

ДИ 05 2009

журнал московского музея современного искусства



ДИ

ДИ А Л О Г И С К У С С Т В

■ российский видеоарт
том 2

■ главный арт-форум мира
53-я венецианская биеннале


■ современное искусство
в русском музее

■ энтони гормли
в москве



www.mmoma.ru

МАСТЕРСКАЯ 2009



Каждое лето начиная с 2001 года в Московском музее современного искусства проходит выставка «Мастерская». За это время проект превратился в масштабный фестиваль молодого искусства, цель которого – поддержать начинающих художников. «Моя любовь, мои друзья» – тема «Мастерской»-2009. В рамках основного проекта собрано более 40 произведений, выполненных в разных техниках – от живописи и инсталляции до мультимедийных форм.

В рамках «Мастерской»-2009 было представлено два специальных кураторских проекта: «Зоны отчуждения» Марины Фоменко и «Klischee – Штампы» Ники Кухтиной, авторская программа Татьяны Данильянц «Арт-хаус в коротком метре», которая в четвертый раз участвует в фестивале, в этом году объединила два проекта – «Маленькие будни большого города» и «Светотень».

В Государственном музее современного искусства Российской академии художеств (Гоголевский бульвар, 10) Мария Удовыдченко представила мультимедийный проект «Погружение».





05.2009

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



Главный редактор
Ада Сафарова

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

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: sosna@himki.net

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

Дизайн и верстка
Дмитрий Дьяков

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

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

Редакторы
Лия Адашевская
Виктория Хан-Магомедова
Алла Нуждина
e-mail: alladi@inbox.ru
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

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

Стажеры
Александр Волков,
Марина Бузыккина

Перевод
на английский язык
Андрей Житнян

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Владимир Миносьянц
Сергей Захарченко
Игорь Пальмин

Координатор
международных проектов
Александр Чесноков

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский Вал,
д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс: +7(499)230-02-16,
+7(901)548-89-57
e-mail: maildi@mail.ru

www.mmoma.ru

Editor-in-chief
Ада Сафарова

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

Executive Editor
Irina Sosnovskaya
e-mail: sosna@himki.net

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

Secretary
Tatiana Piliya

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

Editors
Liya Adashevskaya,
Viktoriya
Khan-Magomedova
Alla Nuzhdina
e-mail: alladi@inbox.ru
Alexandr Grigoriev
(St Petersburg,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

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

Trainee editors
Aleksandr Volkov
Marina Buzykina

English
Translation
Andrey Zitnan

Proofreading Editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kuprianov
Vladimir Minosyanz
Sergei Zakharchenko
Igor Palmin

International
Project Coordinator
Alexandr Chesnokov

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskiy Val
8, build.2, office 352-DI
Tel/fax: +7(499)230-02-16,
+7(901)548-89-57
e-mail: maildi@mail.ru

www.mmoma.ru

Консультант от ММСИ
Василий Церетели –
действительный член РАХ,
исполнительный директор
ММСИ

Консультант по истории искусства
Дмитрий Швидковский –
доктор искусствоведения,
действительный член
и вице-президент РАХ

Консультант по дизайну
Владимир Аронов –
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий
отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного
искусства РАХ

Консультант по теории искусства
Андрей Толстой –
доктор искусствоведения, член-
корреспондент РАХ, главный
научный сотрудник ММСИ

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

MMSI consultant
Vasily Tsereteli –
Full Member of RAKH,
Executive Director
of MMSI

Art history consultant
Dmitry Shvidkovsky –
Art History Doctor
of Letters Full Member
and vice-president of RAKH

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

Theory of art consultant
Andrey Tolstoy –
Art History Doctor of Letters, Cor-
responding member of RAKH, Chief
Research Fellow at MMSI

Aleksandr Migunov –
Philosophy Doctor of Letters, Profes-
sor Chairman, Department of Aes-
thetics at Faculty of Arts, Moscow
State University

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

Учредитель и издатель
УК «Московский музей
современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 05.09.09
Отпечатано в типографии
ООО «РусАльфаМедиа»
Тираж 3 000 экз



На обложке
Энтони Гормили
«Поле притяжения»

Выставка в центре современной культуры «Гараж»

**МУЗЕЙ**

- 6 Российский видеоарт. Том 2
- 12 Реальность сквозь фильтр
Клаудио Стринати
- 15 Освободиться от психологии
Виктория Хан-Магомедова
- 16 От бизнес-проекта к проекту
культурологическому
*Интервью с Александром
Шаталовым*
- 22 «Мастерская»–2009. My love, my
friends
Александра Сапроненкова
- 26 Обретение короткого метра
Татьяна Данильянц
- 28 The greatest hits
Кирилла Данелия
- 30 Memento mori
Юрий Шабельников
- 32 Гармония смещений
Виктория Хан-Магомедова

АКАДЕМИЯ

- 34 Интернет как образ жизни
Алла Надеждина
- 40 Мастерская художника
Антон Успенский

ТЕМА

- 46 Главный арт-форум мира
- 48 Национальные павильоны
Венецианской биеннале
Виктория Хан-Магомедова
- 54 После победы...
Лия Адашевская
- 58 Museum in danger!
Виктор Мизиано
- 60 Дискурсы о любви
Лия Адашевская
- 64 Этот смутный объект искусства
Лия Адашевская
- 66 Современное искусство
в Русском музее
*Интервью
с Александром Боровским*
- 70 Музеи Людвига:
«открытый» проект
Анастасия Карлова
- 74 Вселенная воды
*Александр Боровский,
Антон Успенский*
- 80 Музеи и супермаркеты
Виктория Хан-Магомедова

ИМЕНА

- 82 Арефьевский круг
Екатерина Андреева
- 86 Полусерьезная игра
Леонида Борисова
Валерий Турчин
- 90 Сгинувшие персики,
или Живопись в эпоху фотографии
Елена Петровская
- 94 Геометрические миры Натальи
Элькониной
Виталий Пацюков
- 98 Открытое пространство
Ольги Коноровой
Антон Успенский

ОБЗОРЫ

- 102 Поле притяжения Энтони Гормли
Алла Надеждина
- 104 Фестиваль «Живая Пермь»
Ольга Свалова
- 108 Русский леттризм
Интервью с Андреем Ерофеевым
- 114 Неожиданное столкновение
Наталья Капырина
- 118 Большой андронный коллаjder
Ирина Кулик
- 120 Абсолютный градус
Алла Надеждина

ПОРТФОЛИО

- 122 Культурно-пространственная среда
фотографий Ивана Порто
Валерий Орлов

ХРОНИКА

- 124 Последняя «Арт-Стрелка»
- 126 Создавая современную сцену
Наталья Колодзей
- 127 Леонид Соков и Георгий Острецов
в Нью-Йорке
Наталья Колодзей
- 128 Московский арт-дневник. Июль
Виктория Хан-Магомедова
- 130 Московский арт-дневник. Август
Виктория Хан-Магомедова
- 132 Арт-дневник. Санкт-Петербург
Александр Дашевский
- 134 Арт-дневник. Вена
Юлия Абрамова
- 136 День России
с Тamarой Добролюбовой
Ирина Сосновская
- 144 Авторы номера

нематериальный актив

Пиар, или PR, или Public Relations, или Паблик рилейшнз, или связи с общественностью, или управление коммуникациями – феномен XX века. Хотя как таковые связи с общественностью существовали и во времена Вавилона, Древнего Египта, Древней Греции, Древнего Рима, когда людей убеждали признать тех или иных богов, правителей или героев, правда, пиаром эти формы убеждения тогда никто не называл, что вполне естественно, ибо были они скорее интуитивными. XX век поставил такие понятия, как управление коммуникациями, создание репутации, имиджа, бренда, то есть всего того, что сегодня подпадает под определение пиара, на научную основу. Пионерами в этой области оказались США – в 1900 году Гарвардский университет уже имел собственное бюро публицити. В 1945–1965 годах в Соединенных Штатах – бум Public Relations, в результате чего PR окончательно выделяется в самостоятельное направление в менеджменте. В России о нем заговорили в начале 1990-х. Слово «пиар» вошло в нашу жизнь столь стремительно, что смысл его потерялся где-то на повороте. И из англоязычной аббревиатуры PR оно превратилось то ли в существительное, то ли в прилагательное, то ли в глагол, увы, в основном с негативным значением. Пиарить в общественном сознании чаще всего означает «обманывать», «надувать мыльный пузырь», «промыть мозги». Конечно, в первую очередь PR связывают с политикой и бизнесом. Но вот уже с беспокойством заговорили о проникновении пиар-технологий и в сферу искусства. С психологической точки зрения это беспокойство вполне объяснимо, так как искусство в идеале связывается с областью духовного и интеллектуального, и стратегии Public Relations по ощущению явно снижают пафос, вульгаризируют, демаркируют эту территорию для избранных. Но как бы там ни было реалии наших дней таковы, что практически каждый музей имеет PR-отделы, и фактически каждая институция, галерея, куратор, художник помимо того, что имеют свои интернет-сайты, порталы, регулярно прибегают к услугам PR-агентств. И здесь пора вспомнить, что классическое понятие «пиара» можно перевести как умение общаться с массовой аудиторией. Именно в том, в чем сегодня в той или иной степени заинтересованы все культурные институции. Одно из ярких свидетельств этой заинтересованности – проводящаяся во многих странах Ночь музеев. Хотя здесь следует оговориться, что сохраняется ориентация и на целевой электорат, например, проведение круглых столов, конференций, симпозиумов. Но и в этом случае существует необходимость в донесении информации до своего круга. Поэтому не случайно главный инструмент пиара – СМИ. И одна из его первоочередных задач – информировать, сделать так, чтобы о вас «слышали», знали задолго до того, как увидят. И после того как вы пропадете из поля зрения, продолжали слышать. Хотя человек получает через слух только пять процентов информации о внешнем мире, но это самая важная информация. Вот простой пример. Если вы приходите в галерею и вас подводят к некой картине и говорят: «Это очень известный художник, его работы находятся там-то и там-то, он участник того-то и того-то», – это маркетинг. Если вы приходите в галерею и к вам подходит художник и говорит: «Мои работы находятся там-то и там-то, я участник таких-то биеннале», – это реклама. А если вы приходите в галерею и говорите: «О! Я слышал (!) об этом художнике! Он очень известный! Его работы находятся там-то и там-то ...», – это пиар. И именно пиар, а не реклама сегодня создает бренды. (Реклама всего лишь поддерживает, защищает бренд). Можно сказать, что пиар – это удовольствие быть известным, признанным, успешным. Но в то же время пиар – всего лишь трактовка, акцент произошедшего или планируемого. Без реальных действий со

стороны того (или чего), что пиарят, он действительно превращается в «мыльный пузырь», эффект от которого краткосрочен.

Иными словами, пиар подталкивает клиента к созданию ситуации, информационного повода. И чем он сенсационней, тем эффект заметнее. Что греха таить, публика, а иначе та самая общественность, связи с которой и должен осуществлять пиар и во внимании которой заинтересована любая институция, наиболее падка именно на такого рода сенсации. (Ну что за интерес читать о том, какой вы хороший, тем более что от этого пахнет «заказухой»). А потому нет ничего удивительного, что наибольшей популяризации способствует скандал. И область искусства – не исключение, чему мы неоднократно являлись свидетелями. Разумеется, здесь не идет разговор о банальном скандале, связанном с личной жизнью художника. Речь о том, когда преднамеренно создается провокационное произведение, но не с целью расширения границ искусства, а дабы привлечь к себе внимание, заставить говорить. Так создается бренд эпатажного художника или критика, нуждающийся в постоянном поддержании. Однако сложность провокативных произведений (будь то объект, акция, перформанс и т.д.) в том, что порой не так просто определить, это делается из убеждений или исключительно как пиар-ход. Но как бы там ни было такая стратегия привлекательна, так как в этом случае ни о каком оплаченном пиаре речь не ведется, пресса сама заинтересована в подобного рода событиях. Но то, что может позволить себе отдельный художник (критик) или арт-группа, то крайне нежелательно для музея или центра искусства или галереи, заботящихся о репутации. Но настоящий профессиональный PR – это технология рассказать правду так, чтобы ей поверили, сделать известными хорошие дела институции или отдельного субъекта и завоевать признание у публики. Да, именно пиар создает имидж, репутацию. В конечном счете пиар – это нематериальный актив, который сегодня оказывается гораздо действеннее, чем прямая и зачастую очень дорогостоящая реклама. (Как тут не вспомнить один из современных бестселлеров – книгу Эл и Лизы Райз «Расцвет пиара и упадок рекламы».)

Но важно помнить, что репутация нуждается в поддержании. Поэтому смысл деятельности музея, галереи, центра, куратора, художника (будь то выставка, проект, конференция, акция, произведение) – по-прежнему сотворение, сохранение, изучение артефактов, а главное – производство смыслов.

Но музей, будучи публичным пространством, что есть как не пиар-предприятие искусства? То есть кроме функций отбора, хранения и изучения он сам по себе является связующим звеном между искусством и обществом, территорией коммуникаций. «Музей представляет», а значит, поддерживает, ну и, конечно, информирует.

Журнал ДИ – издание Московского музея современного искусства. Тем самым он является одним из инструментов пиара конкретной институции, что, безусловно, может восприниматься как «отягчающее обстоятельство» для журнала. И в этой ситуации остается только один выход – по мере возможности быть честными и давать объективную информацию.

И последнее. Все, что вы прочтете на страницах нашего журнала, можете расценивать как пиар. Пиар художников, выставок, авторов, музея и в конечном счете самого журнала. PR в его изначальном понимании – связь, информация, коммуникация. Но, как известно, существует черный PR, желтый PR, белый PR, Self PR, коричневый PR, зеленый PR, вирусный PR. Умение отличать их от профессиональности – сегодня необходимый навык восприятия любой информации, в том числе искусства и об искусстве.

российский видеоарт ТОМ 2

russian video art volume 2



Шесть лет назад итальянский теоретик актуального искусства Антонио Джеуза, куратор крупнейшего в России фестиваля цифрового искусства Art Digital начал свое исследование феномена российского видеоарта. Совместно с Московским музеем современного искусства были запланированы три выставки, посвященные разным периодам истории отечественного видеоискусства.

На экспозиции проходившей весной в залах ММСИ выставки «История российского видеоарта. Том 2» были представлены работы с 1995 по 2005 год.

Six years ago, the Italian theorist of contemporary art Antonio Geusa, curator of «Art Digital», the largest video art festival in Russia, began his study of the Russian video art phenomenon. Under his curatorship, the Moscow Museum of Modern Art scheduled three exhibitions in the cycle «The history of Russian video art.»



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 анде-

граудного 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».

«Термин «видеоарт» вошел в обиход в начале 1990-х. В реальности как художественная практика видео появилось несколькими годами ранее – первые сознательно созданные видеозаписи относятся к 1985 году. На протяжении всего этого времени ни один из пионеров этого вида искусства – за исключением Института «Прометей» в Казани – не использовал термин «видеоарт» применительно к своим произведениям, созданным при помощи видеотехнологий¹. В ранние годы своего развития видео оставалось прерогативой очень небольшого числа андеграундных художников, при этом (за исключением Института «Прометей») ни один из них не был в контакте с остальными. Запрет иметь в частной собственности средства технического воспроизведе-



VOLUME 1 – opened in January 2007, covered the very early years of video-art in Russia (1985–1999). The second installment «Volume 2» presented the period of full acceptance and maturity of video (1995-2005) during spring 2009. Third one, dealing with the most recent works (2000-2010) is going to be presented in spring 2010.

In the West video art was recognized as early as mid-1980's and in our decade it was accepted as important medium of contemporary art by leading art institutions as the Tate Modern (United Kingdom) or MOMA (USA); while in Russia, even in the mid-90's, video art was perceived in most cases as imported «western art», the art from legendary «territory of freedom».

However, in the new millennium, situation is beginning to change; a Russian video art gradually enters into the everyday life of foreign and, more important domestic art institutions. So one of the brightest examples was video art festival under the name «Empty» (sadly organized no longer); the emergence of open-access internet databases as the «Media Museum», the programs aimed at video art in the National Center for Contemporary Art in Moscow, the exhibition of well-known galleries in capital, but also St. Petersburg and other cities.

At the exhibition «The history of Russian video art. Volume 2» about forty works were presented, including videos by group «Blue Noses», AES + F, Viktor Alimpiev, Yuri Albert, Kirill Asse, Sergey Bratkov, Aleksandr Brodsky, Aleksey Buldakov, Lyudmila Gorlova, Dmitry Gutov, Collective Action, Vitaly Komar and Aleksandr Melamid, Nina Kotel, Pavel Peppershtein, Kirill Preobrazhensky, PROVMYZA, Radek group, Aidan Salakhova, Vasily Tsereteli, Gor Chahal, Aristarkh Chernyshev and Vladislav Efimov, Olga Chernysheva, Mariya Chuykova, Alexey Shulgin, Sergey Shutov, and others.

ния, наложенный советской властью, и высокие цены на видеокамеры и видеомэгафоны, когда они все-таки появились в продаже, существенно затрудняли распространение видео в художественном сообществе, вплоть до распада Советского Союза. Записи, сделанные в советскую эпоху и непосредственно после нее, не распространялись в стране – в некоторых случаях они даже не были показаны публике. Главное отличие от Запада, где, как отмечает Патрисия Мелленкамп, «видео вошло в культурный обиход Соединенных Штатов в середине 1960-х и как технология, и как дискурс»² было в том, что видео здесь вошло в обиход как технология, но – что в данном случае принципиально – не как дискурс.

Утверждение Дэвида Росса, что распространение текстов, написанных первыми видеохудожниками, явилось причиной утверждения видео в качестве искусства в Соединенных Штатах («по сути, именно проявление мнения художника – ясного, пронизательного, впечатляющего и полностью контролируемого самим автором – ознаменовало формирование видео как художественной формы»³) неприменимо к российской ситуации. Лишь в очень редких случаях производство видео сопровождалось письменными комментариями. Вплоть до середины 1990-х критики игнорировали ранние отечественные произведения до такой степени, что когда первые независимые галереи в начале 1990-х

¹ Андрей Монастырский, группа «Коллективные действия» и Борис Юхананов в Москве, «Пиратское телевидение» в Ленинграде и Институт «Прометей» в Казани – заметные среди зачинателей видеоарта в России. Более подробную информацию см. «История российского видеоарта. Том I».

² Mellencamp, Patricia. 'Video Politics: Guerrilla TV, Ant Farm, Eternal Frame.' *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. X. n. 2 (Spring/Summer 1988). P.78.

³ Ross, David A. 'Foreword' in Hall, Doug, and Sally Jo Fifer (eds.). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (New York: Aperture/Bay Area Video Coalition, 1990). P. 11.

организовали выставки, на которых экспонировалось видео, все полагали, что это был абсолютно новый жанр – «импортный продукт».

Вскоре после распада Советского Союза и реабилитации нонконформистского искусства появилось множество текстов, посвященных искусству эпохи перестройки – в частности, московскому концептуализму, соц-арту и ленинградским «Новым художникам». Основными первоисточниками служили статьи, концепции или описания работ, которые художники и критики писали на «коммунальных кухнях» и которые распространялись в форме самиздата. Видео не упоминалось в этих текстах. <...> Два единственных случая ранних текстов художников, посвященных видео, – Бориса Юхананова и Института «Прометей» – были проигнорированы, поскольку они не причислялись к нонконформистскому движению. <...>

В Соединенных Штатах видео изначально сопровождалось публикациями, имевшими широкое распространение в художественном сообществе, помимо изданий, посвященных только видео (и другим видам медиаискусства), таких как Software, Afterimage, Vidicon и Televisions, Avalanche и Art News. Эти публикации «были невероятно важны в продвижении радикализованных личностных коммуникаций, несли информацию о них неискушенным и любознательным и создавали сети коллег-энтузиастов»⁴. В Советской России не издавались журналы, посвященные современному искусству. Первыми статьями, в которых шла речь о видеоарте, были рецензии на выставки⁵.

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»⁶. В тоталитарной стране, какой была Россия в 1985 году, видео не могло приветствоваться в качестве предвестника перемен. В США, напротив, возможность доступа к переносным электронным устройствам была встречена с энтузиазмом. Как пишет Крис Хилл, «манифесты и комментарии тех, кто принимал участие в становлении видеодвижения в 1968 – 1973 годах, выражали оптимизм, основанный на вере в возможность реальных социальных изменений; они были вкладом в процесс культурных перемен, граничивших с экстазом».

После 1991 года видео стало идеальным инструментом для деклараций. Холодная война закончилась. Открывались частные независимые галереи, расцветал рынок. Это были времена, когда художники как никогда почувствовали необходимость высказывания. «Концепцию современного искусства нужно было объяснять большинству людей, незнакомых с тем, что делалось в подполье в советскую эпоху. В отличие от литературы, которая широко распространялась в форме самиздата, произведения искусства не имели хождения за пределами квартиры или мастерской, в которой художник жил или работал. Совершалась революция, и происходила она очень быстро. Практически в одночасье Россия стала частью глобальной технологической деревни и глобальной экономики художественного рынка и более широких секторов капитала», – пишет в каталоге к выставке Антонио Джеуза.

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 Готов, «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 Шутов и другие.

Среди работ – «Никодим» Леонида Тишкова: его лирический герой, чем-то напоминающий вечного странника Басе, плывет по течению Москвы-реки. Отчужденность героя подчеркивается сопоставлением

тотальной реальности городской архитектуры, мимо которой в водоворотах житейских бурь пронесется плот, и происхождением персонажа, сотканного из «фантазии автора». Здесь же «Alternative Play Station» «Провмызы» с мающимися от скуки детьми. Оставленные наедине с миром повседневных предметов, дети используют свое одиночество для создания уютного мира игры. Включая в нее вещи из привычного обихода (стулья, кресла, столы и т.д.), дети тем самым заключают своеобразный союз между миром грез и внешним, чуждым им «взрослым» пространством, «одомашнивая», приручая последнее.

Детская тема продолжается в работе «Лесной царь» АЕС+Ф – медлительно-протяжной трехсерийной «балладе» из Царского Села, из Каира и с нью-йоркского Таймс-сквер. Правда, детство здесь, как и во всех работах этих художников, только формальный прием: ангелоподобные существа, идущие по улицам Нью-Йорка или проносящиеся в легком танце в царскосельских залах, – это герои аниме и компьютерных игр, столь популярных у подростков.

Одноканальное видео «Happy End» (2001) Людмилы Горловой было снято в момент смены эпох. Каждый день на смотровой площадке на Воробьевых горах фотографируются на память более 50 свадебных пар. В то время когда старые социальные сценарии

⁴ Hill, Chris. 'Attention! Production! Audience – Performing Video in the First Decade, 1968-1980.' Video Data Bank (N.D.) Video Data Bank. Chicago. 2 May 2005. <http://www.vdb.org/resources/chrishill.html>

⁵ Первый номер «Художественного журнала», к примеру, содержит подробную рецензию на «видеоперформансы» Гии Ригвавы «Ты бессилён, но все не так уж плохо», 1993.

⁶ Интервью автора с Кириллом Преображенским. 3 июня 2004 года.

Ирина Нахова. Что я видел. 1997. Видеоинсталляция. ГТГ





ушли, а новый символический код поведения еще не создан, камера художницы фиксирует моменты «простого человеческого счастья». В видеоработе «Три минуты попытки выживания» (2000) Анны Ермолаевой зрителю предлагалось проследить за судьбой четырнадцати неваляшек, размещенных на вибрирующей поверхности диска. Пытаясь удержаться, выстоять под напором непреодолимых обстоятельств, они с резкими хлопками исчезают из поля зрения, проваливаясь в злое небытие, но, как положено неваляшкам, снова появляются и начинают все сначала. Это «игрушечное» противостояние «неумолимому року» – одно из самых выразительных размышлений на тему метафизики судьбы и сопротивления ей отдельного человека или социума.

Так же закольцована в своем пространстве видеоинсталляция «Вечер» архитектора Александра Бродского: на глиняной потрепавшейся поверхности квадрата мелькают кадры. Проекторы, расположенные внутри терракотовых архаичных голов, транслируют фрагменты эротических фильмов, популярных сериалов, шоу. Возникает своеобразный коллаж, текст, «написанный» ускользающими иероглифами современной массовой культуры на поверхности экрана-земли.

Другая ассоциация – миражи пустыни, иллюзия наших желаний, которую мы проецируем на поверхность некой, по сути своей безобразной действительности, чтобы затем потреблять ее и снова проецировать, наполняя ее нашими смыслами.

С таким экраном-коллажем можно сравнить и 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.

Александр Бродский. Вечер. 2002. Видеоинсталляция. ММСИ





Московский Музей Современного Искусства

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
специальный проект

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

Специальный проект в рамках
III Московской биеннале современного искусства

Московский музей современного искусства
ул. Петровка, 25 (зал № 34)
м. «Чеховская», «Пушкинская»
тел. (495) 694 28 90
ежедневно с 12:00 до 20:00 (касса до 19:15)
Последний понедельник месяца - выходной
www.mmoma.ru

27 сентября 2009 – 25 октября 2009 года

ШВЕДСКАЯ СТЕНКА. СКУЛЬПТУРА-РУКОХОД

Куратор Андрей Бартенев

Видео совместно с Patric K.-H.

 **EXPERTPHOTOLAB**
www.ephotolab.ru

 **GIF.RU**
ИНФОРМАТИВНОЕ
КУЛЬТУРА

www.info.ru


ARTGALS.info
ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

ДИ

leCOOL
le.cool.com

реальность сквозь фильтр

КЛАУДИО СТРИНАТИ

a reality through the filter

CLAUDIO STRINATI



Франческа Леоне. Лицо СЛ
Холст, смешанная техника

Московский музей современного искусства открыл первую в России персональную выставку Франчески Леоне – художницы, живописные полотна которой занимают особое место в современном итальянском искусстве. Франческа Леоне родилась в Риме в творческой и разносторонней семье: ее отец, Серджо Леоне, был выдающимся кинорежиссером, мать – известной балериной, бабушка – актрисой.

Выставка «Вне поля зрения», которую составили около 30 крупноформатных живописных работ, приурочена к показу отрежиссированного режиссером Мартином Скорсезе фильма Серджо Леоне в рамках Московского международного кинофестиваля.

В начале своего творческого пути Франческа Леоне будто пропускает сквозь себя художественный опыт предшественников. Она изучает и переосмысливает художественный опыт футуристов: Джино Северини, Умберто Боччони, Карло Карра, Джакомо Балла. Ее темами становятся хаос и ожидание.

Несмотря на очевидную нарративность работ, Франческа Леоне рассказывает не историю, сплетенную из конкретных событий, а историю мысли – драматургическую коллизию нематериального. Художница от рождения наделена глубокой спонтанной эмоциональностью, что находит отражение и в творчестве. Несмотря на гиперреалистичность изображения, измерение ее работ не геометрическое и даже не пространственно-временное, а чувственно-эмоциональное, чему в немалой степени способствует особый драматизм колорита, характерный для произведений Франчески. Она создает великолепные по исполнению картины, которые можно определить как классические работы большого стиля, но эта классика современная, классика нашего времени.

Ее искусство зародилось и развилось в самом сердце города, где в некоторых отношениях жизнь конвульсивна и неистова, а в иных – экстатична и неопределенна.

Франческа Леоне любит наблюдать за людьми, за прохожими на улице, за их перемещениями. В этой круговерти постоянно появляющихся и исчезающих предметов и людей она замечает отражение собственного душевного состояния.

Дочь Серджо Леоне, она, по-видимому, остается под неким странным, неосоздаемым влиянием отцовской фигуры. Это своего рода архетип, порождение того самого американского универсума, что столь глубоко исследовал и обнажил ее великий отец: в его фильмах нам открываются размышления и



Без названия. Холст, масло

отчаяние персонажей этого мира, с их надеждами и страхами, чувством острой изолированности, переходящим в тотальную вовлеченность.

Франческа Леоне внимательно и вдумчиво относится к качеству живописи как необходимому элементу, гарантирующему подлинный результат.

Живопись художницы всегда отличали тщательность письма, изысканность тончайших хроматических переходов. Живописная ткань ее картин, обладающих силой визуального заклинания, передает все нюансы человеческих переживаний.

В своих последних работах Леоне сосредотачивает внимание на отдельных персонажах, будто желая извлечь их из сумятицы образов, которую еще совсем недавно воссоздавала столь старательно. Она открывает для себя новое измерение, с одной стороны, ясное, вполне реалистичное, а с другой – метафизическое. Новое измерение превосходит уровень непосредственного подобия, но при этом напряженно изучает границы реального.

Франческа Леоне начинает писать огромные, нависающие над зрителем головы, столь огромные, что изображение, не уместясь на холсте, буквально выходит за его пределы. С одной только ей

Moscow Museum of Modern Art presented the first exhibition of Francesca Leone in Russia, whose paintings have a special place in contemporary Italian art. Project «Beyond Their Gaze» introduced about 30 large-scale paintings, notable for the carefulness of the technique, the concentrated consciousness of chromatic transitions, and the extreme refinement of experiences combined with the force of a visual spell. The exhibition marks the screening of the Sergio Leone movie restored by director Martin Scorsese for the Moscow International Film Festival. Francesca Leone was born in Rome into a creative and versatile family: her father Sergio Leone was the outstanding film director, her mother Francesca was well-known ballerina, her grandmother was an actress. At the beginning of her creative career, Francesca Leone studied and reinterpreted the artistic experience of Futurism: Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carra, and Giacomo Balla. Despite the obvious narrative and coloristic dramatic nature of her works, Francesca Leone tells the story that is made of thoughts, not of events. She introduces a sensual, emotional dimension in hyperrealism and creates magnificent pictures that can be defined as classical works of the great style – but it is the modern classics, the classics of our time.



Без названия. Холст, смешанная техника



Лицо. Холст, смешанная техника

присущей скрупулезностью художница изучает людей, с которыми сталкивается, открывая то исходное, что их объединяет, пытаясь проникнуть в глубинный смысл их существования.

В итоге она выстраивает эти лица, будто чудовищные здания или торжественные памятники, наследие непознаваемого времени-пространства.

Поток ярких, переливчатых мазков, застывая, сохраняет своего рода внутреннюю оживленность самой живописной материи.

В своей работе Франческа Леоне обращается к извечной теме в истории изобразительного искусства, – теме портрета. Это предельный вызов, который художник может бросить реальности, дабы подчинить ее себе. Все ее портреты очень точно передают черты лиц портретируемых, и в то же время один портрет похож на другой. Именно это внутреннее сходство является их важнейшей характеристикой. Художественные критики не раз замечали, что портрет, вне зависимости от того, известен ли зрителям изображенный человек или же незнаком, в конечном счете через совокупность разных лиц становится автопортретом самого художника. Это происходит в результате того, что черты портретируемых хотя, как правило, и воспроизведены точно, но с некоторым обобщением в передаче самой их интимной сущности.

Франческа Леоне создает портреты реальных людей, но исследователь ее творчества может спокойно игнорировать этот факт. Действительный интерес представляет цепь ментальных образов, связывающая эти картины. Да, это разные произведения, но они тождественны друг другу на уровне своей глубинной структуры.

Это значит, что художница обрела свой способ видения, своеобразный фильтр стиля, достигнув настоящей стилистической зрелости. Здесь не ставится вопрос правдоподобия, но – тотального слияния творца и его произведения.

Франческа Леоне – художник молодой, но наделенный зрелым самосознанием. Представленные на выставке картины – своего рода эпическая поэма индивидуальности, которая оказывается для художницы настоящим воплощением самой идеи «фигуры».

Художница создает живописную материю, которая формируется и трансформируется непосредственно на глазах у зрителя. Слово изображение не может или не должно быть наделено статикой, которая закрепила бы его раз и навсегда. Метаморфозы материи – символ условия самого нашего бытования, в лабиринте города и сокровенности дома.

Художница выражает в своих работах то самое напряжение, ту тоску и, наконец, те надежды, что мы испытываем в индивидуальном своем существовании. Ее искусство обращено ко всем, и в то же время это результат сложного исследования возможности подлинного познания окружающего мира.

Франческа Леоне разработала собственную коммуникативную стратегию, которая есть акт решительной веры в неисчерпаемые возможности живописи. Ее творчество занимает достойное место в современной фазе развития искусства, когда по обе стороны океана художники ищут формы, не оторванные от традиции, но однозначно новаторские. В живописных полотнах Леоне мы видим непрерывный и все более трудный поиск красоты, которая будто ускользает от нас и в то же время оказывается все более и более страстно желаемой на самых разных уровнях и в самые непредсказуемые моменты, когда прерывание традиции в этом поиске продолжает угрожать непосредственно искусству.

Творчество Франчески Леоне – наисчастливейшее свидетельство веры в искусство; новые, разнообразные дороги раскрываются перед живописью, вновь торжествующей победу своих экспрессивных и коммуникативных возможностей.

ОСВОБОДИТЬСЯ ОТ ПСИХОЛОГИИ

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

ОСВОБОДИТЬСЯ АВТОРУ от собственного «Я» – один из заклинательных призывов Филиппо Томмазо Маринетти, то, на чем он настаивал уже в ранних своих манифестах. И хотя Маринетти говорил о литературе, было ясно, что подразумевалось и изобразительное искусство.

Томмазо Маринетти, чью потрясающую способность предсказывать развитие авангарда, наконец-то, кажется, признали по прошествии столетия, предвидел и другое явление, пусть все еще и не обозначенное со всей определенностью – освобождение от психологии «я». Но, если психология «я» еще удерживала рубежи в 1050-е годы (лиризм, исповедальность, экзистенциальность, выставление напоказ тоски, попытки докопаться до глубин самих себя), то позже она была выведена из игры дальнейшим развитием искусства, и ее отсутствие особенно остро ощущается в наши дни.

Разумеется, в искусстве всегда есть «я», от лица которого ведется повествование. Но с определенного времени это не индивидуальное «я», повествующее о себе самом, а «я» межличностное, общественное, коллективное, оглашающее некое видение мира. Зачастую оно полемизирует с другим «я», с некоммуницирующим, широко антагонистичным коллективным «я», проявляющим свое отношение к миру в таких формах, как единодушное осуждение, неприятие, презрение, отчужденность, отчаяние и даже неверие (только в самых исключительных случаях самодовольного оптимизма). Подобное отношение, возможно, свойственно и таким художникам, как Франческа Леоне, которая пишет черно-белые контуры лиц. Беспокойный, все время натякающийся на препятствия взгляд, кажется, не способен пересечь горизонт ясности и света; скорее он вовлечен в текущее развоплощение теней.

Сколько же авиакатастроф мы помним! Последняя катастрофа – крупнейшее крушение авиалайнера «Эйрбас-330» в Атлантическом океане. Лица его пассажиров я узнаю в тех, что видела на фотографиях работ Франчески Леоне: они словно покачиваются сквозь черные подтеки, одухотворенные, но увязшие в смоле всепроникающих знаков.

Художница воспринимает живопись не как нечто противопоставляемое другой технике, но как нечто вспомогательное и родственное тем формам, что схватывает объектив, нечто взаимозаменяемое с этими формами, сливающееся с ними в общности черного и белого.

Текущность, беглое скольжение образов в более ранних работах Франчески проявлены еще сильнее.

Зачастую это напоминает просто отпечатки или отражения тел: просочившись в ткань города, они застывают в ней, будто тени; или задымленные города, с выхлопами машин и облаками пыли, что оседают на зданиях, запачканных чем-то красным. Этот красный цвет узнается в одеяниях недавно появившихся на ее картинах священников и буддийских монахов – одеяниях расплывчатых и развевающихся, будто знамена надежды. Колеблющиеся фрагменты лиц, им вроде бы суждено исчезнуть в черной пыли, на последней стадии развоплощения. Но что если они воскреснут?..



Франческа Леоне. Лицо
Холст, смешанная техника

от бизнес-проекта к проекту культурологическому

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ АЛЕКСАНДР ШАТАЛОВ

from business project to culture project

QUESTIONS OF DI ANSWERED BU ALEKSANDR SHATALOV



Сергей Шеховцов
Собаки города
2007
Поролон,
смешанная
техника

В последние дни мая в Московском музее современного искусства открылся масштабный выставочный проект «Будущее зависит от тебя. Новые правила». До этого его смогли посмотреть жители семи городов России: Владивостока, Красноярска, Хабаровска, Новосибирска, Екатеринбурга, Самары, Краснодара. Проект включал в себя выставку современного искусства, образовательную программу, фестиваль российского альтернативного кино, встречи с участниками – знаменитыми российскими художниками и общественными деятелями. По итогам годового регионального тура на мероприятиях побывало свыше 120 тысяч человек и вышло более 700 публикаций в СМИ, что свидетельствует о большом общественном резонансе. Проект по праву можно назвать одной из самых масштабных выставочных инициатив в области современного искусства России за последние 50 лет.

Просветительской задачей проекта «Будущее зависит от тебя. Новые правила» стала популяризация современного искусства.

Произведения, входящие в состав выставки, являются собственностью компании «New Rules». Ее директор Пьер-Кристиан Броше сформировал коллекцию специально для этого регионального годового тура.

«Будущее зависит от тебя. Новые правила» – новая форма активного сотрудничества между государственными российскими музеями и частными инициаторами.

Генеральный спонсор в городах России и единомышленник проекта – компания «Мегафон».

In the last days of May, Moscow Museum of Modern Art opened a large-scale, exhibition project «Future depends on you. New Rules». Before it was presented in 7 cities of Russia: Vladivostok, Krasnoyarsk, Khabarovsk, Novosibirsk, Yekaterinburg, Samara, Krasnodar. The project included an exhibition of contemporary art, an educational programs, an alternative festival of Russian films, meetings with participants - famous Russian artists and public figures. As a result of the year-long tour through regions, exhibition and supporting events were visited by more than 120.000 people and there were more than 700 publications in mass-media, indicating a large public interest. Project can be considered one of the most significant exhibition initiatives in the field of contemporary Russian art for the past 50 years. The educational objective of the project «Future depends on you. New Rules» was the popularization of contemporary art. The works comprising the exhibition are owned by the New Rules company. Its director, Pierre-Christian Brochet, created this collection specially for this year-long tour through regions, taking into account recommendations of art market experts. During the year, eighty seven works by contemporary Russian artists traveled through Russia by almost all types of transport: air, rail and road – impressive feat if we imagine total weight of cargo close to 5 tons. In this way project organizers united regions of Russia by introducing them to the global cultural process and to the dynamic contemporary art market.

«Future depends on you. New Rules» is a new form of active cooperation between proactive state museums and private collectors and activists in Russia.



Алексей Каллима. Граница
2007. Холст, сангина, уголь

ДИ. В проекте Пьера Броше «Будущее зависит от тебя» вы выступали как журналист и ведущий образовательной программы. Теперь, когда выставка вернулась обратно в Москву, можно подвести некоторые итоги.

Александр Шаталов. Пьер Броше, начиная проект, руководствовался задачами бизнесмена и издателя. Он поехал по России искать людей, которые будут вкладывать деньги в современное искусство, – потенциальных коллекционеров, без которых нельзя говорить о развитии совре-

менного искусства в России. Привлекая людей к празднику VIP-открытий выставок, в каждом городе мы сталкивались с местной конкретикой, и проект модернизировался и в конце концов превратился из бизнес-проекта в культурологический, просветительский, социальный.

То, что сделал Пьер Броше – привлек к проекту частные структуры, частные фирмы, частные деньги, – это государственная задача. Непроизвольно он сдвинул огромный маятник, который под силу мог бы быть только министерству культуры.

ДИ. Академия художеств, понимая государственную задачу развития искусств и невозможность осуществления этого процесса без государства, открывала по всей стране художественные школы, лучших из лучших привозили в Санкт-Петербург, Москву.

Александр Шаталов. Люди, которые живут не в Москве и Петербурге, оторваны от современных реалий культуры. Владивосток, где начинался проект, ближе к Китаю, чем к центру России. В Академии искусств прекрасные пре-



Юрий Альберт. Автопортрет в виде другого художника
1990. Холст, шелкография. Фрагмент

подаватели, отличные студенты, и они почти все после четвертого курса уезжают в Китай, потому что на месте некуда свое умение, свой талант приложить – нет галерей, коллекционеров, нет ни одного художественного издания. Вот они и уезжают, чтобы зарабатывать, и при этом транслируют ценности академической школы живописи в Китае. В Китае, возможно, сейчас и происходит подъем в искусстве как раз

Круглый стол, посвященный венецианской биеннале, в рамках выставки



за счет соединения традиционного китайского искусства и академической русской живописной школы.

ДИ. Как развивался проект, как он менялся от города к городу?

Александр Шаталов. Я был в шести городах, и культурная программа каждый раз была разная: в некоторых местах мы показывали кинофильмы, в некоторых читали лекции, художники встречались со студентами. Я, непрофессиональный лектор, выступал как журналист, а, например, Дима Гутов – он преподаватель – читал лекции. Мы выступали с Димой, с Сергеем Бугаевым «Африкой», и с Пьером, у каждого своя интонация.

Но со временем проект помимо воли вырвался на свободу и начал диктовать свои правила. В его рамках были запланированы встречи с бизнесменами, и Пьер пытался им объяснить: вот вы приезжаете в Венецию, а там биеннале современного искусства, приезжаете в Париж, а там... Но завлечь их московскими стимулами оказалось невозможно. Им сложно представить, что картина стоит, как их швейцарские часы. Но проект растревожил людей. Художественная общественность тоже оказалась взбудоражена, и галеристы начали думать не только о Базеле. Передвижная выставка переросла свои рамки, превратилась в переломный культурологический проект, и главное – он заинтересовал молодежь и молодых художников.

ДИ. Государство решает эту задачу, строя центры современного искусства, которые призваны восполнить недостаток выставочных пространств.

Александр Шаталов. В Хабаровске мы разговаривали с Ларисой Белобровой, женой губернатора Дарькина. Она актриса местного театра и

отзывчивая женщина. К ней в очередь стоят писатели, художники со своими просьбами. Она как культурный министр Дальнего Востока, и было бы прекрасно, если бы в каждом районе, в каждой области были такие неравнодушные люди. Я ей говорил, что пока на Дальнем Востоке нет центров развития современного искусства, нельзя говорить о развитии области. Необходимы новые выставочные центры, в которых можно экспонировать современное искусство, приглашать театры, и эта задача не менее важна, чем строительство газопроводов.

ДИ. Насколько доброжелательны были к проекту сами работники музеев и пространств, где проходила выставка? Не было ли ситуаций, аналогичных выставке в Бахчисарае, когда международный проект был сорван «изнутри» усилиями или бездействием работников музея?

Александр Шаталов. Конечно, проблемы были. В некоторых местах принимающая сторона отказалась от проекта, поэтому, например, в Новосибирске выставка состоялась в аэропорту. Когда мы были во Владивостоке, открытие выставки в Хабаровске было под вопросом. Но в результате в Хабаровске прошла одна из лучших выставок, и сейчас там создается центр современного искусства. Успех нашего проекта стал катализатором его строительства. Конечно, были и другие подводные камни. Во Владивостоке пришел местный православный иерарх и попросил несколько работ убрать. Мы не пошли на конфликт, убрали. В Красноярске местному губернатору отдел культуры посоветовал не ходить на открытие, потому что там выставлены «Синие носы» и это может плохо сказаться на его репутации.

ДИ. Чем обусловлено такое серьезное отношение к произведениям современного искусства?

Александр Шаталов. У государства до сих пор нет идеологии в области культуры, нет людей, которые серьезно занимались бы политикой в области искусства. В отсутствие такой политики откуда они могут знать, хорошо или плохо то или иное произведение? Информация об актуальном искусстве до них доходит чаще негативная, связанная со скандалами. И все это отзывается в регионах, там не знают, как на это реагировать. У нас работает вертикаль власти. Если считается, что «наверху» думают, будто «Синие носы» – это плохо, то «внизу» все будет с этим согласны. У нас прослойка государственных служащих – прослойка без мнения. И если мы хотим выстроить политику государства в области культуры, то должны работать со всеми. У нас было огромное количество прессы, молодежи, но чтобы это вос-

Валерий Кошляков
 Расписание
 2006
 Холст, битум, акрил

РАСПИСАНИЕ ПОЕЗДОВ

№ Поезда	Станция назначения	Время	Периодичн.
307 Пасс.	АКТОБЕ	10 55	ЕЖЕДН.
11 Фирм.	АДЛЕР	10 55	ЕЖЕДН.
147 Скор.	АНАПА	18 25	ЕЖЕДН.
7 Фирм.	АЛМА-АТА	15 23	ВТ. ЧТ. ВОС.
71 Скор.	БИШКЕК	15 20	ЧЕТВ.
595 Пасс.	БАРНАУЛ	4 10	ЕЖЕДН.
35 Фирм.	БАРНАУЛ-ОМСК	7 10	ЧЕТВ.
333 Пасс.	БЫГУЛЬМА	5 20	ЕЖЕДН.
39 Фирм.	ВОЛДИКАВКАЗ	6 36	ЕЖЕДН.
23 Фирм.	ГОРЬКИИ	8 03	ЕЖЕДН.
25 Фирм.	ИЖЕВСК	10 0	ЧЕТВ.
403 Фирм.	ТЫНДА	2 37	ЧЕТВ.
87 Скор.	КАЗАНЬ	0	
63 Фирм.	КАРАГАНДА	21 10	ЧЕТВ.
12 Пасс.	ЕРКАНЬ	14 28	НЕЧЕТН.
3 Фирм.	КИСЛОВОДСК	1 27	ЧЕТВ.
93 Фирм.	МАГНИТОГОРСК	10 16	ЕЖЕДН.
105 Скор.	НОВЫЙ УРЕНГОЙ	8 13	ЕЖЕДН.
61 Скор.	НОВОКУЗНЕЦК	5 18	ЕЖЕДН.
29 Скор.	НОСТАЛ	18 25	ЧЕТВ.
881 Пасс.	ОРЕНБУРГ	10 30	ЧЕТВ.
19 Фирм.	ПЕВЕРЬ НА ВОЛУ	15 20	ЧЕТВ.
14 Фирм.	ПЕВЕРЬ НА ВОЛУ	14 50	ЕЖЕДН.
62 Фирм.	САЛЫНСК	4 41	ЕЖЕДН.
151 Фирм.	САМАРА	7 10	ЕЖЕДН.
155 Фирм.	САРАНСК	8 52	ЕЖЕДН.
14 Скор.	СВЕРДЛОВСК	6 0	ЧЕТВ.
203 Скор.	СЕВЕР		
104 Скор.	СОНИ	13 50	ЧЕТВ.
65 Фирм.	ТОПЬЯТТИ	19 0	ЧЕТВ.
50 Фирм.	ТЮМЕНЬ	6 20	ЧЕТВ. СУБ. ВОС.
21 Фирм.	УЛЬЯНОВСК	9 40	НЕЧЕТН.
53 Фирм.	ЧЕЛЯБИНСК	4 48	ЕЖЕДН.
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ Поезда			
257 Пасс.	КРАСНОЯРСК	3 30	НЕЧЕТН.
15 Скор.	ДЯБАНЬ	10 0	НЕЧЕТН.
285 Скор.	ЭРСК	2 5	ЧЕТВ.
501 Скор.	КАЗАНЬ	15 05	НЕЧЕТН.
405 Пасс.	ЭЛЬЯНОВСК	4 51	ЕЖЕДН.
573 Пасс.	ДУШАНБЕ	3 10	ПО НАЗН.
65 Пасс.	МАХАЧКАЛА	11 05	ЕЖЕДН.
329 Пасс.	УФА	3 10	ПОНЕДЕЛЬН.
43 Фирм.	ПЕНЗЯ	5 22	ЧЕТВ.



Сергей Бугаев
(Африка)
Якобы сон
1995
Флаг, вышивка

стр 20
Анна Броше
Из серии
«Экстаз»
2006
Холст, масло



принималось как общественно важное событие, необходимо присутствие губернатора на вернисаже.

Например, проект Владислава Монро, где он в разных ролях – от Мадонны до Ленина, у многих вызывал неприятие. Мы относились к этому с пониманием, работ у него много, и некоторые вещи мы убрали.

ДИ. Можно ли быть толерантным к тому, что само не толерантно?

Александр Шаталов. Толерантность должна быть. Даже в Москве слишком раздут скандал с Ерофеевым, в котором определенные силы пытаются доказать свое право определять, что есть искусство. Произведению искусства должны даваться искусствоведческие оценки.

Россия – мультинациональная, мультирелигиозная страна. Любой перекокс приводит к таким ситуациям, как выставка Ерофеева. Проект «Будущее зависит от тебя» не имел таких проблем, потому что мы шли на уступки и не выставляли работы, которые нас просили убрать.

ДИ. Сила искусства по-прежнему велика?

Александр Шаталов. Во время проекта ощущалась потребность молодых людей увидеть, пощупать, осознать глубину, пространство, объем. Картинка в Интернете не заменяет того, что ты можешь увидеть своими глазами. Когда мы едем во Францию или в Италию, мы стараемся посмотреть любимые работы вживую. Для современных объемных вещей еще

важнее присутствие зрителя внутри произведения. Сегодня нельзя быть современным, образованным человеком, если не знаешь азов культуры нашего времени. Мы должны их знать и понимать, но любить – это личное дело каждого.

ДИ. Проблема в отсутствии единого объективного искусствоведческого языка, описывающего все многообразие явлений современного искусства в их динамике, без вкусовщины.

Александр Шаталов. Спорные явления можно и нужно описывать с двух противоположных точек зрения. Это полезный, но редко используемый в современной журналистике прием.

ДИ. У проекта есть последствия, видимые сразу: количество людей, пришедших в каждом городе на выставку, непосредственная реакция прессы, но есть и отложенные результаты, которые станут заметны со временем: изменение культурной среды, новые музеи современного искусства.

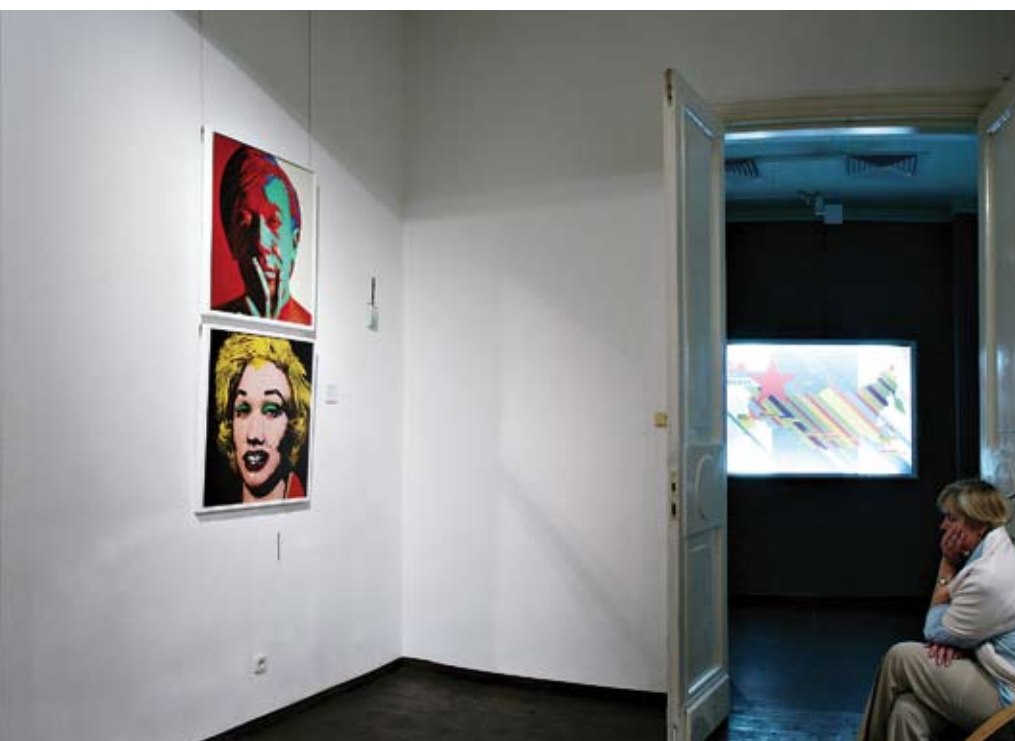
Александр Шаталов. Да, людям показали, что это и интересно, и этим можно свой дом украсить. В Китае есть государственная программа по строительству тысячи центров современного искусства. Она внушает уважение, потому что заставляет по-другому посмотреть на актуальное искусство и понять, почему русские художники не являются частью мирового актуального искусства. Для этого нужно иметь много работ высокого качества.

ДИ. Мало кто из художников способен соответствовать такому масштабу в творчестве.

Александр Шаталов. Да, но мировая тенденция именно такова. Мир хочет разбираться в себе посредством современного искусства. Это психоанализ, это Фрейд новейшего времени. Кто из русских художников думает в мировых категориях? Никто, многие академические живописцы сделали больше работ, чем большинство актуальных художников, и они есть и в каждом российском музее, и на рынке, а современные художники в основном пассивны. Мир живет другими скоростями, другими объемами, и надо понимать, что российское искусство должно быть представлено в разных регионах мира. Но пока есть осознание физической невозможности этого присутствия. Если наше государство построит хотя бы пару десятков центров современного искусства, ситуация изменится. Будет где показывать современное мировое искусство. Если люди увидят актуальное искусство, изменится народ, изменится жизнь. Сначала в одном регионе, как сейчас в Перми, потом во всей стране.

Отношение власти к искусству – мерило ее отношения к обществу. Проект Пьера, который был частной инициативой, выявил огромное количество слабых мест в культурной политике государства и общества, которые стоило бы изменить.

Беседу вела Нина Березницкая



«мастерская»-2009 my love, my friends

АЛЕКСАНДРА САПРОНЕНКОВА

«workshop»-2009 my love, my friends

ALEXANDRA SAPRONENKOVA



Алессандро Раушман, Наталья Коротаяева. Без названия. 2009. Перформанс, видеоинсталляция

В Московском музее современного искусства (Ермолаевский переулок) открылась очередная выставка «Мастерская»-2009.

Это масштабное мероприятие в течение девяти лет успешно проводится силами Школы современного искусства. Проект объединяет молодых российских и зарубежных авторов, выражающих свои творческие идеи языком современных художественных форм, «дает слово» молодому творческому поколению, позволяя заявить о себе, выразить отношение к сегодняшним жизненным реалиям, к вечным ценностям и вневременным конфликтам.

Главным критерием участия, помимо соответствия работ предложенной общей тематике, является сила художественного образа. Проект не ограничен диктатом идеологии или эстетических категорий. Тем самым результат напрямую отражает современную ситуацию в творческой молодежной среде, позволяет выявить общие тенденции и настроения.

«Моя любовь, мои друзья» – тема «Мастерской» этого года. С одной стороны, заявленная тема вполне отвечает характеру молодежной выставки. Вместе с тем проблема взаимоотношений «Я» и «Другого», проблема незримой связи, неизбежной в жизни человека, формирующей и характеризующей личность, актуальна в современном мире ускоренных темпов и революционных технологий.

ON JUNE 29, Moscow Museum of Modern Art on Ermolaevsky Lane staged opening program of exhibition «Workshop 20'09».

Taking place for last nine years, this annual event has been successfully organized by the School of Contemporary Art. The project combines the work of young Russian and foreign authors expressing their creative ideas by the language of contemporary art forms. The project enabled young generation to «speak out», to express themselves or their attitudes to realities of our life, to eternal values as well as timeless conflicts.

The main criterion for participation, in addition to the compliance with the proposed common theme was the power of the artistic statement. The project was not limited by the dictates of ideology or aesthetic categories. Accordingly, the result directly reflected the current situation and the creative environment of young artists, displayed common trends and moods.

«My Love, My Friends» – was the central issue this year. On the one hand, given theme reflects nature of exhibition by young artists. On the other hand, it scrutinize many actual questions: relations between «Self» and «Others»; the problem of invisible communication, inevitable in human life, forming and characterizing the identity relevant in the rapidly changing modern world, flooded with information and overloaded with technology.

Каждая эпоха устанавливает свои правила межличностных связей, формируя новое отношение к извечным ценностям. В век информационной войны, шаткости идеалов и относительности всего сущего какое место в жизни человека занимают любовь и дружба? Что может быть объектом самых теплых чувств, и каким может быть их проявление? Какова ценность и опасность виртуальных отношений?

«Любовь до гроба» и дружба до седины – сегодня не первое, что вдохновляет художника, а измена и предательство – уже не ключевые конфликты в драме современных взаимоотношений. Проблема отчужденности в сжимающемся мировом пространстве, поверхностности восприятия, подмены ценностей, как демонстрирует проект, более актуальна на сегодняшний день.

Заданная общая тема позволила затронуть целый ряд современных и вечных проблем, остро выраженных в форме художественных объектов. Работы исполнены в различных техниках, направлениях и жанрах. Художники обратились к живописным приемам, графике и скульптуре, к мультимедийным формам, фотографии, инсталляции, перформансу. Представлена широкая палитра настроений – от умиления и радости до тоски и отчаяния. При всем разнообразии, в целом работы отличает концептуальная направленность, что характерно для современного художественного процесса, и в частности для проектов «Мастерской».

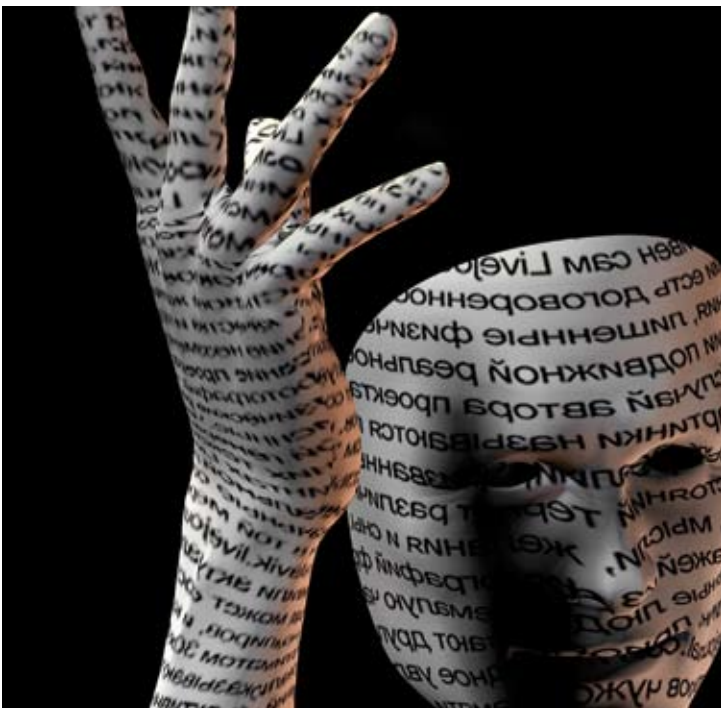
Экспозиция превратилась в пеструю игру идей и манифестов, порой талантливых и остроумных, впечатляющих и глубоких, а иногда пугающих и отталкивающих. Можно увидеть и наивное «Умиление» Григория Антипова, хранящее незамысловатую душевность детских рисунков, и ужасающее «My love. My friend. My death» Алексея Васильева, в работе которого читаются агрессия, озлобленность и пессимизм.

Есть сдержанные «Интимные портреты анонимных вещей» Лены Корсаровой, в которых предметы повседневного быта, привычные и почти незаметные «друзья» человека, становятся объектом направленного созерцания, воплощением красоты и гармонии. К теме любимых вещей обращается Лада Шаповалова в серии живописных работ «Sweet memories». Это «галерея портретов» женской обуви – своео-

Светлана Беляева. Связи
2009. Инсталляция



Анна Неизвестнова. Добавить в друзья. 2009. Компьютерная графика



Андрей Терехов
Оболочка
2009
Перформанс

Роман Ермаков
Элементы контакта
2009
Картон, акрил,
бифлекс, манекен



бразного фетиша, объекта привязанности и обожания множества представительниц слабого пола.

Анастасия Захарова представила работу «Holy Animals. Священные животные» – пять полотен, в своей декоративности сродни китчу, во что, собственно, со временем превращаются многие объекты поклонения.

Вечную проблему одиночества человеческого эго затрагивает в своей инсталляции «Противостояние» Алексей Дьяков. Двое обращены друг к другу, они близки и похожи, их разделяет ничтожное пространство, но пониманию и истинной близости мешает собственное отражение, иллюзия, затрудняющая контакт. «Поддержка» Максима и Оксаны Подгородецких говорит о той необходимой и спасительной связи, которая существует между миллионами людей.

Ряд работ, что ожидаемо, посвящен подмене ценностей в современном обществе потребления. Это и «Дом-3» Дамира Аптикаева, и «Портреты потребления» в духе Уорхола Виты Думчюте, и «Интересы общества» Николая Орловского. Большинство работ, таких как «My Victoria» Сергея Лакотко, «Симулякр общения» Веры Мажириной, «Разрыв связи» Дениса Мустафина, «Добавить в друзья» Анны

Неизвестной, «LJ Friendly Shooting» Игоря Павлова, «My world» Юлии Сафроновой, «On-line любовь» Александры Соколовской-Fasold под разным углом рассматривают аспекты виртуального общения, формирующего новую картину мира.

Широко представлена тема одиночества, изолированности и покинутости. Это «Внезапное одиночество» посреди пышного праздника жизни Юлии Бах и Евгении Криковой, Инсталляция «Связи» Светланы Беляевой, использовавшей «иное пространство» натянутой материи, «Долгие дни» творческой группы «Бананы в пижамах», «Каракуль» жаждущей тепла Таус Махачевой.

В рамках выставки в музее также представлены два кураторских проекта – «Зоны отчуждения» Марины Фоменко и «Klischees – Штампы» Ники Кухтиной. Несмотря на специфику работ, их общая тематика вполне соответствует целям титульного проекта. Речь идет о взаимоотношениях, о нахождении взаимопонимания или отсутствии такового.

Отчуждение возможно лишь по отношению к кому-то или к чему-то, так же как расставание невозможно без встречи. Даже в одиночестве скрыта внутренняя связь с кем-то или чем-то «другим» или потребность в ней. Что такое отчужденность в современном мире? В чем ее при-

чины и где проходят ее границы? Для одного это расставание, болезненный разрыв с близким человеком, ощущение уязвимости связей в нашем агрессивном, безостановочно меняющемся мире. Бумажный памятник надежде Сергея Еркова столь же хрупок и недолговечен, как и мнимая крепость земных отношений.

Для другого отчуждение порождает автоматизация общения, предлагаемая современными технологиями. Удовлетворяют ли виртуальные связи, даже самые активные, потребность человека в душевной близости, в живом неспешном разговоре? Что не способны заменить Интернет-чат и sms? Евгения Долинина представляет страницы Интернета как картину наших взаимоотношений, все более приближающихся к системе единиц и нулей, к меню информационных клише.

«Искавленное пространство» Галины Емелиной деформирует привычный городской пейзаж, подчеркивает субъективность восприятия. Ты знаешь то, к чему ты привык. Но стоит изменить форму восприятия... и привычный, уютный дружелюбный мир сворачивается на глазах. Стабильность оказывается кажущейся, виртуальной, как и форма современного общения.

Символ отчужденности Лана Зайцева видит в самых очевидных пределах – в границах нашего физического тела, в зоне повышенной опасности для каждого из нас. В фотопортретах детей-инвалидов Марии Ионовой-Грибиной нет видимого различия между миром здоровых и «не таких, как все» людей, эти откровенные работы ломают «зоны отчуждения», но в то же время заявляют об их существовании.

Проект фиксирует ряд факторов, ведущих к изоляции личности. Это дистанция, поверхностное восприятие, отчужденность и одиночество в стремительном потоке повседневности.

«Штампы», обнаруженные молодыми русскими и немецкими художниками, говорят о схожих проблемах и в индивидуальном сознании, и в межличностном общении в масштабе международного взаимопонимания. Накопившиеся клише восприятия «других», несмотря на активный процесс глобализации, будут долго жить, порождая интерпретации в искусстве. Не требуются комментарии к проекту, в котором под музыку Вагнера в небе пролетают классические немецкие сосиски с графичным, напоминающим свастику оперением.

Штампы во многом формируют наше отношение друг к другу, к окружающим вещам. С одной стороны, это облегчает восприятие, предоставляя готовую схему взаимодействий, но, с другой стороны, клише сужают сознание, ограничивая мышление рамками привычного. Представленные работы – попытка выразить отношение к штампу с разных позиций. Так, в работе Максима Русакова следы протектора велосипедных шин на белой стене – символ излюбленного транспортного средства европейцев – образ, порождаемый экологическими соображениями. Противопоставление сущности творчества застылой категоричности штампа лежит в основе работы «Blister» Андрея Блохина и Георгия Кузнецова.

«Мастерская»-2009 в очередной раз представила картину современного творческого процесса, и его однородность, и его многообразие. Выставка выявила характерные стороны молодого искусства с его максимализмом и категоричностью, с желанием эпатировать, поразить, докричаться и шокировать. Трудно удивить современного зрителя новизной формы, однако многие авторы предприняли такую попытку, невольно или намеренно повторив свои и чужие находки, открыв в них новые возможности, создав неожиданные эффекты, самовыразившись в творческом акте.

Алексей Дьяков. Противостояние. 2009. Инсталляция



обретение короткого метра

ТАТЬЯНА ДАНИЛЬЯНЦ

discovering the short film

TATJANA DANILJANTS

Из истории программы «Арт-хаус в коротком метре» (1-я Московская биеннале молодого искусства-2008)

В РАМКАХ показов «Арт-хаус в коротком метре» на 1-й Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» были заявлены восемь коллекций (каждая из которых включала три фильма), среди авторов работ – граждане России, Литвы, Вьетнама, Италии, Украины, Бразилии. Важно, что многие из них мыслят себя на территории не столько кино, сколько современного искусства. И это является своеобразным симптомом специфики настоящей ситуации в культуре: границы кино, особенно в его экспериментальной, арт-хаусной части, непосредственно открыты для современного искусства, и наоборот.

Итак, большое внимание было уделено новым коллекциям, и ретроспективе фильмов за прошедшие четыре года, принимая во внимание специфику места проведения и зрителей: арт-биеннале, художники, музей.

Коллекция «Витальность памяти» (открытие программы состоялось 7 июля в Московском музее современного искусства на Петровке, 25) была составлена мной исключительно из документальных фильмов, фильмов студентов кинематографических вузов или тех, кто еще совсем недавно был таковым. Тема другой коллекции – географические точки со сложной, трагичной судьбой, пережившие политический или социальный коллапс, словом, «места после катастрофы». Фильм «Другие цвета» (2007, Россия, 10 мин) Георгия Молодцова, автора, проживающего в основном в Сербии, рассказывает о местных подростках, которые ежедневно натываются на «артефакты» не так давно закончившейся кровопролитной гражданской войны, и о попытках путем вовлечения их в искусство, в данном случае в искусство мультипликации, «исцелить» детские психотравмы. Интересно цитирование фрагментов работ самих ребят в фильме: парадоксальное соединение «реального, документального человека» и его «проекции» в искусство.

Взрослые из «Следов» (2006, Россия – Польша, 28 мин, фильм создан при поддержке Европейского совета) того же Георгия



Perpetuum mobile

EVERY YEAR, during the Biennale for Young Art «Qui vive?», the Moscow Museum of Modern Art organizes public screenings of short films by young directors from different countries.

In recent years, citizens of different countries took part in «Art-House Short Films» festival: from Russia, Lithuania, Vietnam, Italy, Brazil and other countries. Importantly, many of them perform not only in the movie art, but participating at contemporary art scene, too. And this is a peculiar symptom of the specific situation of state of the contemporary art culture: the boundaries of cinema (particularly in its experimental, alternative section) are directly open to contemporary art and vice versa.

The program of «Art-House Short Films» is accompanying annual exhibition of young art «Workshop 20'09». There are several distinctive features this year: in the first place, all the films are work of university students; in the second place, these universities are cinematography institutes: VGIK; St. Petersburg Institute of Film, Theater and Television; and other universities offering M.A. courses for directors and scriptwriters. Almost all the film were shot by future directors, which automatically implies a careful and balanced attitude, above all, to the traditional components of the film, such as camera, work with actors, or the treatment of scenario. It should be said the young filmmakers not only demonstrated a good understanding of these components, but also looked for innovative spatial and script-writing approaches, using a wide range of expression methods. In this aspect, we can pick-up films «9:00 Kiss» by F. Korshunova, Russia, 2007; and «Meeting» by R. Kamensky, Russia, 2008.

Молодцова в соавторстве с Галиной Красноборовой, ученицей документалиста Сергея Мирошниченко, рассказывают о некогда страшных событиях Освенцима.

И «Витальность памяти», и «Другие цвета» объединяет стремление авторов затронуть болевые точки истории, обнаружить их присутствие в памяти живущих, дать возможность взрослеющим поколениям не забывать прошлое и извлекать собственные уроки.

Экспериментальный фильм-зарисовка «Другая Москва» (2006, Россия, 6 мин) выпускника Высших курсов сценаристов и режиссеров, профессионального фотографа Омари Зверкова выделяется своим лирическим настроением, попыткой уловить личное, интимное в биении ритма Москвы-мегаполиса. Через выделение, фрагментирование минимальными художественными средствами (несколькими непрерывными планами и укрупнениями) режиссер добивается не только внятного повествования о чувствах «подсмотренной» им влюбленной пары на Пушкинской площади, но и дает некий общий портрет города, полного драматичных контрастов. Если внимательно присмотреться, это тоже место «после боя». После слома эпох, в процессе становления.

Вторая коллекция «Жизнь – Сон – Сказка», которой 29 июля 2008 года закрылась программа «Арт-хаус в коротком метре» на биеннале, притчевая, сказочная. От сложноустроенной экспериментальной «Бессоницы» (2007, Россия, 14 мин) уже упомянутого режиссера Галины Красноборовой, где игровое, постановочное непринужденно вплетается в документальную ткань, и замешанной на традиции *masacre ironic* «Зеленой виниловой пластинки» известного бразильского киноcritика Клебера М. Филху (Kleber M. Filho), совсем недавно триумфально дебютировавшего в кинематографе, до почти линейной по сюжету, но визуально изобретательной «Манной каши» Олеси Шукиной, учащейся Санкт-Петербургского института кино, театра и телевидения.

Кроме двух новых коллекций в программе «Арт-хаус в коротком метре» в течение всего июля были показаны шесть коллекций, демонстрировавшихся ранее на различных культурных площадках города. В ретроспективный показ, в частности, вошла самая первая коллекция «Москва: личный взгляд», которой в конце 2004 года в Музее кино стартовала программа «Арт-хаус в коротком метре» (фильмы «U» Татьяны Данильянц, «Шлю Привет» Светланы Быченко, «Туда, где не слышно голоса» Дмитрия Федорова) и несколько других коллекций, вызвавших большой зрительский интерес и оказавшихся как нельзя более уместными в контексте биеннале молодого искусства.

«АРТ-ХАУС В КОРОТКОМ МЕТРЕ» В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ «МАСТЕРСКАЯ»-2009

У программы «Арт-хаус в коротком метре» в рамках «Мастерская»-2009 есть особенность: практически все фильмы сняты студентами кинематографических институтов: ВГИКа, Санкт-Петербургского института кино, театра и телевидения, Высших курсов режиссеров и сценаристов и т.д. то есть, будущими режиссерами, что предполагает внимательное и взвешенное отношение прежде всего к традиционным составляющим фильма, таким, как операторская работа, работа с актерами, обращение со сценарием. Молодые режиссеры не только демонстрируют хорошее понимание этих составляющих, но и ищут нетрадиционные пластические и сценарные ходы («9:00 Поцелуй» Ф. Коршунова, Россия, 2007; «Встреча» Р. Каменского, Россия, 2008), используя большой диапазон выразительных средств.

Так, любовный треугольник во «Встрече», кинозарисовке, этюде, который длится всего четыре минуты, неожиданно приобретает дополнительное измерение за счет найденной автором сценарной придумки, построенной на традиционной операторской «восьмерке». Знакомый зрителю прием из знаменитого американского «Дня сурка»

в фильме сегодняшнего выпускника ВГИКа Филиппа Коршунова (мастерская Владимира Хотиненко и Владимира Фенченко) неожиданно оказывается лирически переосмыслен.

Традиционные по форме фильмы «Клетка для птицы» (Россия, 2008) студентки Санкт-Петербургского института кино, театра и телевидения А. Севостьяновой и «Слуга Мельпомены» (Украина, 2007) Вячеслава Серкеза оказываются на смысловом острие из-за точно выбранной художественной формы, отсылая нас к таким «вкусным» жанрам, как *film poire* и трагифарс. Фильм «Клетка для птицы» – черно-белая, «эстетская» виньетка, с нарочитым эстетизированием кинофактуры, тщательно выстроенными планами и не менее изощренной работой с освещением. Все это выдает в авторе ценителя не только классической черно-белой фотографии (вспоминается Родченко), но и мирового кинематографа первой трети XX века (Эйзенштейн, Вертов, Бунюэль).

Фильм «Светопись» Константина Логачева рассказывает о личной жизни фотографа: сюжет, который сам по себе подразумевает визуальные открытия. Но автор идет дальше, работая с аудиосредой, добиваясь расширения драматургических смыслов не только визуальными способами.

«Perpetuum Mobile», работа недавнего выпускника операторского факультета ВГИКа (мастерская Вадима Юсова) Егора Ковалья, создана под впечатлением громадной динамической скульптуры итальянского художника и скульптора Арнальдо Помодоро (Arnaldo Pomodoro) «Солнце мира». «Любой, коснувшись этой громады, может постепенно раскрутить гигантскую массу, получая одновременно и реальное, и призрачное ощущение власти надо всем», – говорит о скульптуре Коваль. Размышляя над природой времени и культурного наследия как такового, молодой автор сумел создать в форме короткометражного киноэксперимента визуальное высказывание, открытое для свободной интерпретации, но в то же время стоящее в ряду уже существующей кинотрадиции фильма-притчи («Каянискаци», реж. Годфри Реджио / Godfrey Reggio и другие фильмы трилогии).

Таким образом, придумка, ощущение настоящего времени, «свежее дыхание», поиск новых изобразительных средств с опорой на мировое культурное наследие – вот, пожалуй, основные особенности нынешних показов.

Реж. Клебер М. Филху
Зеленая виниловая пластинка



the greatest hits кирилла данелия

the greatest hits of kirill danelia



Кирилл Данелия
Vintage 95
1999
Смешанная техника

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ современного искусства представил выставку Кирилла Данелия. На третьем этаже музея экспонировалось более 70 живописных его картин и объектов из государственных и частных коллекций. Десять лет назад одним из первых выставочных проектов только что созданного Московского музея современного искусства стала выставка Данелии. А учитывая, что первая персональная выставка художника состоялась в 1989 году, экспозиция оказалась, по сути, дважды юбилейной. Вероятно, это и дало право на жизнь такому амбициозному названию, хотя сам автор считает его самоироничным – дескать, новых вещей очень мало, вот и приходится выставлять «хиты».

Кирилл Данелия, несмотря на громкую фамилию, не стал связывать свою жизнь с кинематографом или театром, хотя образование получил соответствующее – окончил постановочный факультет школы-студии МХАТ (1986 – 1989). Сейчас он известен прежде всего как художник и владелец галереи античного и древневосточного искусства, чуть ли не единственной в Москве, специализирующейся по данной тематике. Он считает, что если уж заниматься чем-либо, то профессионально, и поэтому большую часть времени тратит на поиск предметов восточного антиквариата на западных аукционах. Основная идея его коллекции – собиратель-

MOSCOW MUSEUM of Modern Art presented a personal exhibition of Kirill Danelia. Over 70 canvas paintings and objects from public and private collections were exhibited on the third floor of the museum. Given that the artist's first solo exhibition was held in 1989, this exhibition was an anniversary. Perhaps, this fact support such ambitious title, although the author considers it to be self-ironic – he said there are only few new pieces, so the only way is to present his acknowledged «hits».

It is said Kirill Danelia belongs to group of artists, who continue traditions of 1960's era, when traditional genre of still-life was «rediscovered» and «redefined». Nevertheless, the roots of his creative approach can be traced back to the first third of 20th century. As a proof we can name technique of assemblage (e.g. using parts and objects of different volume) extensively used by Kirill Danelia, which was developed by Marcel Duchamp and applied in his famous ready-mades. In Russia, assemblage technique was used by Tatlin, Puni and Rodchenko – that's the reason why looking at works of Danelia we immediately recognize heritage of Russian avant-garde masters. Danelia is able to produce not only what is often called «composite technique» in contemporary art, but we see here really a mix of objects, times, traditions and cultures, saturated by multi-gestured reminiscences.

ство артефактов из регионов, которые оказали наиболее влияние на развитие мирового искусства. В его собрание попадают уникальные вещи музейного уровня – скульптура, гравюры и мозаики, предметы декоративно-прикладного искусства. Галерист отмечает, что коллекционирование вещей намного интереснее и ближе ему, нежели их последующая продажа.

Что касается собственного творчества Кирилла Данелия – а натюрморты он занимается уже около двадцати лет, – художник также обращается к старым добрым временам, отдавая дань традиции. Считается, что он продолжатель эпохи 1960-х, представители которой заново «открыли» традиционный жанр натюрморта и пересмыслили его. Однако истоки его творчества можно проследить еще в первой трети XX века. Так, техника ассамбляжа, в которой работает Кирилл (то есть использование различных объемных деталей или даже предметов), восходит к Марселю Дюшану с его реди-мейдами. У нас ассамбляж практиковали Татлин, Пуни и Родченко, потому при взгляде на произведения Данелия сразу вспоминаются мастера русского авангарда. Часто встречающийся в работах художника мотив скрипки (есть и живописные варианты, а в объектах используются реальные остоны) напоминает о кубистах, хотя автор считает этот инструмент наиболее красивым и гармоничным, к тому же предметом, вызывающим множество ассоциаций. Подпись художника – «К», заключенная в квадрат, – отсылает к Казимиру Малевичу. Работа «Лианозовская икона» демонстрирует, что Кирилл читит и лианозовскую школу. Он считает, что на «лианозовцев», впрочем, как и на весь русский нонконформизм, да и на него самого сильнейшее влияние оказал Роберт Раушенберг. Этот колоритнейший представитель американского искусства послевоенного времени тоже практиковал работу в смешанных техниках. Кирилл чтит его как главного мастера в современном искусстве, а собственное творчество ассоциирует прежде всего с поп-артом, для которого Раушенберг сделал немало.

Работая в основном в технике коллажа и ассамбляжа, Данелия использует разнообразные предметы. В его объектах зачастую появляются бутылки, игральные карты, обрывки газет, различные металлические изделия – джезва, пила или ржавые автомобильные номерные знаки, куски рамы с ржавыми ручками, а сломанные спинки стульев используются в качестве рамы. Все эти артефакты художник отыскивает на блошиных рынках в Европе: «На наших помойках такого не найдешь, все увозят на дачу», – говорит он. Основой коллажей и ассамбляжей могут стать холст, дерево. В результате у Данелия получается не только то, что в изобразительном искусстве принято называть смешанной техникой, а некий микс из объектов, времен, традиций и культур, насыщенный множественными реминисценциями. Предметы, сопоставленные художником, обретают память, историю, и это переносит обыденные вещи в область художественного.

Натюрморт получает у Данелия двойные и контрастные смыслы. С одной стороны, сталкивая активные фактуры – пастозную живопись, выразительные объемы и поверхности предметов, Данелия оживляет композиции, они дышат и вибрируют. Но, с другой стороны, эти композиции – настоящие nature morte – «мертвая натура», ведь это повествование о жизни или, точнее, смерти вещей, отслуживших свой век и заброшенных за ненадобностью в дальний угол, откуда вытаскивает их художник на свет божий, чтобы даровать новую, возвышенную жизнь.

Рецепт кофе
1998
Холст,
смешанная техника

Рыба
2000
Холст,
смешанная техника



memento mori

ЮРИЙ ШАБЕЛЬНИКОВ

memento mori

YURI SHABELNIKOV



Петр Аксенов. Tomb of Jimmy Choo
2009. Мрамор

Московский музей современного искусства и галерея RuArts представили в залах Государственного музея современного искусства РАХ (Гоголевский бульвар, 10) первый музейный проект Петра Аксенова – мастера арт-провокации, художника, фотографа и продюсера в одном лице. В новом концептуальном проекте «DEADBRAND» впервые серьезно затронута тема интеграции искусства в мир модных брендов. На глазах у зрителей пресыщенному миру потребления приходит конец, и авторская версия новой реальности раскрывается во всей своей разрушительной красоте.

In the halls of modern art department of Russian Academy of Arts on Gogolevsky boulevard the Moscow Museum of Modern Art and the gallery RuArts presented the first exhibition project of Petr Axenoff – master of the art provocation, artist, photographer and producer at once. In his new conceptual project DEADBRAND the author seriously deals with topic of art integration into the world of fashion brands for a first time. This process started simultaneously with the era of globalization, when the labels have become a sort of fetishes, the embodiments of dreams in which one can possess all the necessary attributes of sweet life. In the works of Petr Axenoff, this process reached its logical apex – deconstruction: recognizable symbols are turned into petrified gravestones, and the whole fashion-industry came to rest at this metaphorical necropolis. Images created by the artist are especially suggestive on the backdrop of the current pessimistic trends in the global economy. Literary in front of our eyes the world overloaded with commerce is collapsing, and the author's version of the new reality is revealed in all its devastating beauty.



Tomb of Coca Cola
2009. Мрамор

В КРИЗИС все немного волхвы. Времена праздников, роскоши и мотовства закончились. Сегодня господствуют экономия, скупость, жесткий расчет и «ничего лишнего». Состояние умов характеризуется всевозможным прогнозированием, гаданием и вопрошанием: «Что будет?» и «Как обернется?». Но сфера вопрошания и прогнозов находится в зоне интересов современного искусства. Здесь, на границе жесткого прагматизма и иррационального, возможны самые невероятные ситуации.

Представьте себе, что все фирменные знаки, все бренды исчезли в одночасье. Мало того, исчезли их носители: любимые вещи, парфюмерия, продукты, напитки, автомобили... Но этого не может быть, потому что этого не может быть никогда! Это даже не катастрофа, а что-то совсем уж апокалиптическое.

Проект «DEADBRAND» – очевидная антиутопия. Само понятие и наличие брендов является необходимым составляющим рыночного механизма потребления или, если хотите, основным элементом товарного фетишизма. В самом деле, лейбл, бренд – воплощение мечты, желание обладать чем-то из качественной жизни. Метафорически это сердце рынка. Но что же нам предлагает Петр Аксенов, автор «мертвого бренда»? Мы оказываемся в ситуации ритуала прощания с ним. Потому, с одной стороны, это ландшафт некрополя, а с другой – жизнь после смерти, а также оплакивание и скорбь. Здесь страшная фантазия стала реальностью, предмет желания обернулся надгробием, окаменевший гамбургер нельзя укушать, и взгляд невольно ищет страшную горгону, незримо присутствующую на этом празднике скорби.

Важно отметить, что проект имеет различную жанровую и медийную реализацию. Здесь и портрет, и натюрморт, и пейзаж; живопись соседствует со скульптурой, а фотография аккомпанирует видеоряду. Но вместе с тем все это создает единый ритуальный ландшафт, подчиненный главной интонации, а общее монохромное решение, безусловно, усиливает ее. Однако при внимательном рассмотрении обнаруживаются и трагикомические моменты – ложноклассические, проникнутые пафосом надгробия в сочетании с надписями демонстрируют очевидную иронию. А известные модели и манекенщицы в роли скорбящих плакальщиц невольно вызывают улыбку и следующий вопрос: «Что же они теперь будут носить, бедняжки?»

Однако главным героем здесь, безусловно, является сам зритель: тот самый источник заветных желаний и потребитель тех самых брендов, которые в данном случае оказались в царстве теней. Осознание этого факта ввергает «потенциального покупателя», если не в состояние шока, то в глубокую фрустрацию. Мир перевернулся, и как быть и что делать, уже совершенно не понятно!

И только покидая это пространство художественного фантазма и обнаруживая наличие привычных фетишей, наш герой или героиня с облегчением понимают, что увиденное оказалось лишь игрой воображения художника или скорее страшной шуткой. Однако эта шутка тем не менее выявила неминуемую хрупкость привычного бытия.

P.S. Уже во время вернисажа обнаружился весьма интересный факт: представители Christian Dior и Louis Vuitton настоятельно попросили убрать с выставки работы, где фигурировали соответствующие бренды и продукты этих уважаемых марок. Это событие подтверждает, что искусство, несмотря ни на что, все еще работает. Иными словами, художественное послание попало в десятку. Однако, с другой стороны, оно показывает, насколько еще неадекватно порой зрительское восприятие искусства, когда предмет его меняет статус и осознается как вполне реальный и всякая метафора и условность улетучиваются в одночасье. Что ж, приходится признать, что культурная и просветительская функция искусства никогда не заканчивается, и художникам, критикам и искусствоведам работы непочтатый край...

Tomb of McDonald's
2009. Мрамор

Tomb of Yves Saint Laurent
2009
Холст, акрил,
смешанная техника



гармония смешений

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

confusion of mixing

VICTORIA KHAN-MAGOMEDOVA



Юрий Бурджелян
Арарат
1985
Холст, масло

Московский музей современного искусства представил новую выставку в рамках программы «Персоналии». Юрий Константинович Бурджелян (1921–2008) – один из столпов московской школы живописи, долгие годы преподававший рисунок, живопись и композицию в Московском полиграфическом институте.

Moscow Museum of Modern Art presented a new exhibition in the cycle «Personalities». Yuri Burgelyan (1921 – 2008) was one of the pillars of the Moscow school of painting, known for his fanatic devotion to this area. At the same time, he was exquisite pedagogue, for many years leading teaching process, teaching drawing, painting and composition at the Moscow printing institute. Under his guidance, talents of many contemporary artists were discovered. Burgelyan experimented with painting genres, often mixing them – still life with a landscape, nude with still life, portrait with landscape. Artist continued to re-interpret the experience of Giorgione, Vermeer, Morandi and ancient Russian icons. His canvases lean towards a smooth matte surface, where the brush strokes are invisible and all temperament is sensibly hidden.

Выставка «Светлее! Цветнее! Плотнее!» в ММСИ позволяет еще раз, более внимательно, взглянуть на творчество этого замечательного живописца и педагога, воспитавшего целую плеяду талантливых художников.

Гармония, светоносность, сосредоточенность, ясность, просветленность, самодостаточность – ключевые слова для характеристики искусства Бурджеляна. В его холстах нет ничего давящего, нарочитого, намеренно сложного. Они рождают ощущение покоя, умиротворенности, погружения в мир красоты. Напоминают о вечных ценностях, утраченных современным человеком, потерявшимся в хаосе бытия. («Раковина на светлом фоне. Керчь», «Оливы. Коктебель», «Судак. Светлый день»).

Манера письма мастера гладкая, спокойная, многослойная, создающая красивую красочную поверхность. Композиционные решения тщательно выверены. Палитра высветлена.

В полотнах «Агава», «Ракушка» столько света и умиротворения. Художник нашел простое и гармоничное композиционное решение, точные пространственные и цветовые соотношения. Агава и ракушки воспринимаются как элементы мироздания, возникающие из светоносной поверхности. Не менее гармонична картина «Полдень», в которой все удивительным образом уравновешено: мягким линиям женского тела вторят округлые очертания гор. Нежнейшие серебристо-голубовато-золотистые цветовые сочетания навевают ощущения покоя, тишины, погружают в сладкие грезы.

Интересно сравнить ню Бурджеляна и Поля Дельво. У Поля Дельво обнаженные всегда предстают в неподвижных позах, с характерными говорящими жестами, с четко фиксированным взглядом. Они пребывают в атмосфере отчуждения и странной алогичности, явно доминируя в мире робких, словно опасующихся их, обеспокоенных мужчин. У Бурджеляна, напротив, женские образы хрупки и целомудренны, они всегда пребывают в состоянии тихой грусти. Их тонко окомуренные тела кажутся бесплотными. Обнаженные Бурджеляна никогда не доминируют: погруженные в себя, они словно вслушиваются в музыку небесных сфер.

Бурджелян много экспериментировал с жанрами, соединяя натюр-морт с пейзажем, ню с натюрмортом, портрет с пейзажем. Причем делал это очень органично. И своих героинь он изображал в необычных пространствах: иногда на балконе с видом на горы, иногда в комнатах со странными, условными интерьерами, причудливо декорированными. И в его «японских» вещах нет никакой экзотичности: все то же следование своей методе с продуманными вариантами композиционного и красочного решения.

В своем творчестве художник переосмыслил опыт Джорджоне и Вермеера, Моранди и древнерусской иконы, фовизма и «Голубой розы». Но все это органично претворилось в его самобытный и неповторимый язык.



Агава
1966
Холст, масло

7 карт Таро
1995
Холст, масло

интернет как образ жизни

АЛЛА НАДЕЖДИНА

internet as a way of life

ALLA NADEZHINA

Если раньше художник копировал природу, искал в ней образы для выражения своих переживаний и размышлений, то сейчас, в эпоху глобальной интернет-сети, понятие «природа» смещается в область виртуального. Изучению последствий этого «смещения» и посвящен организованный Андреем Бартевым при поддержке Московского музея современного искусства III Ежегодный фестиваль иллюстрации «Free Wi-Fi».

In older times, a mission of the artist was to reproduce a nature, it was source for images expressing his feelings and thoughts. Now, in an era of global internet network, the notion of «nature» is moving into the virtual domain. For the third year, with the support of the Moscow Museum of Modern Art, Andrey Bartenev organized The Illustration Festival «Free Wi-Fi» – dedicated study on the effects of these global and profound changes.



В эпоху Римской империи требование «хлеба и зрелищ» стало основой взаимоотношений власти и народа. Не менее насущное, чем хлеб, зрелище играло объединяющую роль в государстве, собравшем под свое крыло конгломерат варварских территорий.

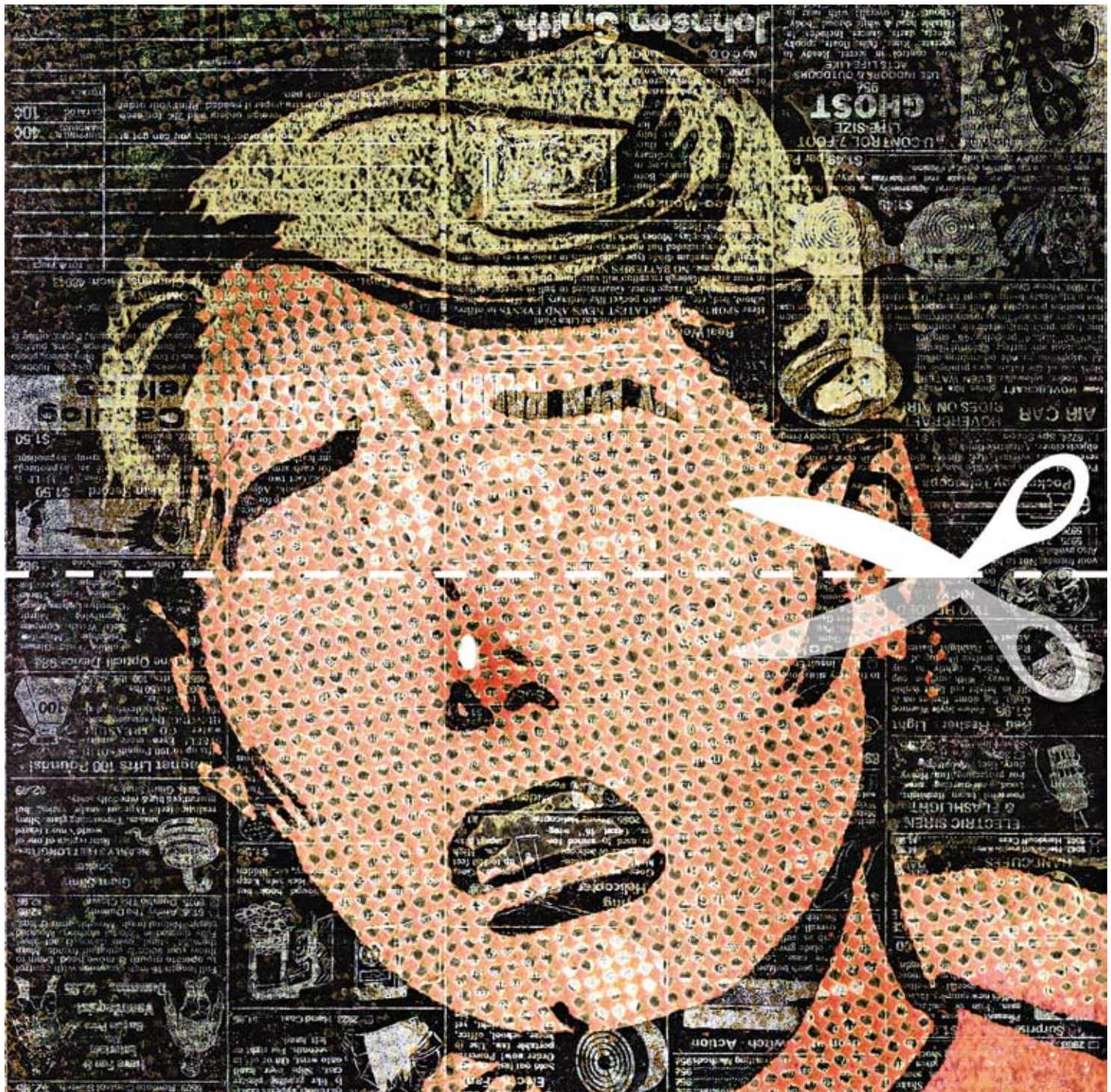
Праздник был необходим властям Рима и как средство межлической и межнациональной коммуникации, и как средство, позволяющее сплотить в едином порыве толпу, и наконец, как средство, отвлекающее от социальных конфликтов. Ведь язык гладиаторских боев или конных ристалищ был одинаково понятен и римлянину, и варвару.

В эпоху шекспировских страстей эта сакральная театральность власти и шире – театральность самой структуры человеческих взаимоотношений – выразилась в крылатой фразе: «Весь мир – театр, все люди в нем – актеры».

OPENED ON 15 May in the Tsereteli Art Gallery at 19 Prechistenka street, in the «Apple Hall», Illustration Festival has united young artists from different regions of Russia. Here again technology designated the choice of topics and selection of participants, as well as the means of their participation: the main criterion for selection except their talent was the presence of «virtual reality» in the city where the artist came from, as all the works exhibited at the festival were sent via internet. In addition, every work outplayed many cliches and images to be found on the Web.

Exhibition spread over three floors was divided into three different semantic sections, where one could find illustrations (some of the best works, made last year specifically for the festival «Free Wi-Fi»), video-art made by illustrators, web designers and photographers of the fashion magazines, as well as other projects reflecting different aspects of contemporary culture, new esthetics, visual trends and new subjects.





Илья Колесников

Наша цивилизация нуждается для нормального существования в коммуникационном празднике не меньше, чем римская, но теперь коммуникация возникает (и в этом ее отличие от «предшественницы») из самих средств, диктуется возможностями высоких технологий. Сообщение и способ его передачи взаимосвязанны, причем первое рождается из второго. Глобализация, стирание границ, унификация – все это выражают интернет-технологии, сообщение априори существует в их «формате». В какой бы точке мира ты ни находился, у тебя есть возможность вести диалог с тем, кто сейчас на противоположном конце планеты, или смотреть трансляцию выступления любимой группы в реальном времени. Все это позво-

Each work was accompanied not only by traditional legend with title and name of artist, but also with author's e-mail address, so Bartenev could claim the festival to be not only a sort of «art market», but also a phonebook located in the free-access zone, helping artists to find a potential employer.



Андрей Бартнев

ляет пережить мир как единое поле, пронизанное силовыми линиями наших диалогов.

Работая с языком массмедиа (и прежде всего рекламных роликов, телевидения), Андрей Бартнев создает пространство карнавала: концепты общества потребления становятся веселыми масками индивидуального творческого сознания. В этой гламурно-ироничной и вместе с тем гротесково-праздничной стилистике выдержан и курируемый Бартневым III Ежегодный фестиваль иллюстрации «Free Wi-Fi». Темой его на сей раз стал «Интернет как средство воздействия».

Открывшийся в конце мая в Галерее искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19), в зале «Яблоко», фестиваль объединил в своей экспозиции работы молодых художников из регионов России. И здесь вновь технология определила и выбор темы, и состав участников, и способы этого участия. Основным критерием отбора кроме таланта конкурсанта было наличие в городе, в котором он проживает, доступа к виртуальной реальности, так как все работы, представленные на фестивале, получены через Интернет. К тому же каждая из них обыгрывала те или иные клише и образы, распространенные в Сети.

В свое время футуристы восхищались скоростью первых автомобилей и самолетов, чертили эскизы фантастических городов и надеялись в них жить, провидя в машинах из стали, стекла и бетона «ницшеанский» ритм жизни, который поможет человеку выйти за пределы биологических возможностей. Сегодняшние художники избавлены от подобных иллюзий.

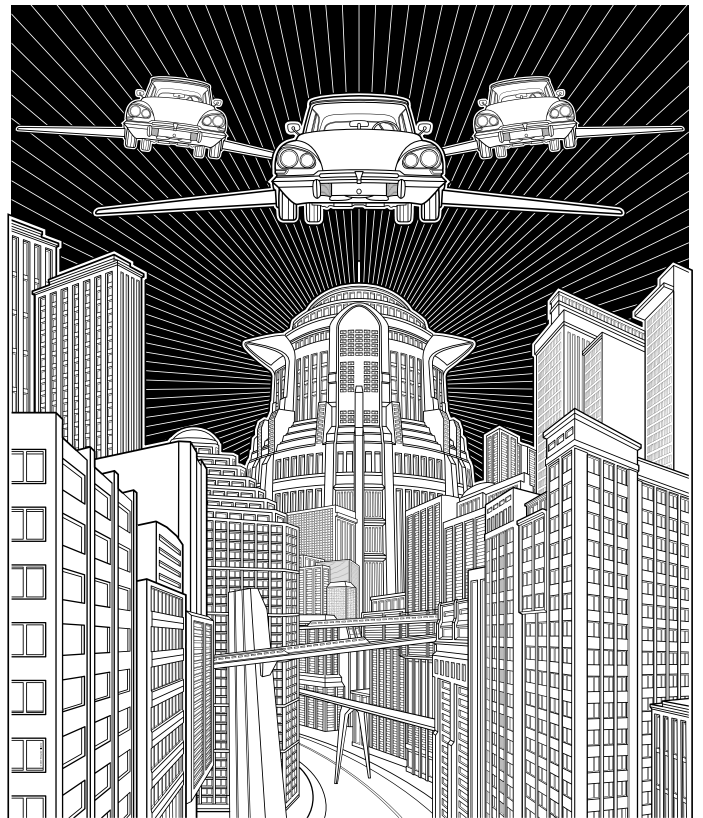
Будущее рассматривается как одна из компьютерных программ, это побуждает художников раздвигать границы собственного восприятия, в то время как их предшественники пытались преодолеть границы видимого мира.

Маринетти с восторгом предвидел города-машины: «Мы будем воспевать... ночную вибрацию арсеналов и верфей под их мощными электрическими лунами; жадные вокзалы, пожирающие дымящихся змей; фабрики, подвешенные к облакам шнурками своих дымов; мосты, переброшенные через дьявольские ножи озаренных солнцем рек, с высоты которых прыгают гимнасты, быстрые пакетботы, обыскивающие горизонт; широкогрудые локомотивы, фыркающие от нетерпения на рельсах подобно громадным стальным коням, взнуданным длинными трубами; скользящий полет аэропланов, винты которых шелестят, точно знамя...» Но что сказал бы он теперь, когда за два-три часа, проведенных в салоне авиалайнера, можно переместиться на другой конец Европы, когда с экспозицией Лувра можно познакомиться не вста-



Саша Фролова. Телепатическая радиомаска

Владимир Шрейгер





Игорь Яновский

вая с кресла, когда новости из горячих точек планет можно наблюдать в момент развития события. И чтобы он сказал о возможностях Интернета, позволяющих уйти в воображаемый мир игры, меру реальности которой можно определять самому?

И что делать с тем фактом, что, несмотря на всевозрастающую благодаря средствам коммуникации скорость жизни, люди чувствуют себя все более разобщенными, точками в пространстве мирового океана информации? В конечном счете современному человеку иногда даже трудно определить, где находится его дом, так как в процессе постоянных перемещений дом оказывается не Итакой, а только одной из возможных Итак, местоположение которой можно «вычислить», как местоположение любого виртуального пространства.

Все это рождает потребность в празднике, в некоем священном или профанном действии (священность и профанность также можно рассматривать как условия игры в рамках технологии, как и все остальное), которое дает ощущение принадлежности если не к мировому сообществу единомышленников, то хотя бы к самому себе в пространстве, едином для всех.

«Интернет как образ жизни» – эта фраза, включенная в одну из работ, представленных в экспозиции, могла бы стать девизом фестиваля, исследующего коммуникационные способности интернет-среды и саму интернет-среду как вторую реальность (вторую природу, говоря языком футуристов), как макет универсальной империи, включающей в свои границы все глобализированное человечество.

Праздник внутри этой империи возникает, как веселая пародия на клишированный язык массмедиа, окрашенный авторской интонацией и включенный им в контекст некоего образа, найденного во время путешествия по пространствам Интернета.

Так, исламские террористы с обложек гламурных журналов выглядят, как принцы из восточных сказок, их сексуальность подчеркнута исходящей от них опасностью, все это в неожиданном, почти фрейдистском ракурсе показывает взаимную любовь-ненависть европейской и восточной цивилизаций.





ТЖыШы Дизайн

Рассредоточенная по этажам галереи выставка имеет три раздела, экспозицию составили иллюстрации (лучшие работы художников, сделанные в прошлом году специально по теме фестиваля «Free Wi-Fi»), видеоарт художников-иллюстраторов, веб-дизайнеров и фотографов модных журналов, а также проекты, отражающие аспекты современной культуры.

Нельзя сказать, что авторы представили нечто новое, резко отличающееся от изобразительного ряда двух предыдущих фестивалей или выделяющееся из общей картины современного искусства. Напротив, каждая работа отсылала к другой, подобной, авторы цитировали сами себя и друг друга. Так, проект «Киберпринцесса» Саши Фроловой исследовал тему НЛО в массмедийном восприятии и отсылал к прошлогодней выставке «Сувениры Н.Л.О. OSLOKINO U.F.O.» с фроловскими же люболетами и масками зеленых человечков, а комната, отданная под проект Кати Рыжиковой «Самообразы самоосознания» комната, оформленная психоделическими рисунками-мандалами из эластичной ткани, с колонками на стенах, из которых лилась трансмузыка, ничем не отличалась от стилистики ее других проектов или от поисков других авторов того же направления.

Такая же авторская самоцитата, даже пародия на самого себя ощущалась и в проекте Андрея Бартенева – скульптуре «Крокоимпульс сингулярности».

Но эта «вторичность» переживалась зрителем как изобразительный язык все того же Интернета с его бесконечными ссылками и

закольцованностью цитирования. В результате этого узнавания возникло ощущение путешествия внутри Паутины, каждый из коммуникационных узлов которой отсылал к другому, и так без конца... Это круговое пространство непрерывного информационного взаимодействия массмедийной технологии внутри себя и было тем полем, исследовать стиль и образы которого стремились участники и организаторы фестиваля.

В результате этого исследования власть технологии, пришедшая на смену единовластию человека, осознается как не менее тоталитарная. Свобода оборачивается ограниченностью пределами циркулирования информационных потоков внутри Сети, расплывающиеся границы которой совпадают с империей виртуального.

Каждая работа сопровождалась, кроме подписи авторов его e-mail, благодаря чему, как сказал Бартнев, фестиваль приобретал статус своеобразной «биржи», становился телефонной книгой, находящейся в свободной зоне доступа, помогая художникам найти своего потенциального работодателя.

Фестиваль, открывшийся вручением премий молодым иллюстраторам, проходил на фоне праздничного карнавала, из которого особенно запомнился перформанс с картонными персонажами из мексиканской мифологии. Уже устоялось отношение к фестивалю как месту встречи молодых художников из разных регионов. Именно не виртуальность этих встреч и есть тот подарок, который каждый из участников «Free Wi-Fi» увезет с собой.

мастерская художника

АНТОН УСПЕНСКИЙ

artist's studio

ANTON USPENSKIJ



ВЫСТАВКА ЗУРАБА Церетели в Русском музее – не просто вторая персональная выставка художника в Петербурге, она имеет ярко выраженную характерность, ее камерная интонация была закономерно обретена в процессе репрезентационной эволюции автора. Мне довелось писать о первой выставке Зураба Церетели, проходившей в петербургском «Манеже» (ДИ, 2006, №3). В той объемной экспозиции наиболее выразительным мне показался именно аспект художественного, что в применении к этому художнику означает – аспект живописного, недаром в одном из интервью он отрекомендовался: «живописец Церетели». Но тогда для масс-медиа более всего была желанна и питательна другая сторона творческой личности, востребованная в международном формате celebrity, обеспеченная статусами, должностями, званиями и прочая, прочая. Прессе невозможно было удержаться от искушения выявить «объективные показатели»: метраж, тоннаж, преискурант. Конечно, художник-монументалист по определению – фигура государственного масштаба, что в сочетании с президентством в академии дает неизбежный ореол публичности. Для меня была интересна личная, интимная территория творчества Церетели, как мне казалось, главные события происходят именно там, в стенах собственного ателье. Подтверждение того, что этот ракурс действительно интересен, принесла открывшаяся выставка «Мастерская Зураба Церетели».

Само понятие мастерской для современного художника – о чем, собственно, может идти речь? О последней модели ноутбука или о разбросанной по миру сети смежных высокотехнологичных цехов? Проницаемость, вариативность и дискретность сегодняшнего художественного пространства предполагают любые ответы на этот вопрос. Но для Церетели образ мастерской остается максимально близок типу ателье конца XIX – начала XX века, в чем за внешними стилистическими приоритетами просматривается проблема самоидентификации художника. Выставка в Третьяковке еще конкретней называла его адрес «по прописке» – Франция, Париж.

Церетели можно назвать художником диалогов, и собеседников своих он не скрывает, самый обширный список его адресатов дает живопись. В предшественниках и предках у этого живописца весь европейский фигуративный модернизм первой трети XX века, при всех его разноплановых и многоязыких искателях. Да и не только «парижи», в одной из самых ранних работ «Смотрящий вдаль в ожидании» – цитата из Малевича, также есть Шагал, Гончарова, Сарьян, Салахов, Неизвестный. При том что возможна примерка стиля целиком, существует и фрагментарное цитирование, с предметами-маркерами: «Стул с белым цветком» – привет Ван-Гогу.

В живописных портретах, как в скульптуре и графике, сохраняется не только пластическое, но и смысловое разграничивание



Мэр Санкт-Петербурга Валентина Матвиенко и Зураб Церетели на открытии выставки

THE EXHIBITION of Zurab Tsereteli in the State Russian Museum is not only the artist's second solo exhibition in St. Petersburg, but also a unique chance to experience a strong character and peculiar chamber intonation gained by the author during years of his creative development. Of course, as an artist – he is monumentalist, as a public person – he is famous to whole country and even abroad – the combination, which together with his presidency of the Russian Academy of Arts, gives the inescapable aura of great personality. But for me, far more interesting was a personal, intimate area of his creativity, as it seemed to me that the main events are taking place in artist's own studio. As a confirmation of my assumption came the exhibition «Studio of Zurab Tsereteli».

Studio of a contemporary artist – what does it mean and is it possible to speak about «workshop» or «studio» in 21st century? Shouldn't we rather speak about the latest model of a laptop or network of related high-tech ateliers scattered around the world? Permeability, variation and discreteness of today's art space suggest any answer to this question may be correct. However, workshop of Zurab Tsereteli is in the essence similar to the studio of late 19th – early 20th century and it can be a key to self-identification of author (apart from the external stylistic priorities). Tsereteli can be called an artist of dialogues, what more, he is never secretive about his partners, who are discernible best in his paintings. Extensive list of his predecessors and ancestors includes all masters of figurative painting of the European modernism during the first third of the twentieth century, with plentitude of seekers of a new expression, belonging to different styles. Zurab Tsereteli confirms his own nature of an artist belonging to pre-virtual 20th century, who continues to believe in the beautiful body, dynamic of lines and the gravity of a volume. In doing so, he maintains a balance between personal and actual. Exhibition is organized on the principle of installation, where on the one hand we have a «musealization» of the living classic, on the other – very contemporary playful conception. Partially recreated interior of artist's studio provided not only a unique chance to disclose mesmerizing mystery of creativity, but also it was a rare opportunity for the journalists to make exclusive pictures.



Зураб Церетели
Радость – Радость-то какая!
2008
Холст, масло

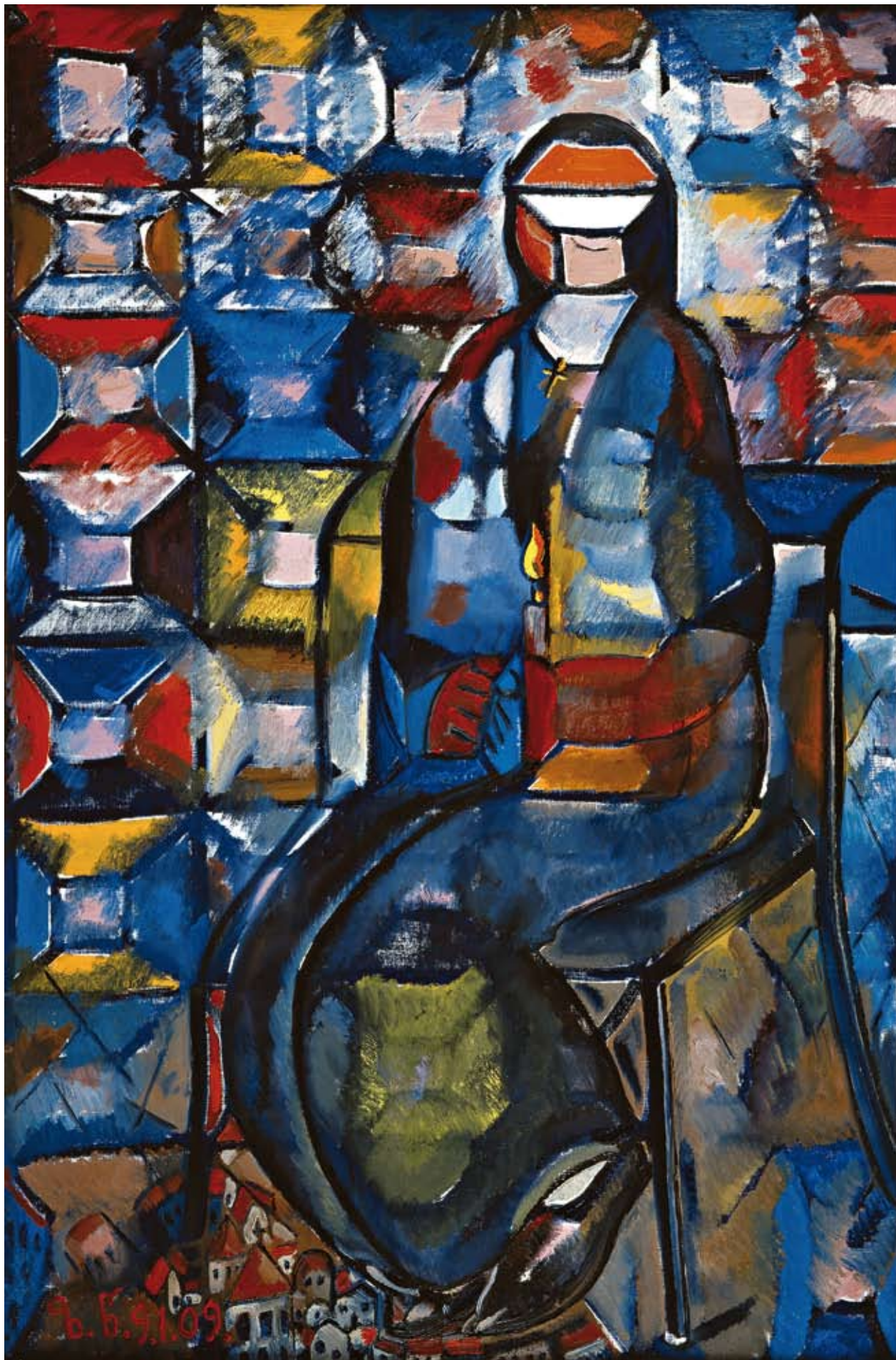
картинной среды на персонаж и фон. Объединяющим остается трактовка типичности, когда найденный образ не персонафицируется по профессиональным, возрастным или даже визуальным признакам, но обретает имя собственное. Пластически обобщенный персонаж подчиняется узнаваемой визуальной антропологии, оказывается неким указателем на свой жизненный прообраз, наследуя его имя – Додико, Придон, Фердинанд. В целом эволюция цветового строя, качество «цветоизвлечения» соответствуют участвующему ритму жизни востребованного монументалиста, с годами все плотнее и экспрессивней становится его палитра, все выше скорость роста живописной фактуры. Наиболее сдержанный, неспешающий цвет сохранился на холстах 1985–1989 годов, самый широкий эмоциональный диапазон развернут в работах, написанных до 1992 года, когда и в названиях присутствуют печаль, одиночество, пустота.

Сегодняшняя живопись Церетели – живопись сопротивления и упорства в отстаивании «приватного» творчества. Недаром посетившие его дом и студию рассказывают о своеобразном режиме хозяина, который, проводив за полночь гостей, отправляется работать в освободившуюся мастерскую. На открытии выставки об этом говорили все: и губернатор Петербурга Валентина Матвиенко, и директор Русского музея Владимир Гусев. Судя по работе «Друзья мои, я пошел спать... 3.30 утра» (1978), такому расписанию более тридцати лет. Думается, что причин страстно-интимного отношения к живописи у художника как минимум две. Первая – именно это творчество случается всегда напрямую, без посредников, помощников и учеников; в нем заложены только личные задачи и неприкладной итог работы. Вторая – уникальность, все остальные техники, в том числе и графика, тиражные.

Знаменитая сторона его творчества как художника-монументалиста не осталась полностью вынесенной за скобки, о ней напоминал макет памятника жертвам терактов 11 сентября «Слеза скорби». Камерная модель, а не фотография реализованного проекта переводила внимание на изначальный посыл, первичный творческий жест – за возможной будущей мегаломанией предлагалось увидеть зерно замысла. Мне вспомнилось, как, искренне самоустраняясь, удивился один из художников группы АЕС+Ф, когда во дворе Мраморного дворца впервые увидел свою смонтированную скульптуру «Первый всадник»: «А ведь начиналось все с карандашного эскиза!».

Зураб Церетели утверждает себя как художник довиртуального XX века и продолжает верить в живописную плоть, динамику линии и тяжесть объема. При этом он выдерживает баланс между личным и актуальным: экспозиция организована по инсталляционному принципу, с одной стороны, музеефикация живого классика, с другой – модная игровая стратегия. Устроенный на выставке мастер-класс, с одной стороны, приоткрыл пресловутую тайну творчества, с другой – обеспечил журналистов эффектными кадрами. Церетели, руководствуясь не советами PR-службы, а интуицией, мастерски держит имиджевое равновесие, он умеет задавать такие вопросы, ответы на которые неискушенный зритель может (и хочет) найти самостоятельно. В нем нет отпугивающей герметичности демиурга, как нет и абсолютной прозрачности, противопоставленной интриге. Характер поведенческого рисунка автора и привлекательность процесса показа важны не меньше, чем качество самого предмета показа, и сегодня уже неразделимы в его творчестве. И прославленный кожаный фартук, ведущий свое происхождение от художнических блуз модернистов и прозодежды авангардистов – необходимый элемент пресс-показа, как и легендарная палитра со скульптурными пластами краски. Эпитеты «яркий», «щедрый», «гостеприимный» относятся в равной степени и к живописи Церетели, и к презентации его выставок, так в Петербурге его вернисажи оказываются вне конкуренции во всех





Зураб Церетели
Татика – тика-тика
2009
Холст, масло



Зураб Церетели
Доброе утро!
2008
Холст, масло

смыслах. Здесь в разы усиливается контраст «фигуры с фоном»: визит южанина на север (и прежде всего визуально) – праздничное событие, а привезенные им «сувениры» становятся катализаторами местного художественного, да и прочего, метаболизма.

Пригласить в мастерскую гостей – жест доверительный, расслабляющий, располагающий к хозяину. Показать себя «без мундира», напомнить: не вся на службе жизнь проходит, мне есть еще чем вас удивить и порадовать. Широтой жеста, градусом темперамента, азар-

том процесса... Есть в такой репрезентации (как и в любой другой) неизбежное лукавство, вызванное победой эмоций над анализом, превосходством ситуативности над процессуальностью и прочими психологическими моментами. Что же, биографический и поведенческий ареал – не заказник, художник и здесь волен в своем творчестве, мастерская строится под мастера. Такова самоидентификация художника Церетели, он предъявляет собственную карту мира и одержимо доказывает нам: я художник, «этим и интересен».



Параллельная программа
III Московской Биеннале современного искусства

Piece of Art

Кураторская группа «БЕГ»
(Олеся Гидрат, Анна Буйвид, Ольга Ерофеева)
представляет проект:

искусство традиционн
воспринимается
как нечто целое, неделимое

не так важно, что ты сам не художник, если
тебе не безразлична судьба искусства

в проекте Piece of art для зрителя станет открытием
ответственность за судьбу произведений современного
искусства: получая в качестве пригласительного билета
реальную часть произведения ...

проект Piece of art – это прежде
всего акция, глобальный перформанс
с вовлечением публики

**С 30 сентября по
4 октября 2009 года**

Государственный музей современного искусства
Российской академии художеств

главный арт-форум мира

53-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА





НА СТАРЕЙШЕЙ и престижнейшей биеннале мира кроме основной программы «Создавая миры» куратора Даниэля Бирнбаума, где среди девяноста участников из разных стран мира были пять российских художников, свои проекты демонстрируют также национальные павильоны. Их экспозиции представляют миру современное искусство страны, демонстрируют государственную политику в области изобразительного искусства или отсутствие таковой. Это и репрезентации выдающихся авторов, которые повлияли на национальную культуру и групповые экспозиции на актуальную тему.

В российском павильоне куратор Ольга Свиблова создала проект, объединивший семь художников, с амбициозным девизом «Победа над будущим». Помимо этого Россия выступила и с тремя проектами в параллельной программе. Это дало возможность газете «Монд» заключить, что «Россия спасла Венецию».

Интерес к павильону в Венеции возрастает и внутри страны. Впервые в истории на его открытие прибыл министр культуры России. Создан фонд «Венецианский павильон» для реконструкции здания, построенного в 1914 году по проекту Щусева.

Экономический кризис и сокращение бюджета не сказались на количестве и, что главное, на качестве искусства. Быть может, даже наоборот. Не только современная ситуация, но и история, в частности самой Венеции, подтверждает, что кризис в экономике может сопровождаться расцветом искусства. Бесспорно одно – из года в год возрастает агрессивность pr-технологий. Можно даже констатировать победу пиара над искусством. Символом ее стал гигантский баннер украинского павильона на фасаде Венецианской академии художеств с изображением боксера Владимира Кличко, который официально был назван куратором проекта «Степи мечтателей». А скандальная pr-акция Андрея Молодкина в российском павильоне подогрела интерес СМИ, вызвав в итоге 125 упоминаний о художнике в прессе.

Сам факт участия в биеннале для художника – уже и победа, и способ капитализации своих работ. Однако ни «засветка» на биеннале, ни агрессивный пиар не становятся сами по себе залогом вхождения в историю искусства. Так, в 1995 году к столетию Венецианской биеннале Кристиан Болтански сделал на фасаде главного павильона инсталляцию, где столбцами шли имена всех художников – участников биеннале за все время ее существования. Более короткий список составляют лауреаты «Золотых львов», которыми награждали за заслуги лучшего художника, лучший павильон, а были еще «Серебряные львы» – для самых перспективных. Тысячи и сотни имен, в основном забытых ныне художников. И все же попасть в список участников и номинантов остается желанной целью, в том числе и для российских художников и кураторов.

национальные павильоны венецианской биеннале

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА



Иван Наварро. Death Row. 2006. Неоновые лампы, зеркала, двери



Ян Фабне. From the feet to the Brain. 2008. Смешанная техника

ТРУДНО ПРЕДСТАВИТЬ, сколько творческих усилий организаторов, кураторов, художников было затрачено на биеннале, сколько идей, мыслей в нее вложено! И какие огромные средства для этого понесли. Неужели все было напрасно, и 53-я биеннале получилась, как считает Майкл Киммелман из «New York Times», «аккуратной, дисциплинированной и непримечательной»?

Вовсе нет. Конечно, биеннале отражает сложную ситуацию в мировом искусстве сегодня, в эпоху глобального экономического кризиса, и никаких выдающихся открытий, пожалуй, на ней не было. Тем не менее именно в 77 национальных павильонах, управляемых автономно разными странами, можно было обнаружить новые тенденции, нечто любопытное: либо экспериментальные работы восходящих

художников, либо новые оригинальные произведения, специально созданные для 53-й биеннале, либо работы знаменитых мастеров, представленных в ином контексте, иногда ретроспективно.

По-своему кризис отразился и на выборе тем для выставок в павильонах. Острые, социально-политические проблемы, казалось, отошли на второй план. Художники, воодушевленные кураторами, предпочитали размышлять и исследовать в разных формах темы «Тело», «Дом», «Смерть, увядание», «Идентичность художника с местом его рождения» (латиноамериканские павильоны, павильон Венеции) и «Универсальная природа языка» (Коста-Рика, Сирия, Чили).

Дерзко разрабатывает тему «Тело, телесность» Брюс Науман в американском павильоне на выставке «Топологические сады». Он исполь-

зует светящиеся визуальные символы и звук, чтобы спровоцировать и высвободить подсознательные импульсы и повлиять на физическое и психологическое состояние зрителя, трансформирующегося из зрителя созерцающего в зрителя участвующего. Один из самых сложных современных художников, Науман выставил интригующую группу работ: видеоинсталляция, скульптуры, гравюры, фото и неоновые объекты разных лет. Согласно оригинальной концепции Э. Бэтла и К. Басуальдо выставка концентрируется на понятии «топология» – сфера в математике, исследующая протяженность и длительность пространства – для понимания творчества художника и контекста размещения его произведений. «С самого начала мы стремились исследовать обширную и разнообразную сферу творчества Наумана в венецианском контексте, используя понятие «национальный павильон» как исходный пункт, чтобы эта презентация могла связать его творчество с урбанистической структурой города», – говорит комиссар павильона Басуальдо. Независимо от замысловатой и спорной концепции выставка получилась впечатляющая. Здесь есть магия значений, возникающая из неумолимого повторения однотипных форм. «Топологические сады» прослеживают связи между Джардини биеннале и Университетом Венеции. Вполне объяснимо, что павильону США присудили «Золотого льва».

Путешествие по «топологическим садам» начинается снаружи, когда стоишь в очереди, рассматривая парные неоновые знаки «Пороки и добродетели». В главном зале – эффектная инсталляция из 15 пар имитаций человеческих кистей. Пальцы рук сплетаются в язык знаков, загадочные послания которого не поддаются расшифровке. А полые имитации человеческих голов в другом зале выплескивают струи фонтанчиков воды. Немного пугает ошетилившийся лес из бронзовых отливков: хлопающих, стучащих, изгибающихся.

Тело гротескное, монументализированное, антигламурное исследует Мива Янаги в японском павильоне в инсталляции «Женщины, уносимые ветром». Японский павильон окрашен в черный цвет и накрыт черной палаткой – «эмблемой текучести и подвижности смерти». На больших фотографиях – жуткие молодые-старые женщины с накладной грудью предстают, словно зомбированные обитательницы адского мира, воплощающие смерть. Янаги призывает совершить прогулки в «лабиринт смерти», чтобы через чувство боли зритель попытался осмыслить «истинное значение зарождающейся жизни».

Рождающее тревогу присутствие «тела» можно обнаружить на групповой выставке «Коллекционеры», являющейся и весьма эксцентричной интерпретацией темы «Дом». Это объединенный проект Дании и Скандинавских стран с участием 24 художников. Кураторы – художники Драгсет и Элмгрен трансформировали датский и скандинавский павильоны в два фиктивных «дома» коллекционеров, в которых демонстрируются разные коллекции – фарфора, полинезийской скульптуры, мух... А пространство павильонов представляет собой некие сценические площадки, где разыгрываются разные действия, в которые вовлекается и зритель. Скандинавский павильон с прогуливающимися и сидящими в креслах обнаженными молодыми людьми – шикарный современный «дом» господина В., чьи вкусы ранжируются от работ Сола Левитта до гомоэротических рисунков «Тома из Финляндии». На столе – вставленные в пишущую машинку листы незаконченного порноромана господина В. Здесь же и его трофеи – купальные костюмы бывших любовников, приаповские статуи. И наконец, здесь же сам господин В., утонувший в бассейне лицом вниз: отличная гиперреалистическая скульптура.

А датский павильон превратился в покинутый дом богатой семьи, выставленный на продажу, в котором два агента по недвижимости предлагают зрителям разные вещи: безделушки, календарь, шелковый платок. В целом получилась очень остроумная, хотя и поверхностная шутка. Элмгрен и Драгсет получили специальное упоминание на биен-

нале за кураторство. Мотивация такая: это пикантная серия нарративных ситуаций, заставляющая задавать вопросы о связи между нашими желаниями и материальными мирами, которые мы сами выстраиваем вокруг наших желаний.

В греческом павильоне Лукас Самарас представил мультиинсталляцию «Paxaxena»: три серии фото и видеоработ 2005–2009 годов и скульптуры середины 1960-х. В работе «Экдизиаст и зрители» Самарас дает самую оригинальную и неожиданную интерпретацию темы «Тело». Инсталляция представляет собой синхронную проекцию из 24 фильмов с изображением персонажей, снятых в момент, когда они следили и по-своему реагировали на то, как Самарас раздевается в своей студии в Нью-Йорке. Фильм с каждым персонажем снимался отдельно, а затем все фрагменты соединились в единую последовательность. С помощью специальной технологии автор добился потрясающего эффекта в изображении поз и фиксации мимики 24 персонажей, которые одновременно являются и зрителями, и участниками придуманного им сюжета. И реакции у них разные: от глубокой концентрации до искреннего смеха. Суть инсталляции в том, что участники непроизвольно реагировали на процесс раздевания Самараса, не контролируя свои эмоции. «Своего рода проверка на детекторе лжи», – говорит художник, которому захотелось услышать мнение о своей работе. И он его получил. Среди 24 персонажей – друзья и коллеги Самараса: Джаспер Джонс, Чак Клоуз...

Многообразно исследовалась на биеннале многими участниками в павильонах и тема «Дом» как место обитания и творчества, иногда более конкретно, иногда в аллегорическом, философском смысле. Вот гостиничные номера и холлы, сфотографированные Лашиа Гармаш и выставленные в павильоне Арабских Эмиратов. Холодные, меблированные интерьеры с их новым типом социальности вызывают чувства неуверенности и тревоги. Здесь же можно увидеть проект новых кварталов в Дубае с искусственными островами и музеем современного искусства по проекту Захи Хадид.

Сюрреалистическое, романтическое видение дома – у Рагнара Кьартассона в исландском павильоне. С помощью видео, акции и инсталляции он модифицирует дом-студию художника в экспозиционное пространство. Проблемы в искусстве он сравнивает с жизненными коллизиями, непониманием устремлений творческой личности. Но реализовано это вяло, не слишком убедительно.

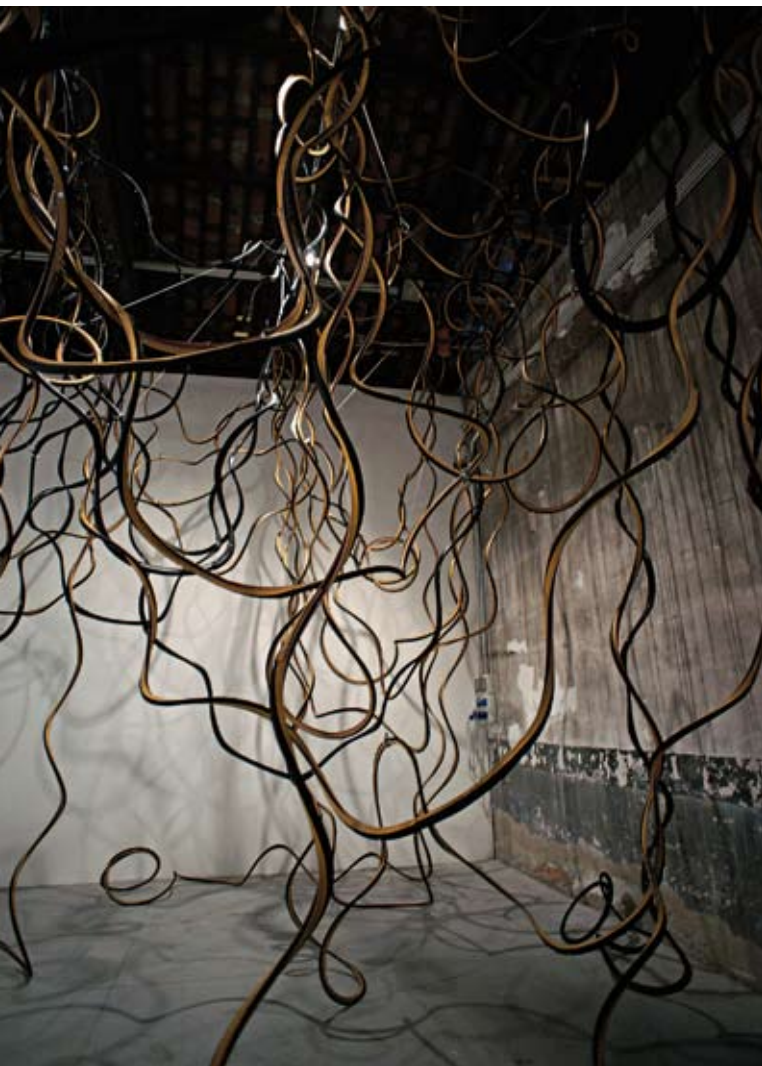
В фильмах канадца Марка Льюиса домом становится улица. Он превращает канадский павильон в некую «лабораторию» для демонстрации движущихся изображений. Фильмы проецируются даже на потолок. В своих светоносных цветных фильмах автор словно говорит зрителям: «Вот что может сотворить камера». Хореографические движения его камеры завораживают. Проект «Холодное утро» показывает возможности ретропроекции, используемой в классических голливудских фильмах. В основанных на ретропроекции 2–4-минутных документальных фильмах происходит наложение двух слоев изображений, действие усложняется специальным движением камеры. И возникают пространственные нестыковки, разъединения. Любопытно наблюдать, как обыденные события в городе – катание на коньках, ссора на улице – превращаются в глубокие размышления художника о жизни. Фильм «ТД Центр. 54-й этаж» представляет головокругительный вид на движение в центре города с 54-го этажа особняка Миса ван дер Роэ в Торонто. И все это действительно фантастически красиво снято.

А британец Лиам Гиллик свою повседневную среду для работы – кухню – воссоздал в немецком павильоне. И получилась отточенная конструкция из неокрашенной фанеры. Ключ к восприятию этой странной структуры – игра в воспоминания: художник часами просиживал на кухне вместе с котом своего сына, задавая себе вопросы, на которые не находил ответа: «Кто говорит? С какой властью?» С помощью



Иван Наварро
Ved
Неоновые лампы, зеркала

Дарио Эскобар
Kukulkan
2009
Сталь, бронза



этой кухонной конструкции Гиллик превратил немецкий павильон в место размышления о странных казусах в истории, о жизни. И вездесущий кот здесь: в виде чучела сидит на шкафу.

Зато в павильоне Габона (впервые участвует в биеннале) появилось «Дерево-дом» Иветт Бергер Ованто. Как известно, дерево в Африке воплощает спасение, убежище. И дом в понимании человека Запада (художница живет на Западе) трансформируется через другое восприятие жизни, другую реальность в «дом-игрушку».

Хаг Ян в корейском павильоне воссоздает чисто спартанскую, почти в духе дзен, атмосферу «дома», в котором с помощью видео, инсталляций и скульптур совершается путешествие в маргинальное пространство. Используя метафору конденсации, художница ищет прямую коммуникацию с неизвестными людьми. В инсталляции она выбирает цвета и декорации на грани дурного вкуса. Предметы для дома, функциональные объекты – все бросает вызов жестким концепциям модного дизайна, даже использован распространитель запахов, стимулирующий субъективное восприятие у зрителей.

Герои проекции «Гости» Кшиштофа Водичко в польском павильоне, одном из лучших на биеннале, – не имеющие дома иммигранты, вечные гости. Благодаря созданию иллюзии окон, проецируемых на стены (сцены с иммигрантами сняты через окна), можно проследить, что происходит снаружи. Одиночная проекция с виртуальными сценами в каждом «окне» органично вписывается в архитектуру павильона. Но на изображениях проекции, слегка смазанных, которые трудно идентифицировать, показывается, как в реальном мире иммигранты моют полы, разговаривают о безработице и трудностях своей жизни. Водичко тонко обыгрывает визуальность иммигрантов и напоминает о двойственности их социального статуса. Голоса гостей-иммигрантов можно услышать в наушниках. Просто и выразительно.

36-летний Шон Глэдуэлл в австралийском павильоне представляет проект «Maddestmaximus», впечатляющую последовательность из пяти видеофильмов, связанных общей тематикой, в которых используются скульптурные и фотографические элементы. В них проявляется его интерес к темам «Тело» и идентичности художника с местом обитания. Во всех работах он вдохновляется австралийским пейзажем и фильмами трилогии «Безумный Макс» с Мэлом Гибсоном в главной роли. В видео Глэдуэлла появляются персонажи, выполняющие перформансы в общественных пространствах на открытом воздухе с установкой нарушать, искажать эти пространства, вносить в них чужеродные элементы. И свои опыты с пространством его герои выражают с помощью тела. Художник совершал перформансы в разных странах. В своих экспериментах он использует разные техники, чтобы замедлить временную протяженность перформансов и сконцентрироваться на подчеркивании отдельных элементов тел в движении, чтобы продемонстрировать специфические особенности перформансов, как в видео «Апология убийства на дороге», где появляется мотоциклист в черной каске, который останавливается, чтобы поднять кем-то сбитого, брошенного на обочине кенгуренка и бережно нести его.

Клод Левек во французском павильоне с черными глухими стенами внутри сотворяет атмосферу мрака, опасности. Павильон напоминает черную клетку, тюрьму со зловещими черными развевающимися флагами в углах, приводимыми в движение электровентиляторами. Название инсталляции «Le grand soir» согласно замыслу художника обращает к французской революции. Анархический протест против устаревшего мира? В действительности в этой самой дискутируемой, монструозной, рождающей негативные ассоциации инсталляции все навеивает мысли о смерти, переходе в «черный дом». Никакой «радикальной надежды» на рождение «другого мира» нет.

Зато Стив Маккуин в британском павильоне на двух экранах показывает тонкий, элегантный 30-минутный видеофильм о посещении



Джардини зимой, когда он сделал красочную съемку. И здесь речь идет о смерти. Но совсем в другом ключе: поэтичный видеорасказ о постепенном угасании Венеции. Никакой связной истории, никаких клише, фильм разворачивается очень медленно, с повторами. Но именно в этом его очарование и сила. Вот национальные павильоны Испании, Израиля: покинутые, заброшенные. Выхвачены отдельные фрагменты из жизни Венеции в этот несезонный период: собаки, питающиеся отбросами, красиво снятые крупным планом сцены «дикой» жизни Джардини: жуки, странные птицы, черви, груды мусора. Вдруг в сумерках «проявляются» таинственные фигуры, обнимающаяся пара. Бьют колокола. Идет дождь. И понимаешь, что Венеция доставляет особенное наслаждение, именно когда ее посещаешь не в сезон. Хотя съемка Маккуина достаточно прозаическая, его фильм – настоящее венецианское путешествие к смерти, забвению.

К теме смерти и насилия обращается и Тереза Марголлес в самом шокирующем проекте биеннале «О чем еще могли бы мы поговорить?» в мексиканском павильоне, во дворце XV века Рота-Иванчич, недалеко от площади Сан-Марко. Центральная тема художницы за последние 14 лет – исследование процедур и ритуалов, связанных со смертью, являющихся для нее свидетельствами «жизни трупа». Причем эта самая «жизнь трупа» ее интересует лишь как результат страшного преступления или злоупотребления наркотиками. Марголлес посещает morgi в Мехико, где находит останки людей, умерших насильственной

смертью, затем использует их телесный жир, кровь, чтобы делать искусство. В ее работах присутствуют почти физические следы смерти. И зритель вовлекается в этот мультисенсорный опыт.

В Европе внушающее ужас творчество Марголлес отождествляют с перформансами венских акционистов, таких как Герман Ниш. Но ее посыл иной. Если акции, перформансы подобных Нишу художников всегда развивались согласно авторской драматургии, то работы Марголлес лишены всяких признаков театрализованности. В залах дворца Рота-Иванчич можно видеть следы былой роскоши: фрагменты фресок на стенах, мозаики на полу. И вдруг в одном из залов удивляет странный перформанс: женщина протирает пол тряпкой. И ощущается сильный запах крови. А на стене надпись: «Очищение полов в зале производится с помощью смешивания воды и крови убитых в Мехико преступников». В другом зале, за шторой, «Нарковышивки», панно из ткани, пропитанной кровью, собранной в местах убийств в результате разборок наркобаронов. Панно обшиты золотой нитью.

Совершенно в другой мир попадаешь в израильском павильоне, в проекте «Во имя отца» Раффи Лави, художника, преподавателя, критика, куратора. На протяжении четырех десятилетий, вплоть до смерти в 2007 году, он был харизматической фигурой на сцене израильского искусства. В его работах прослеживается влияние Клее, Дюбуффе, Раушенберга, местных художников, традиции которых он переработал, создав свой язык. В его абстрактных рисунках, видео, коллажах нет

Бертосси и Касони. *Composizione non finita-infinita*
2009. Полехромная керамика



ничего навязчивого. Картины даже напоминают детские рисунки. В работах ощущается стремление автора создавать изображения с помощью процарапывания, вырезания и нанесения утонченных живописных штрихов. Здесь хорошо прослеживается тема идентичности художника с местом рождения. Он создал идиосинкратический язык, выражающий специфику места, его потребности, желания.

Проект Сильвии Бачли в швейцарском павильоне в чем-то перекликается с главной концепцией Бирнбаума «Сотворяя миры». «Рисовать – значит открывать незнакомые миры, в которых можно прогуливаться, исследовать пространство и преодолевать привычные ограничения поверхности листа». Ее рисунки на стенах, на столиках в павильоне притягивают непосредственностью выражения. Кажется, что рисунки ничего не изображают, ничего не означают: полоски, зигзаги, легкие, прозрачные, готовые «испариться».

В обновленном итальянском павильоне, самом большом на биеннале – 1800 кв. м, под кураторством Беатриче Бускарони и Луки Беатриче представлена выставка «Collaudi», посвященная памяти Филиппо Томмазо Маринетти, в которой участвуют 20 художников. Идея выставки – вернуть футуризму определяющее место в истории современного искусства и почтить память как основателя течения, так и крупных его представителей. «Футуризм – движение, открытое для всех языков, от классических – живопись и скульптура, до авангардистских – эксперименты с кино, фото, перформансом, аномальными материалами. Такое видение без готовых схем – именно то, что мы хотели принять. Мы обращаем большое внимание на произведения, созданные по случаю, а не на симулякр творчества или имени художника».

Но на практике умная и красивая концепция кураторов не получила убедительного воплощения. Выставка разочаровывает, ставит в тупик представленными работами, которые имеют очень мало общего с гениальностью и новаторством футуризма. За немногими исключениями: прекрасные фото Маттео Базиле, светящаяся инсталляция Марко Лодола, память об одержимости футуристов скоростью и техникой. А Джакомо Коста в своем «Частном саду», инсталляции из 24 лайтбоксов, размышляет о технологическом декадансе человечества.

Возможно, выставки в латиноамериканских павильонах в большей степени, чем в павильонах других стран, обнаруживают какие-то новые тенденции, в них выявлены связи с основной концепцией главной выставки Бирнбаума, что порой прослеживается даже в названиях. Например, выставка «Миры в процессе» в венецуэльском павильоне предлагает открытую модель отношений, в которой художественная продукция интерпретируется как экспрессивное построение постоянно меняющейся реальности. На примере произведений шести художников здесь представлены разные способы построения миров с учетом аграрной территории и социального пространства Венесуэлы. Мастер геометрической абстракции Магдалена Фернандес любит работать с водой, тонко осмысляя ее поэтику. В ее инсталляциях видно, как она обыгрывает отражение света на поверхности воды, акцентирует ее прозрачность, движение света. В работах на выставке она оригинально выстраивает новые схемы, модули, конфигурации, подходы, даже к структуризации природного ландшафта.

В отличие от многих других павильонов бразильский имеет подчеркнуто национальный характер. И фотограф Луис Брага, и художник Дельсон Учоа демонстрируют свой опыт работы с характерными цветовыми и световыми особенностями знвайронмента в тех областях Бразилии, где они родились. Брага представляет своеобразный фотодневник с пейзажами, сценами жизни людей на Амазонке. Снимки привлекают своей документальной последовательностью (как кинокадры) изображений, лишенных нарративности, смазанных, сновидческих.

Многослойные, покрытые синтетическим лаком картины Учоа хорошо структурированы в духе традиций бразильского неоконкретного



Дале Чихули. Mille Fiori
2008. Стекло



Вернон Ах Кии. Cant Chant. 2007–2008. Инсталляция

искусства. Но в них прочитываются и мотивы из народного орнамента, вышивок и наивного искусства. Даже возникают эффекты, подобные эффектам оп-арта.

Живущий в Нью-Йорке, получивший образование в Чили Иван Наварро в инсталляции «Порог» в чилийском павильоне разрабатывает универсальную природу языка, исследуя отношения между модернизмом и современностью, вдохновляясь геометрической абстракцией, оп-артом, минимализмом, конкретным искусством и экспериментами современных латиноамериканских художников. Манипулируя неоном, формами и структурами из повседневной жизни, он сотворяет захватывающее зрелище, предлагая преодолеть «порог» и заглянуть в другую реальность.

Как ни оценивать Венецианскую биеннале, но всегда сюда приезжают, чтобы испытать сильные, незабываемые впечатления и погрузиться в сложный, противоречивый и захватывающий мир современного искусства. Биеннале Венеции остается лучшим ориентиром в современном искусстве – с двумя крупными выставками куратора, с национальными павильонами и многочисленными проектами в лагунах в рамках параллельной программы, иногда в уникальных церквях и дворцах. Они всегда являют определенный срез современного мирового искусства. Кто будет определять новые тенденции в современном искусстве в ближайшем будущем? Корея? Китай? Расцветающая Африка? Возможно, обновление придет из Латинской Америки?

после победы...

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ



Генеральный спонсор павильона – ОАО «НОВАТЕК»

Партнеры павильона – MasterCard ИЗБРАННОЕ, проект «Сноб»

Постоянный партнер павильона – Центральный универсальный магазин (ЦУМ)

При поддержке КМБ Банка, банк группы «Интеза Санпаоло»; Аэрофлот – Российские авиалинии

В павильоне России провозгласили «Победу над будущим». Куратор российского павильона Ольга Свиблова так поясняет концепцию проекта: «Победа как феномен имеет бесконечное количество философских, культурологических, социальных, этических и художественных интерпретаций. Победа – это еще и экзистенциальное и эмоциональное состояние, один из главных целеполагающих факторов

Андрей Молодкин. Красное и черное
2009. Мультимедийная инсталляция



поведения конкретного индивида и социума в целом. «Победа над Солнцем» – знаменитая футуристическая опера Михаила Матюшина, Алексея Крученых и Казимира Малевича, написанная в 1913 году в предчувствии катастроф XX века. В начале XXI века кризис парализовал общество не столько экономической стагнацией, сколько страхом перед будущим. Опираясь на личный художественный опыт и глубоко укорененные в современном русском искусстве традиции русского авангарда, участники русского павильона Павел Пепперштейн, Алексей Каллима, Георгий Острецов, Андрей Молодкин, Анатолий Журавлев, Ирина Корина, Сергей Шеховцов проблематизируют и метафоризируют тему «Победа над будущим», создавая собственные художественные миры».

Миры наших художников, если рассматривать их по отдельности (а иначе и невозможно – благодаря стараниям дизайнера Кати Бочавар каждый мир был обеспечен своей собственной, пусть и маленькой, ячейкой, непроницаемой для других), получились вполне эффектными, но не во всем убедительными.

Так, не совсем повезло Сергею Шеховцову. Его инсталляция «Гонщик» согласно первоначальному замыслу должна была украшать фасад павильона, и очевидно, символизировать выход за пределы, футуристический прорыв, смелое, энергичное движение навстречу неизвестности. Но, к сожалению, согласно правилам техники безопасности установить инсталляцию на фасаде оказалось невозможно, она была закреплена на боковой стене павильона, и в результате созда-

Анатолий Журавлев. Черные дыры
2009. Инсталляция





Георгий Острецов. Жизнь художника, или Муки творчества
2009. Инсталляция, смешанная техника



Ирина Корина. Фонтан
2009. Инсталляция, смешанная техника

валось впечатление, что поролоновый гонщик «вылетал» куда-то в сторону. Стоит ли говорить, что работа от этого проиграла.

Довольно эффектно смотрелась инсталляция Анатолия Журавлева «Черные дыры». Стекланные прозрачные шарики, а в центр каждого из них помещена крошечная фотография с изображением того или иного исторического персонажа.

Фантазия Павла Пепперштейна в серии рисунков «Ландшафты будущего» простирается в довольно отдаленное от нас будущее, которое, тем не менее обнаруживает свою матричную основу – авангард начала прошлого века. И вот здесь это сочетание прошлого и мыслимого будущего, а точнее сказать, дление мифа, замешанного на детском игровом восприятии, довольно убедительно. Это впечатление усиливалось звуковым сопровождением – в диджеевской стилистике перемежающиеся «Весна священная» Игоря Стравинского и авторский рэп художника. Акварели, развешенные на стенах, и они же в «наивном» альбоме Пепперштейна на мониторе – все это в продолжение той же мысли о статичности утопии и ее путешествии во времени и пространстве.

Мультимедийная инсталляция Алексея Каллимы «Теорема дождя» включает огромные фрески, видимые только при ультрафиолетовом освещении. Входя в это пространство, зритель оказывается в окружении фанатов футбола. Здесь все: и эйфория победы, и горечь поражения, переходящая в агрессию, и массовый психоз, и полная непредсказуемость. Что ни говорите, а победа – это утопия. Хаос в какой-то момент сменяется белым безмолвием и пустотой, которые оказываются не менее оглушительными. Теорема недоказуема. Победа непрочитываема. Игроки не явлены. Одни болельщики. Абсолютный гнозис. Очень реалистично по ощущению.

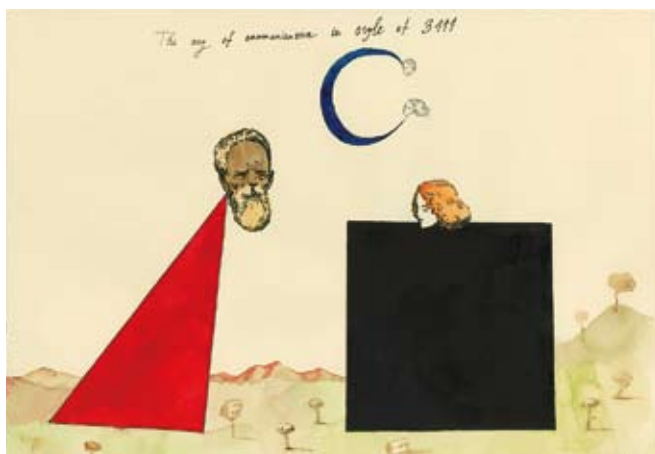
«Ситцевому» «Фонтану» Ирины Кориной явно было тесно в отведенном ему пространстве. Впрочем, бурной фантазии всегда тесно в действительности. Человек именно в своих фантазиях выходит за собственные пределы. И исходя из этого можно и интерпретировать инсталляцию Кориной. ВДНХ, к которому отсылает работа художника, конечно, буффория, но это и объективизированная мечта о будущем. Фантазия расширяет пространство. Но все же, думаю, этот эффект, порожденный

теснотой, непреднамеренный, а скорее вынужденный. И «Фонтан» Ирины Кориной гораздо выигрышнее бы смотрелся в более просторном помещении, что не мешало бы ему преломлять пространство.

Инсталляция Георгия Острецова «Жизнь художника, или Муки творчества» – довольно прямолинейное высказывание и, в общем-то, никаких откровений не несущее, но очень хорошо создающее атмосферу. Насколько бы ни была банальна мысль, что художник обретает бессмертие в своем творении, все же не перестаешь удивляться, как из материи, из праха рождается дух. Собственно, речь все о той же фантазии. Ну и еще о том, что художник всегда живет будущим, будущим произведением, которое, возможно, и изменит мир, как надеется Бирнбаум. Но и здесь, несмотря на то что это в известной степени отвечает замыслу, пространство все же слишком спрессовано.

Ну и, наконец, проект Андрея Молодкина «Красное и черное», который стал символом павильона России, причем как в позитивном, так и в негативном плане. Две стеклянные скульптуры Ники Самофракийской, одна из которых наполнена нефтью, другая – кровью. В видеопроекции оба изображения совмещаются, красные и черные потоки перемешиваются. Победа, чьей повитухой является война, вещь жестокая. В конце концов победа – это всегда чье-то поражение. Случается и так, что поражение от победы не отличить. В день открытия павильона в связи с этой работой произошел весьма неприятный инцидент. Художник сопроводил проект надписью с указанием на то, что это кровь солдата с чеченской войны и чеченская нефть. Кроме того, что это не соответствовало истине, такое смещение акцента от метафоричности к конкретике было расценено не как политическая акция, а как циничный пиар-ход. По настоянию куратора павильона Ольги Свибловой надпись была снята. Так что посетители биеннале могут видеть Нику в том прочтении, в каком это задумывалось Свибловой. Однако упоминание об этом происшествии все же необходимо.

Итак, художниками были предложены самые различные интерпретации как будущего, так и победы. И по отдельности большинство из них можно признать убедительными. Но лишь по отдельности. Поскольку между собой они почти не «разговаривали».



Павел Пепперштейн. Ландшафты будущего
2009. Бумага, акварель

Иными словами, проект не прозвучал как единое целое. Возникает вопрос – в чем причина этой дискретности? Это было сделано преднамеренно или же явилось результатом неудачного экспонирования и механического соединения пластически очень разных художников? Если это было сделано преднамеренно, то насколько удачным можно признать такое решение?

На павильон России в этот раз в прессе со стороны соотечественников обрушилось столько критики с переходом на личности, что добавлять свой голос в этот хор нет смысла. Хотя со многими претензиями, высказанными коллегами, как то: теснота, неоправданное присутствие некоторых художников в проекте, отсутствие цельности, ориентация на промоушен – можно согласиться. Но и благие намерения Ольги Свибловой – представить международному сообществу как можно больше отечественных художников – также вполне понятны и симпатичны. Но оценивается все же должен проект в целом, а не его ингредиенты. В противном случае все это можно расценивать лишь как пиар и самопиар художников посредством участия в биеннале. Иначе как объяснить их согласие участвовать в проекте на таких условиях – маленькие сроки на изготовление и не слишком хорошие экспозиционные условия. И чем тогда остальные шесть участников отличаются от раскритикованного Андрея Молодкина? Но здесь еще и встает вопрос о приоритете – национальный павильон представляет страну или художников? Честно признаться, ничего предосудительного в желании художников повисить цены на свои работы я не нахожу, равно как и в желании в данном случае куратора помочь им в этом. Но думаю, что цельно звучащий проект не помешал бы осуществлению желаемого.

Единственное, что, может быть, как-то объединяло участников, так это то, что в нашем павильоне, по-моему, слишком буквально восприняли футуристический посыл Даниэль Бирнбаума. Не хватило некоторой дистанцированности, отстраненности, все как-то в лоб и буквально. А потому что же удивляться, когда вся эта мистерия побежденного будущего обернулась своей противоположностью. Но, впрочем, сетовать на неудачи и искать виноватого – дело для нас привычное. В данном же случае показательнее то, что дебаты вокруг национального павильона проходили не только в кулуарах и на страницах СМИ, но и в открытом столкновении на круглом столе в ММСИ непосредственных участников и авторов российского проекта, и тех, кто признал его удачным, с одной стороны, и тех, кто посчитал несостоятельным – с другой. Проект заставил вернуться к разговору о роли куратора в современном арт-процессе, в чем, собственно, его назначение и задачи, чем является национальный павильон, кого или что и в каком количестве он призван представлять, о чем свидетельствовать, каковы его практические функции. Кроме того, на круглом столе были подняты вопросы обо все набирающих обороты пиар-стратегиях, о свободе прессы, о роли профессиональной критики, о качестве журнальных рецензий, о том, как и кем представлено отечественное современное искусство на международной арт-сцене, а также об элементарном уважении друг к другу обреченных на существование в одной связке (художник и критик). Назвать конструктивной эту, в общем-то, живую и весьма эмоциональную беседу едва ли возможно, поскольку по большей части выступавшие либо безапелляционно заявляли о своей позиции, либо предъявляли друг другу претензии в непрофессионализме. Главным образом полемика, если это можно назвать полемикой, разворачивалась все же вокруг фигуры куратора. Кто он – производитель новых смыслов или же человек, помогающий художнику или группе художников выставиться? Интеллектуал или менеджер? В идеале, конечно, первое, но проблема в том, что в нашей стране, без качеств второго ему едва ли удастся реализовать свои идеи. Как на альтернативу многоголосой какофонии российского павильона все время указывали на павильоны тех стран, где был представлен один художник – Англии, Франции, Америки, Германии... Но ведь дело в том, что применительно к этим павильонам вообще не имеет смысла говорить о кураторе, поскольку в его роли по

факту выступает сам художник. А лицо, значащееся куратором, фигура чисто номинальная. У нас же назначается комиссар, он приглашает куратора, а тот – художников. И это какой же деликатностью надо обладать куратору, чтобы отказаться от возможности собственного голоса, согласиться уйти в тень художника? Я здесь намеренно не беру во внимание финансовую часть вопроса, хотя именно она определяет очень многое. Но, как показывает жизнь, ругать свой павильон у нас уже в традиции. Едва ли не единственное исключение – это когда Илья Кабаков, выставившийся в российском павильоне, получил специальный приз. Вот и сейчас все говорят, что наши художники хорошо выступили в основном проекте. Хотя работы тех же Елагиной и Макаревича, представленные в Арсенале, не новые. И это заслуга куратора Даниэля Бирнбаума, который сумел выбрать нужные для его месседжа произведения. То есть в самооценках мы весьма зависимы от международного признания. И это, в общем-то, естественно. Поэтому и в отношении Павла Пепперштейна, представленного и в основном проекте, и в павильоне России, можно услышать, как хорошо он был во Дворце выставок и не выявлен в отечественном павильоне и что хорошо было бы отдать ему полностью павильон России. Но тогда мы уже не говорили бы о кураторе. Однако, надо думать, и в этом случае едва ли бы мы получили «Золотого льва». Почему? Потому что в Венеции, как и на Евровидении, многое определяет политика, пусть даже она почти не явлена, как на данной биеннале, в самих проектах. Я ни в коем случае не умаляю ни Илью Кабакова, некогда принесшего павильону России Специальный приз, ни Брюса Наумана, уже получавшего «Льва» за вклад, а в этот раз принесшего его павильону Америки. Но думаю, что многие со мной согласятся, что по справедливости «Золотого льва» в этом году был достоин павильон Польши. Это я все к тому, что приз не отражает истины в последней инстанции. Хотя для кого-то, возможно, это так.

Что касается объективности критики, то здесь тоже все непросто, поскольку даже если критик высказывает как бы независимое суждение, то и в этом случае он чьи-то интересы да выражает. И от этого никуда не уйти.

Гораздо важнее разговор о пиар-стратегиях. Но здесь нашим соотечественникам далеко до павильона братской Украины, представившего в качестве своего куратора Владимира Кличко. И честно говоря, баннер

на фасаде Академии художеств, выходящем на Большой канал, с известным боксером, облаченным в пурпурный халат и с золочеными роликowymi коньками в руках, увенчанный надписью «Wladimir Klitschko, curator», вызвал больше интереса, чем то, что было представлено в самом проекте Ильи Чичкана и Михатре Васухиро «Степи мечтателей». Что и говорить, прекрасная иллюстрация активно развивающейся тенденции. И если бы это было задумано специально, а не стало бы только пиар-ходом, проект Украины можно было бы назвать самым критическим на биеннале. И это не миф, это реальность.

Уже одно то, что проект «Победа над будущим» заставил профессиональное сообщество обратиться ко всем этим вопросам, несомненно, момент положительный. И пусть, несмотря на продолжительную дискуссию, ни по одному пункту к согласию спорящие стороны так и не пришли, все же можно выразить надежду, что каких-то результатов от этих разговоров ждать можно. Наличие дискурса – вещь обязательная для нормального развития современного искусства, так как по большей части оно все же должно относиться к сфере интеллекта, а не бизнеса. А что касается будущего, то оно неизбежно.

Россия на 53-й Венецианской биеннале была представлена не только в основном проекте и национальным павильоном, но и рядом проектов, вошедших в параллельную программу. И хотя на круглом столе в ММСИ Николай Молок заявил, что все эти проекты – суть самостоятельные и не имеют никакого отношения к нашей официальной программе на биеннале, но, хотим мы этого или не хотим, представляют они все же Россию. Все это, вместе взятое, и нами самими, и зарубежной критикой представлялось, как «русские».

Итак, русские – это: проект «Этот смутный объект искусства» в венецианском музее искусства XVIII века Ка'Реццонико (Ca'Rezzonico) представила Stella Art (куратор Владимир Левашов). Московский музей современного искусства и компания New Rules при поддержке Минкультуры представляют в палаццо Болани новый проект Александра Виноградова и Владимира Дубосарского «Danger! Museum» («Осторожно! Музей»). В Арсенале Новиссимо ГЦСИ и ММСИ показывают международный проект «Unconditional Love» (кураторы Александрина Маркво, Алинда Сбраджа, Кристина Штейнбрехер).



Сергей Шеховцов
Гонщик
2009. Инсталляция,
поролон, пластик, акрил

museum in danger!

ВИКТОР МИЗИАНО



«**DANGER! MUSEUM**» был задуман для показа в Венеции, которую принято называть городом-музеем. Впрочем, Венеция – это и город музеев, которые в своей совокупности представляют всю историческую типологию художественных собраний. Так, Дворец дождей – это пример первых шагов художественного собирательства, когда заявивший о себе индивидуальный вкус распознал эстетическое в объектах, имевших первоначально сакральную функцию. В свою очередь, Венецианская академия, представляющая в своих залах становление истории искусства, возникла в эпоху, когда искусство стало самостоятельной дисциплиной и дискурсом. Музей Гуггенхайма – это пример модернистского музея, показывающего историю попыток искусства XX века уйти от истории. Наконец, архив

Венецианской биеннале, который вскоре также должен стать музеем, хранит примеры того, как на протяжении современности искусство пыталось уйти от музея, найдя себе место в новых контекстах и формах репрезентации. «Danger! Museum» претендует на то, чтобы добавить к этой цепочке новое актуальное звено.

Типологическое же отличие этого музея от его исторических предшественников уже в том, что он создан не частными собирателями, не публичной властью и не общественностью, а художниками. Если на протяжении современности художники порывались уйти от истории и от музея, то «Danger! Museum» констатирует, что актуальное художественное сознание признало эти порывы тщетными. Раз опыт современности показал, что музеефикация неизбежна, то поиски альтернативы ей, как собственно, и весь проект современности, утратили свой *raison d'être*.

Впрочем, критика современности – составная часть ее дискурсивного проекта. Поэтому симптоматичней в «Danger! Museum» скорее то, что его кураторами являются Владимир Дубосарский и Александр Виноградов. Если во всех предыдущих музеях собрание формировалось ценителями, историками искусства, кураторами за счет сторонней по отношению к произведению оценки, то в данном случае оценку выносят сами создатели произведений. Перед нами пример попытки обустроить автономию художника от системы искусства за счет своего включения в институциональное строительство. И действительно, как известно, ряд масштабных институциональных инициатив возник в Москве не без прямого участия создателей «Danger! Museum» (или по крайней мере одного из них). Прямой альянс художника с олигархической властью, минуя посредничество системы искусства и экспертного сообщества, предъявлен был Дубосарским и Виноградовым в цикле «Легкость бытия».



Несколько мазков на одно из полотен цикла нанесли коллекционеры их творчества, что дало основание художникам предложить бизнесменам поставить свои подписи под этой работой.

Обычно эта чисто художническая утопия прямого, непосредственного контакта с публикой опирается на представление о самодостаточности искусства, его автономности от контекста, теоретического комментария, критического суждения и дискурса. Это представление в «Danger! Museum» находит свое выражение в его наиболее эффектной приеме-аттракционе: во встроенных в живописные произведения камерах слежения. Если обычно было принято считать, что это зритель, смотря на произведения, вносит в них содержание и смысл, то в «Danger! Museum» выясняется, что и сами произведения неотступно следят за зрителем, вынося на его счет свои, ему неизвестные суждения.

Однако было бы ошибочным предположить, что речь здесь идет об автономии произведения искусства в смысле его эстетической сущности. «Danger! Museum» отнюдь не возвращает произведению искусства музейную ауру в духе Вальтера Беньямина, точно так же как это и не «Воображаемый музей» Андре Мальро, в котором произведения восполняют оставленный секуляризацией дефицит сакральности. Достаточно взглянуть на экспонаты этого музея, выдержанные в эстетике bad painting и реабилитации китча, чтобы понять: романтическое созерцание в «Danger! Museum» неуместно. Как и неуместно здесь модернистское понимание автономии в смысле индифферентности произведения контексту и истории. Если бы это было так, то «Danger! Museum» не предназначаться бы для Венеции, месту, прославленному своими уникальным контекстом и исторической памятью.

Скорее «Danger! Museum» исходит из того, что в настоящее время, в эпоху нелиберального капитализма, единственное место, где произведение искусства обладает автономией, – это контекст художественного рынка. Именно художественная ярмарка, а не музей или биеннале является ныне наиболее адекватной формой репрезентации современного искусства (так некогда утверждал Владимир Дубосарский в радиоэфире в диалоге с автором этих строк). И действительно, именно на ярмарочном стенде произведение предстает вне дискурса и истории, минуя куратора и экспертное сообщество. Автономия произведения, сведенного к потребительскому фетишу, ограничена лишь в одном – она не свободна от потребительского выбора покупателя. Именно это и зафиксировали Дубосарский и Виноградов в «Легкости бытия», предложив разделить авторство работы с коллекционерами своих произведений. Поэтому, как предьявлено в «Danger! Museum», произведение искусства сегодня – это не только то, что предстает зрителю для созерцания, но и то, что включает в себя зрительские ожидания и вкус.

Впрочем, это понимание репрезентации как встречи взглядов, имело место и в романтическом музее. Здесь в акте созерцания взгляд зрителя растворялся во вневременной эстетической эманации произведения. Однако в «Danger! Museum» камеры продолжают следить даже тогда, когда на них и не смотрит зритель, то есть в отличие от романтического созерцания взгляд произведения автономен от взгляда зрителя. Похоже, что смотреть на пустые выставочные пространства, то есть на материальные предпосылки художественной репрезентации, произведению столь же интересно, как и в глаза зрителю. И это вполне объяснимо. Ведь для того чтобы прорваться к репрезентации, современному произведению необходимо учесть и включить в себя все те институциональные механизмы, которые приводят его к встрече со взглядом зрителя. Именно поэтому в новейших музеях эффектность их архитектурного решения подчас важнее, чем то, что хранится в их стенах. И с этой точки зрения контекст для «Danger! Museum» выбран безупречно. Ведь современная Венеция – образцовый продукт всех форм современной культурной и туристической индустрии.



Мысля себя частью культурной индустрии, «Danger! Museum» отказывается от существовавшего веками разведения музея и рынка. Не став, разумеется, частью художественного рынка, современный музей является частью другого рынка – рынка услуг и досуга. Взяв на себя функции не просветительские, не исследовательские, не экспертные, а развлекательные, «Danger! Museum» становится, в сущности, институцией производственной. Как настаивают современные теоретики (Тони Негри, Маурицио Лаццарато и др.), культурное созидание является на сегодняшний день именно производством, «производством нематериальным», подчиняющимся тем же экономическим законам, что и производство промышленное, то есть «материальное».

Будучи музеем развлекательным, «Danger! Museum» свободен от дидактизма просветительского музея и от элитарности музея модернистского. Если предыдущие, рожденные эпохой современности музеи навязывали зрителю строгие дисциплинарные нормы – направление движения по экспозиции, ценности и идеи, которые он должен вынести из просмотра, то в «Danger! Museum» зритель лишен каких бы то ни было нормативов. Дух раскрепощенного цинизма, с которым претворены в этом музее художественная традиция прошлого и ее ценности, убеждают зрителя, что в этом музее он свободен от любых ценностей. Однако к освобождению от ценностей зритель приходит благодаря тому, что в «Danger! Museum» его привели за руку культурная и туристическая индустрия. Ведь с момента когда и досуг человека включается в сферу бизнеса, все его свободное время становится предметом сторонней организации. Именно поэтому, как утверждают теоретики «нематериального производства», сегодня на смену дисциплинарному обществу приходит «общество контроля». «Danger! Museum» не оставляет никакого сомнения: в этом музее зритель может чувствовать себя совершенно свободным, но он всегда остается здесь в фокусе камер слежения.

Многие современные художники не видят себя в подобном музее. Возвращаясь к традиции авангарда, они ищут новые контексты и формы репрезентации и находят их за пределами художественных институций и института искусства как такового – в реальной жизни. Однако встреча искусства и жизни происходит и в «Danger! Museum» – на мониторах системы слежения. Мысль авторов «Danger! Museum» очевидна: искусство в обществе контроля, прорываясь к жизни, попадает в зону контроля, более того, оно вопреки своим намерениям оказывается одной из форм контроля. Но в то же время «Danger! Museum» – не место и для тех, кто возвращает в актуальность фигуры «высокого искусства», «мастерства», «абсолютных ценностей». Кураторы музея недвусмысленно показывают, что стало с этими высокими ценностями в обществе, в котором контроль неотторжим от спектакля. Так открывшийся в Венеции «Danger! Museum» возвещает о конце художественных собраний.

ДИСКУРСЫ О ЛЮБВИ

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ



Анжело Муск. Hadal
2006. Фотография, принт на металлической бумаге

В РАМКАХ параллельной программы Венецианской биеннале в Арсенале Novissimo был представлен международный проект «Unconditional Love» (организаторы ГЦСИ и ММСИ).

Кураторы проекта Александрина Маркво, Алинда Сбраджа, Кристина Штейнбрехер задаются вопросом: что же такое безусловная любовь. Иначе – настоящая, «очищенная от романтизирующей мифологии».

Своими работами на вопрос ответили АЕС+Ф, Марина Абрамович, Сэм Адамс, Artists Anonymous, Анжело Букарелли, Аристарх Чернышев, Вим Дельвуа, Даша Фурсей, Мильтос Манетас, Алмагуль Менлибаева, Анжело Муско, Юзеф Набиль, Вадим Захаров, Велена Никова, Жауме Пленса, Олимпия Скерри, Ольга Солдатова.

Признаться, тема проекта меня в первый момент удивила. Вы действительно хотите об этом поговорить? Обо всех ипостасях любви, исключив, впрочем, одну – романтическую. Ту, за которую отвечают Ромео и Джульетта, Данте и Беатриче, еще не знающие о том, что «любовь не вздохи на скамейке».

Вот только определение «романтизирующая мифология» кажется не вполне корректным. Человек живет в мифе. И здесь, собственно, происходит замена одного мифа другим, не менее романтизированным, между прочим. Ведь романтизм в искусстве – это страсть, и романтический герой – неадекватный герой. Так что, очевидно, очистить понятие хотели не от романтизма, а от сентиментализма и праг-

матизма, понимаемых в данном случае как симуляция любви. Вот только все не так однозначно. Ведь когда мы влюбляемся, порой даже самые циничные из нас становятся крайне сентиментальными и видят, как у Эдит Пиаф, «жизнь в розовом цвете», чего, разумеется, в минуты прозрения ужасно стесняются. Что же касается прагматизма, то отношения – это всегда процесс, и что может произойти в процессе... С любовью же хуже, чем с религией. Там у тебя хоть есть выбор – верить или нет. А тут уж если накрыло, то без вариантов.

Вообще, любопытно, что на протяжении всей своей истории человечество так и не может однозначно ответить на вопрос, что такое любовь. Запрашиваю «Любовь» в Интернете, захожу в Википедию и первое, что читаю: «Эта статья предлагается к удалению». Вот те раз! Но чуть ниже уже не так категорично: «Эта статья предлагается к улучшению. Пока процесс обсуждения не завершен... Статью можно попытаться улучшить... Возможно, ее необходимо дополнить или переписать...» И похоже, что пока живо человечество, ее так и будут дополнять и переписывать.

Ну а к настоящему моменту ясно только одно: любовь – «сложный психологический феномен, возникающий как столкновение низменного и возвышенного, индивида и социума, духовного и телесного

¹ Хотя, справедливости ради, надо заметить, что и агapé, но только через любовь к ребенку или Богу, не остается без внимания. Правда, в последнее время все реже.

Жауме Пленса
Gluck Auf
2004
Металл





Министр культуры РФ А.А. Авдеев на открытии выставки

Марина Абрамович. *Virgin Warrior with Heats*
2006. Хромогенный принт



начала». Такая диалектичность, естественно, порождает значительное количество трактовок.

Любовь постоянно пытаются классифицировать. Так, античная философия выделяла четыре ее вида: эрос – стихийная, восторженная; филиа или прагма – осознанная любовь-дружба; сторгэ – семейная; агапэ – жертвенная, терпеливая и полная негаснущей привязанности. Именно эта последняя ближе всего к «безусловной любви», любви без всяких условий и желания что-то получить взамен. Интересно, как определял безусловную любовь Ричард Бах: «Если любишь кого-то безусловно, тебе не важно, кто он такой и чем занимается. Безусловная любовь внешне выглядит точно так же, как и безразличие». Замечу, что, по ощущению, с безразличием в проекте соотносился только один «Пир Тримальхиона» АЕС+Ф. Но вот что касается безусловной любви, в нем, как мне кажется, чуть-чуть про другое.

Но вернемся к классификациям. Канадский психолог и социолог Джон Алан Ли описал шесть типов любви, добавив к уже названным, манию и людус. Мания – это всепоглощающее чувство, ассоциирующееся с безумием и смятением. Людус – что-то типа флирта, игры.

У Зигмунда Фрейда в трактате «Об особом типе "выбора объекта" у мужчины» типов любви оказалось уже 16. Но ведь дело не в количестве, не так ли? Нас же постоянно мучит один вопрос: а какая любовь настоящая? И вот что любопытно: психологи к настоящей, из шести названных, относят агапэ, сторгэ и прагму. А общественное сознание видит настоящую любовь – пылкую, сметающую на своем пути все преграды, в мании и эросе. Собственно, эти два последних типа и интересуют по большей части искусство. Если очистить любовь от всего того, чем она якобы не является – ревность, чувство собственности, эгоизм, жестокость, зависимость, от всей шелухи, включая вздохи, валентинки и прочую дребедень, то можно сильно удивиться, – останется нечто весьма пресное, бесполое, неэмоциональное, короче, скука да и только. И в лучших проектах, представленных в «Unconditional Love», – как раз такая неочищенная, неотформатированная любовь. Особенно, конечно, впечатляет мания – самый яркий пример романтической любви. Правда, ученые не прекращают свои попытки разубедить нас в том, что это любовь. Но и в их среде нет единогласия. Так Д. Марадзити, А. Росси и Дж. Кассано из университета Пизы и Х.С. Акискал из Калифорнийского университета настаивают: «Биохимия романтической любви совпадает с биохимией обсессивно-компульсивного расстройства». За это «открытие» в области химии другие ученые в 2000 году наградили их Шнобелевской премией, так как любовь, несмотря ни на что, желанна, а данное психическое расстройство – нежеланное, но неизбежное терзание. Но если учесть, что Шнобелевская премия, эта пародия на Нобелевскую премию, вручается не только за достижения, которые нет смысла воспроизводить, но и за те, которые сначала вызывают смех, а затем раздумья (*first make people laugh, and then make them think*), то вопрос остается открытым. И мы по-прежнему можем полагаться лишь на собственные ощущения и «дополнять или переписывать» статью в Википедии. Вот только слова будут путаться, а буквы постоянно рассыпаться, как в инсталляции Жауме Пленса «Gluck auf», представленной на выставке. Потому что, хотя любовь имеет вкус, запах, цвет, в ту секунду, когда мы любим, это все исчезает.

Однако какие же типы любви были определены кураторами проекта как настоящие? Из шести исключены, пожалуй, только людус и прагма. Остальные в наличии.

Кураторы заявили, что цель проекта – «заставить зрителя почувствовать выставку физически». Признаюсь честно, до оргазма дело не дошло – виной тому отвлекающие моменты: были работы не слишком убедительные в плане их соотносительности с темой проекта и соответственно заставляющие думать о чем-то, пусть и серьезном, но совершенно постороннем, но отдельные произведения характерные



Альмагуль Менлибаева. Exodus
2009. Видео

ощущения вызвали. Что поделать, в вопросах любви, если не распространять ее на детей, родителей и животных, сложно не разделять взгляды Аристотеля – без переживания плоти ну никак. Ведь даже после того, как человек разбивается «о железную старость», остается, едва ли не на уровне осознания, память – почти как в работах Вима Дельвуа. Да и только семь процентов людей, как высчитал Джон Алан Ли, способны на агапэ, иначе безусловную любовь. А вот на неотформатированную.... Да, она бывает и такой огромной и тяжелой, как скульптура Анжело Букарелли. Способной убить, как в серии фотографий Марины Абрамович «Дева-воительница с сердцами», и готовой самой погибнуть, как в ее же задокументированном перформансе «Энергия покоя». Она подобно сладкой пытке способна вопреки твоему желанию прорасти в тебе – инсталляция Вадима Захарова «Стул наказания любовью». Или заставить выйти из собственных пределов, перестать быть собой и устремиться туда, где бытие и небытие сливаются воедино, как в работе Анжело Муско. Она может не только легко поменять местами раба и господина, но и, отвергнув этику как моногамии, так и полигамии, открыто провозгласить полиамирию, допускающую возможность одновременного существования множественных любовных отношений, – «Пир Трималхиона» АЕС+Ф. Кстати, по поводу этой последней работы «аесов», у пришедших на выставку создавалось ощущение, что она здесь главная, а все остальные, что называется, на «разогреве», предваряют презентацию «Пира». Кураторы на круглом столе в ММСИ попытались опровергнуть эти обвинения, заявив, что проект АЕС+Ф появился в поле их зрения, когда работа над выставкой уже шла полным ходом. Но как бы там ни было я не знаю, как можно было бы выстроить экспозицию таким

образом, чтобы «Пир» так не привлекал к себе внимания. Все же масштаб как таковой и мощь звука в любом случае привели бы к этому результату. Но лично мне это не помешало просмотреть все проекты. И честное слово, «Пир Трималхиона» – не то, что произвело на меня самое сильное впечатление. И виной тому как раз то самое преднамеренное безразличие, которое, по мнению Ричарда Баха, свойственно безусловной любви.

Так что же она такое сегодня для нас? Если судить по работам – катастрофа. Наказание. То, чего надо бояться. Чего надо бежать. То, чего может желать только человек с садо-мазохистскими наклонностями. Обсессивно-компульсивное расстройство. Экзистенциальный кризис. Любовь – это рабство. Любовь – это власть. Оружие массового поражения. Цель. Средство. Орудие угнетения. И это то, что невозможно ни понять, ни объяснить. Это то, что за пределами. Реальная любовь – это всегда не то, чего ты ждешь, не то, что тебе рисует воображение. И проблема лишь в степени расхождения. И как знать, может, в «эпоху большой нелюбви» нас преследует не сама любовь, а лишь ее призрак? Ведь, если верить Фуко и Бодрийяру, энергия либидо больше не питает наш транссексуальный, населенный андрогинами мир. Мир, озабоченный не любовью, а производством дискурсов о любви, от которых он только и способен испытать удовольствие. Правда, не столько физическое, сколько интеллектуальное.

Однако это тоже миф, тоже формат, просто другой. Формат интеллектуала, претендующего на «непосредственное ощущение реальности во всей ее полноте».

А если и так, что ж, остается только повторить слова Волшебника из «Обыкновенного чуда»: «Слава безумцам, отваживающимся любить»...

ЭТОТ СМУТНЫЙ ОБЪЕКТ ИСКУССТВА

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ



В РАМКАХ параллельной программы 53-й Венецианской биеннале в музее искусства XVIII века Ка Реццонико Stella Art Foundation в сотрудничестве с Fondazione Musei Civici di Venezia представляет выставку «Этот смутный объект искусства» (куратор Владимир Левашов). Экспозицию составили произведения русских художников из коллекции Stella Art Foundation (Юрий Альберт, Юрий Аввакумов, Вагрич Бахчанян, Гор Чахал, Иван Чуйков, Александр Джигия, Дмитрий Готов, Илья и Эмилия Кабаковы, Виталий Комар и Александр Меламид, Вадим Космачев, Александр Косолапов, Владислав Мамышев (Монро), Борис Орлов, Анатолий Осмоловский, Александр Пономарев, Дмитрий Пригов, Лариса Резун-Звездочетова, Леонид Соков, Леонид Тишков, Вадим Захаров, Константин Звездочетов).

«Этот смутный объект искусства» – не просто выставка, это, можно сказать, юбилейный проект Stella Art Foundation, который впервые

был показан в октябре–ноябре 2008 года в венском Kunsthistorisches Museum. Таким образом было отмечено пятилетие существования фонда в России.

Название проекта отсылает к последнему фильму Луиса Бунюэля «Этот смутный объект желаний». Вообще эта отсылка – не просто поэтическая игра слов, но и в своем роде ключ к пониманию проекта, его концептуальная завязка. Или, можно сказать, сюжетная интрига. А потому – совсем кратко о последнем шедевре испанского режиссера.

Фильм Бунюэля – это очередная экранизация романа Пьера Луиса «Женщина и паяц», история о том, как некий пожилой господин влюбляется в молодую женщину, которая заставляет его страдать. Но так как сей господин склонен к садомазохизму, терзания доставляют ему определенное удовольствие. В фильме Бунюэля роль пожилого господина (Мэтью) исполняет Фернандо Рей, его мучительницу (Кончиту) играет...

а вот с выбором актрисы на главную роль связана история, которая во многом определила режиссерское решение. Дело в том, что изначально роль Кончиты должна была исполнять Мария Шнайдер, но после того как она отказалась, срочно стали искать ей замену. Две пробовавшиеся актрисы – 20-летняя француженка Кароль Буке и 21-летняя испанка Анхела Молина – одинаково понравились режиссеру, и он утвердил на главную женскую роль обеих. В итоге первая стала воплощением кротости и смирения, вторая – неповиновения и гордыни. Таким образом, одна женщина как бы раздвоилась. И вот что важно – влюбленный старый ловелас этого не замечает. Это видит только зритель.

Какое это все имеет отношение к проекту Stella Art Foundation «Этот смутный объект искусства»? Самое прямое.

Дело в том, что в Kunsthistorisches Museum два лика нашего андеграунда представляли работы художников, которых принято делить на представителей московского концептуализма и соц-арта. Водоразделом является первичность формы или содержания для тех и других. То есть в случае с концептуализмом – это идея, с соц-артом – форма.

«Сходство и противоречия этих двух направлений в русском искусстве конца XX – начала XXI века легли в основу экспозиции», – пояснял свою концепцию Владимир Левашов. Цель выставки в Kunsthistorisches Museum – поставить под сомнение правомерность такого четкого разделения художников по направлениям, выявив точки пересечения. Иными словами, этот «бледный объект желания», по Луису, или «смутный объект искусства» – суть одно лицо.

В Венеции возник другой контекст. И это должно было спровоцировать другую историю.

«Венецианская версия меняет акценты, переключая внимание публики с «содержания» этого искусства на неразрывно связанную с ним «форму», его внутреннее устройство. Экспозиция показывает современное русское искусство как практику конструирования множественных миров, плетения бесконечной истории. В этом нарративном потоке размываются границы между авторами и их персонажами, причудливо группируются сюжеты и мифы разнородного происхождения», – сообщает в пресс-релизе куратор.

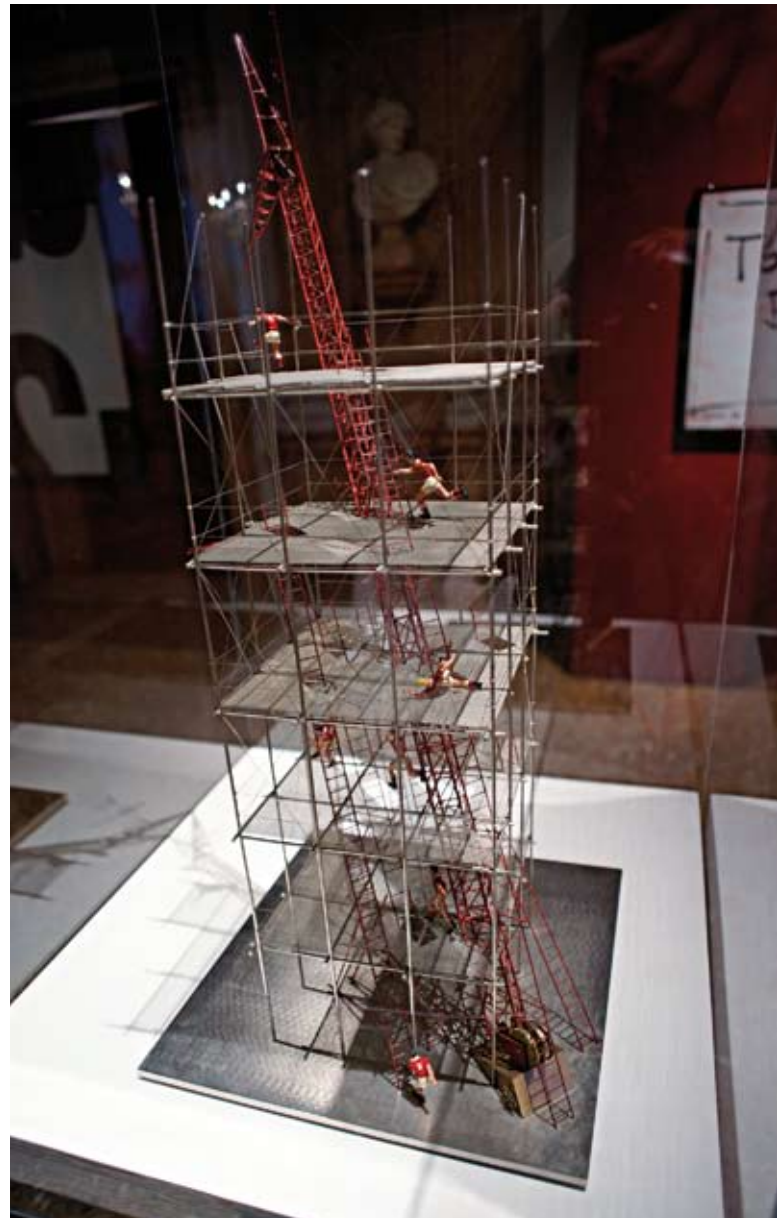
И действительно, в Ка Реццонико вроде как представлен сиквел – «Смутный объект искусства-2». Все те же (с вариантами) главные персонажи (отечественные художники) плюс искусство XVIII века. Но история, в сущности, та же – два лика искусства. Только на сей раз старого и современного. И здесь может даже не так важно, что первое – итальянское, а второе – русское. Хотя, конечно, возможно, что именно в силу нарративности того и другого (западное современное искусство все же не страдало этим «грехом») и возникал не просто диалог, но, можно сказать, звучало двухголосие. Иными словами, акцент получался не на различии, а на сходстве.

Но придя к выводу, что мы имеем дело, по сути, с «одной женщиной», можно забеспокоиться: а не оказываемся ли мы в положении героя Фернандо Рея? Обуреваемые страстями, не хотим замечать, что перед нами все же два разных лика, пусть и одного явления?

«Наш проект является альтернативой сложившейся практики, попыткой создания одного из возможных «автопортретов» русского искусства 1970–2000-х годов, показывающих его как сложноустроенный «смутный объект» (Владимир Левашов). Что ж, надо признать, что этот «семейный портрет в интерьере» получился весьма удачным.

В рамках выставки «Этот смутный объект искусства» еще один наш художник Александр Пономарев представил проект «Sub Tiziano» (продолжение проекта «Утилизация стай» (1996–2009)).

На сей раз знаменитая желтая подводная лодка «всплыла» на Гранд-канале. Кроме того что было приятно увидеть старую знакомую, она еще оказалась довольно органична в Венеции, в чьих водах в эти дни плавало много «смутных объектов».



современное искусство в русском музее

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ ЗАВЕДУЩИЙ ОТДЕЛОМ
НОВЕЙШИХ ТЕЧЕНИЙ АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ



Фото Антона Успенского

ДИ. *Некогда ГРМ был единственным музеем, где представлялось новейшее искусство. В настоящее время таких мест много: Московский музей современного искусства, в Третьяковской галерее есть отдел, музей Маркина. В Петербурге осуществляется сразу несколько проектов по созданию музеев современного искусства. Недавно СПбГУ объявил об открытии такого музея на базе коллекции Дягилевского центра. Как вы относитесь к происходящему, как вы, по вашему мнению, перспективы этого процесса? И что такое современное искусство? Ведь нет единого понимания, концепции разных собраний весьма различаются.*

Александр Боровский. Я об этом часто думаю. Мы действительно практически первыми создали свое собрание. С распадом Союза все впервые задумались, что такое современное искусство. У нас не было практики разделения на modern и contemporary, как на Западе. Contemporary было все: и те, кто в свое время еще Сталина писал с детьми на коленях, и диссиденты, и правые, и левые – все были современными. Музей у нас получился потому, что удачно совпало все: мы получили новое здание, а дирекция работала тогда с Людвигом. Все от него тогда отказались – и Антонова, и Пиотровский. А мы предоставили ему фактически дворец и предложили концепцию музея как окна в Европу, окна на Запад. И концепцию contemporary мы просто взяли в ее западном понимании, как искусства концепций, в какой-то степени противопоставлявшегося искусству Союза художников. У нас сразу появилось уникальное собрание западного искусства, именно modern-contemporary, которого больше нигде нет и не будет. Собрание Людвиг стало основой. Можно купить одного Джакометти, одного Бэкона, но невозможно купить около ста работ такого уровня, как у нас. Концепция собрания поначалу была амбивалентной, потому что другие отделы продолжали собирать традиционное современное искусство – модернизм, реализм... Но мы твердо придерживались традиционной концепции. Теперь я вижу, что это было не во всем правильно. В своем понимании contemporary мы

ориентировались на западный мейнстрим. Но это все-таки только одно направление, так как есть искусство возврата, апеллирующее к другим ценностям.

Но постепенно баланс был найден. Ведь contemporary – это не оценочная категория. Бывает плохое contemporary, как бывает плохое реалистическое. На Западе это понимают, поэтому в музеях contemporary выставляется какой-нибудь Дебенкорн – классический модернист. И в западных галереях чистота жанра меняется. Например, галерея «Модернизм» в Сан-Франциско вначале делала только или суперсовременные выставки таких художников, как Готфрид Хельвейн, или классику: американская абстракция, рисунки Малевича. А потом стали показывать и русский реализм, например Тимкова, который здесь только в Худфонде и мог реализоваться. То есть сама жизнь подталкивает какие-то изменения, вносимые в современное искусство.

Когда-то к одному из классиков американского искусствознания обратились с вопросом, чем наполнить Еврейский музей в Нью-Йорке, он ответил: «Вы меня не спрашивали, что такое еврейское искусство, а теперь спрашиваете, что такое еврейский музей».

То же самое в современном искусстве – все его хотят, но никто не представляет, что они хотят. Хотят ли они какой-то модернизм в смеси с реализмом, как в Манеже или у Юрьевой в университете (вполне достойный), или как мы хотим – западную версию, постмодернистскую линию. Все хотят музеи: будут строить Газпром, так там по проекту музей внутри... Какой? Музей Мити Шагина? Не знаю, кто там нашептывать будет, что такое современное искусство. Или в московском Сити планируется музей? Что им Бахштейн расскажет, какой музей? Снова амбиции опережают амуницию. Что они будут показывать? Что можно предложить в Петербурге в качестве музея современного искусства? Ведь классика авангарда давно поделена между классическими музеями, и они никогда ничего не отдадут. Вопрос в том, что такое современное искусство и кто будет выбирать?

Я помню, когда Церетели затевал свой музей, было много иронии по этому поводу. Но на

самом деле получилось очень неплохо, потому что он организатор очень толковый. Очень способным оказался Василий, которому был дан карт-бланш. Это не идеологизированный музей. Сейчас там есть хороший контент, вкус хороший, проводятся хорошие выставки. Это такой вариант немецкого Kunsthalles, куда приглашают самых разных художников, коллекция – не самое главное, ее вообще может не быть.

У меня самого этот пуризм «этому дала, этому не дала», шестидесятилетний, прошел. Я считаю, что ничего страшного нет в музее Глазунова, ничего страшного нет в музее Шилова, Андрияки. Много музеев так или иначе репрезентируют ментальность наших последних двадцати лет, представление о прекрасном целого поколения политиков, бизнесменов. Вот это им кажется русским, национальным, широким: жены такие, любовницы такие; тут же старушки с протянутой рукой, тут же ветераны, пенсионеры. Здесь репрезентируются какие-то национальные, народные и общественные представления о жизни.

Пускай будет! Только это не надо называть современным искусством. Музеи должны размножаться, как грибы. Но амбиции на главные музеи современного искусства – это только амбиции. Я представляю, как все это будет: амбициозные кураторы не у дел будут нашептывать: вот этот современный, этот не современный... Бенуа писал о Ларионове (великом художнике), который подходил, сплевывал и говорил: вот это все – дерьмо, а вот мое посмотри – вот это настоящее! Он-то был гением, а сейчас гениев просто недостаточно.

Меня радуют перспективы большого количества музеев. Другое дело, что они не должны клонировать друг друга. Условно говоря, в каждом пять Рабиных, десять Штейнбергов, три Комара – Меламида...

Личный музей должен проецировать личность человека, его концепцию. Такого пока нет. Кстати, так было со многими западными музеями: сначала там было все, потом вычищали. Опыт Русского музея, конечно, интересен: огромный музей, со своими нравами, причудами, системой ценностей, здесь не надо выпячивать личные амбиции. Поначалу мы

брали немного, как нам казалось, лучшие вещи. Постоянно думали, будет ли это котироваться через пять лет или нет. Тогда это казалось важным. Концепция изменилась в том плане, что идея contemporary art, которая сформирована на Западе различными биеннале, журналом «October» в 1960 – 1970-е годы, теперь перестает работать. Она сама оказалась исторической: temporary contemporary – временное современное. Сейчас надо смотреть шире, потому что на арену вышел концептуализированный реализм, который спутал карты, он очень востребован: Лейпцигская школа, китайцы и прочие.

ДИ. А кто их вывел?

Александр Боровский. Все происходит само: критики, галеристы обладают тем конвенциональным вкусом, который все и движет. Тут нет игроков типа «искусство принадлежит государству или идеологии»; рынок тоже сам никогда ничего не выдвигает, он съедает или не съедает то, что ему предлагают. Группу Саатчи он съел – все стали великими художниками.

ДИ. Саатчи – это же был произвол в каком-то смысле?

Александр Боровский. Все движется само. Саатчи появился только потому, что назрела необходимость обнуления, как говорил Малевич. Если бы Малевич пришел только сейчас, все бы лишь посмеялись – ну квадрат и квадрат! Все в свое время.

ДИ. Вы исторический материалист? Ведь получается, что некая реальность, развиваясь, сама формирует некие порядки и потребности.

Александр Боровский. Я – арт-дарвинист. Так обезьяна сама учится всему под воздействием внешних обстоятельств. В принципе, конечно, современное искусство развивается под различными воздействиями – со стороны людей, со стороны потребностей времени, но очень важен фактор внутреннего развития, фактор имманентной обусловленности. Когда об этом забываешь, получается прикладное, функциональное искусство: пропаганда, пиар, высокий стиль тоталитарных режимов, который тоже интересен, но скорее как идеологический артефакт. Одно дело, когда к классицизму склоняются на определенном этапе Пикассо и Матисс одновременно или бывшие кубисты и малевичевские ученики, другое – если государство начинает заставлять это делать. Претензии же на создание музеев современного искусства амбициозны, идеологичны, но не практичны. Интересны опыты Пинчука и Маркина.

ДИ. А как формировалось собрание Пинчука?

Александр Боровский. Сначала у него были одни представления. Ему порекомендовали обычный набор искусства. А потом он поговорил с Элтоном Джоном, подружился с Сэм Тейлор Вуд, с крупными художниками круга Саатчи. Он активно интересуется всем, всех знает. Он занимается и благотворительностью. Конечно, тут играют роль большие деньги плюс знания, демократичность и системность: там все продумано на годы вперед.

ДИ. Это грандиозный проект, но об искусстве ли здесь идет речь в первую очередь?

Александр Боровский. Об искусстве. Это миф, что мы самые культурные – питерские. Мы делали выставки не хуже, но у нас таких денег нет. Мы показывали Херста, Иммендорфа... А сейчас я был в Киеве – очереди километровые.

ДИ. Но это же наверняка эффект работы массовой медиа.

Александр Боровский. Пускай работают.

ДИ. В московском «Гараже» спустя небольшое время после открытия выставки из коллекции Пино бродили несколько человек.

Александр Боровский. У нас люди нелюбопытные – и в Питере, и в Москве.

ДИ. А как вы думаете, Даша Жукова такая же продвинутая, как Пинчук?

Александр Боровский. Люди учатся. Возьмите, например, Stella foundation. Они начинали с какой-то прихоти, потом втянулись, получился профессиональный организм. Другой пример – фонд «Екатерина».

ДИ. Вы знаете о проекте «Эрарта»? Создается музей современного искусства в Петербурге. Сейчас основой коллекции являются произведения художников, которых, условно говоря, можно отнести к кругу «Авангард на Неве». Предпринимаются попытки найти неизвестных интересных художников на периферии. Можно ли думать, что и в этом случае произойдет закономерная эволюция в сторону contemporary art, как в случаях с Пинчуком, «Екатериной», Стелой, и каковы механизмы, запускающие такую эволюцию?

Александр Боровский. В Петербурге есть три-четыре консультанта мирового уровня, и, создавая современный музей, ни разу к ним не обратиться... Поэтому мне непонятно их дальнейшее развитие.

На Западе ведь тоже есть масса плохих музеев, которые презентуют вкус их создателей. Кроме того, есть практика, когда какую-то коллекцию дарят какому-то серьезному музею,

там есть пять хороших вещей и пятьдесят никаких. А они жизненно нужны, например, три Матисса... а рядом кошечки какого-нибудь художника из Небраски.

ДИ. Подобным образом организована коллекция Метрополитен.

Александр Боровский. Но какой там уровень! Музеи постоянно уходят от таких принципов. Вот коллекция Нортон Доджа – лучшая коллекция нонконформизма в мире. Но сколько там было низкокачественного. Похоже, он просто собирал все антисоветское. Потом коллекцию пришлось «отжимать», оставляя только art. Сейчас это великолепный музей.

Можно, конечно, сделать музей и диссидентского искусства, но это сразу становится каким-то политическим краеведением, как музей «Стены» в Германии. Что же касается музея «Эрарта», я надеюсь, что это начало какого-то процесса. Хотя, конечно, странно начинать собирать неизвестных художников по России. Иллюзия, что на чердаке можно найти великого художника. Великий художник подключен к миру, если он не наивист, конечно.

ДИ. Насколько я представляю, одной из основных интенций такой музейной концепции было стремление уйти от обусловленности тем, что все существующее на арт-сцене так или иначе приписано к определенным идеологическим адресам. Отсюда ставка на самостоятельный независимый выбор.

Сказанное вами о формировании таких галерей, как Stella art, фонд «Екатерина», киевский центр Пинчука, свидетельствует о том, что со временем все неизбежно сходится к некоему единому пониманию искусства. Как в песне, «правда всегда одна!» Каковы же механизмы обнаружения этой правды? Они имеют социально-культурную природу или действуют какие-то более глубокие факторы? Вот вы как эксперт признаете наличие некоей эволюции в собственных взглядах. Что же позволяет надеяться на то, что все эти непростые процессы в результате сходятся к одному и правда искусства всегда будет обнаружена?

Александр Боровский. Я бы не назвал это правдой. Я бы назвал это конвенциональностью: конвенциональное понимание примерно тысячи профессионалов во всем мире, которые определяют такой довольно широкого профиля мейнстрим. Он всегда подвергается атакам с разных сторон. И что-то уходит. Возьмите самый простой вариант – Интернет. Каждый молодой художник может не считаться с профессионалами и институциями. Это

его право. Но это только пока на него не обращают внимания. А как обратят внимание, он готов бежать в указанном направлении. И это нормально.

Художник – это человек, которому надо, чтобы ему давали работать и признавали. Это всегда было и всегда будет. Он меньше связан с идеологией в цеховом плане, скажем, чем литератор. Атаки художников связаны с тем, что они еще не истеблишмент, они еще молоды. На самом деле им и предложить еще мало что есть. Они потом становятся или истеблишментом, или оформляют интерьеры богатых людей. Это нормально. Раньше таких поглощал Худфонд, но нападки как-то корректируют общую линию. Так идет корректировка справа и слева. Вот смотришь, художник, которого ты не принимал всерьез, вдруг что-то разумное предлагает. Или живописная репрезентация вдруг оказывается Лейпцигской школой, Эриком Фишлем...

К тому же есть такой момент, о котором мы порой забываем, – реактуализация. То есть то, что казалось актуальным, затухает, а то, что было списано в архив, вдруг приобретает какую-то новую актуальность. Вспомните, как вдруг реактуализировали модерн, на любом уровне – от выставок до музеев, потом реактуализировался ар-деко. Сейчас реактуализируется соцреализм, потому что некоторые аспекты его очень интересны и в коммерческом, и в музейном, и в искусствоведческом плане. Речь идет о конкретных именах. Выделяется мейнстрим усилиями профессионалов и в результате внутреннего развития искусства. Причем, как правило, это оказывается востребовано и рынком, потому что рынок четко настроен на актуальность и готов покупать и банки с дерьмом, главное, в нужное время.

ДИ. Недавно у меня оказалась целая подборка книг по истории и теории современного искусства, изданных ведущими американскими университетами. По-видимому, это литература, которая лежит в основе подготовки молодых искусствоведов, людей, которые затем приходят в галереи, музеи, становятся кураторами выставок...

Конвенциональная согласованность взглядов на искусство в университетской среде и университетской литературе естественна: работа над диссертациями, взаимное оппонирование и рецензирование неизбежно формируют профессиональный консенсус, даже если вопрос об истине остается открытым. Так, конвенциональная согласованность искусствознания тоталитарных режимов сегодня вряд ли может восприниматься хоть какой-то гарантией истины. История искус-

ства второй половины двадцатого века в американских университетских изданиях описывает события, имевшие место почти исключительно в американской практике. Складывается впечатление некоей региональной самодостаточности этого явления. Для этой интровертивности, по-видимому, были все необходимые условия: и активная художественная жизнь в Нью-Йорке, влияние искусствознания (упомяну хотя бы К. Гринберга и его учеников), готовность экономической элиты поддерживать развитие искусства коллекционированием, опекой музеев. Искусство стало неотъемлемой частью того, что называется стендинг. Конвенциональная согласованность в таких условиях вполне понятна.

Немало говорилось и об американском экспорте культуры. Бонито Олива, склонный критиковать эту экспансию, называет Уорхола Рафаэлем американского консюмеризма. И когда сегодня заходит разговор о мейнстриме, о мировой конвенциональной согласованности суждений об искусстве, например, применительно к нашей ситуации, так далекой от американской, может возникнуть впечатление, что заключения о пригодности или непригодности выносятся на основе прикладывания неких лекал, изготовленных в иной, специфической культурной ситуации и что действием этих стандартов заявляет о себе некий институт власти в искусстве.

Александр Боровский. Это правда. Я бы только не назвал это институтом власти. Действительно, есть формы проявления власти в сообществе, несомненно, но они действуют с каким-то отставанием: правила хорошего тона по отношению к художникам определенного направления формируются постфактум, потому что, когда новый материал, не накладывая на него лекала, а ждут, чтобы как-то его проверить – идет нормальный процесс оценки. Вот возьмите, например, художников Саатчи – пять–шесть человек. Нужен был талант этих художников, талант Саатчи, талант Дэмиана Херста, еще каких-то кураторов, которые создали «Фриз» – эту выставку и создали себя. А потом уже отработанная система рынка их поглотила. Но важно – им было что предъявить.

Вот Шемякин все время жалуется на рынок, его коррумпированность. В чем-то он прав: он нормальный, культурный, высококлассный художник. Но он не концептуализирует свое искусство. Он великолепно делает руками, но надо еще придать этому концепцию, какой-то смысл.

ДИ. Действительно, творчество Шемякина не совпадает со всей этой профессорской традицией, с той конвенциональностью, которая позволяет включать, например, Фишля в contemporary art.

Александр Боровский. Вот профессорско-либеральная линия – это журнал «October», но далеко не все совпадает с ней. Не надо примитивно думать про замкнутый кружок, заговор. Все-таки это процесс открытый, демократичный. Шемякин – хороший пример. На самом деле он давно занял свое место в искусстве. Но его не замечают, потому что он предпочитает общаться с людьми, которые никакой роли, кроме денежной, в развитии арт-процесса не играют. Современное искусство живет вне элиты, вне этой спонсорской группы. Здравый, пишущий куратор сделает для художника больше, чем десять президентов. Диалог с властью – это механизм, которые действовал в советское время. А диалог должен быть такой, как писал Ювенал: «знать не хочу, Цезарь, черен ты лицом или бел». Это позиция современного искусства.

ДИ. Можно привести примеры кураторов, людей не слишком затейливых, которые курируют тоже не слишком затейливых художников; запускается в действие некая машинерия продвижения, и оба попадают куда надо.

Александр Боровский. Такой художник не попадает на верхний этаж.

ДИ. Все же можно говорить о некоторых механизмах, правильное понимание и применение которых приводит к определенным результатам...

Александр Боровский. Поправка на Россию есть...

ДИ. Да и с этой поправкой обеспечивается попадание хотя бы на средний уровень... Основой успешности продвижения неизвестных художников, по-видимому, является консолидированность кураторского сообщества, а это единство, как мне кажется, обеспечивается американским профессорским консенсусом.

Александр Боровский. В Америке есть термин «университетское искусство». Это искусство, которое стоит до десяти тысяч долларов, небольшое искусство, интеллигентное, милое, университетские выставки... Иногда оно попадает в музеи, но это не лидеры современного искусства.

И проблема кураторского сообщества скорее в том, что многие уходят из критики в академическую карьеру. Действительно, в науке все унифицируемо, в критике гораздо все живее.

Мы можем спорить о том, насколько вы правы, рассуждая так о либерально-профессорском влиянии. У нас оно тоже очень проявлено, пример – скандал с премией Кандинского. Да, либеральная общественность очень сплочена. Но она сплочена не только ценностями, но и антиценностями. По старой привычке все, что хоть чуть-чуть напоминает «за», вызывает у либеральной интеллигенции дикий протест. То же самое и в Штатах, насколько я понимаю, если кто-то скажет, что Буш что-то делал правильно, его заклеят. Это как правило хорошего тона. Журнал «October» – это левая интеллигенция, притом вполне обеспеченная. На самом деле скандал с премией Кандинского, конечно, временное явление. Все прежде работало с этим художником, и мы в Русском музее делали с ним выставки. Но был кинут клич... Нашим либералам кажется, что это искусство нового истеблишмента. Начинаются фобии... При этом сами-то получают гонорары и премии. Это такая неприятная интеллигентская черта, которую заметил еще Ленин.

ДИ. В своей известной статье про фестивализм вы, убрав за скобки пластических художников, которых до сих пор в изобилии производят наши вузы, и оставив им прикладные занятия, сосредоточили внимание лишь на тех, кто так или иначе может быть вписан в contemporary art.

У меня создалось впечатление, что речь идет о каком-то политическом активизме. Слова «художник» и «политик» начинают как-то путаться местами, быть может, вполне в соответствии с рансеровской темой «разделения чувственного».

Александр Боровский. Я не считаю, что социальный активизм – неотъемлемая характеристика современного искусства. Есть какие-то библейские, ветхозаветные ценности. Дэмиан Херст не работает с политическим материалом. Работа Косолапова «Страна Малевича» – изумительная, классика соц-арта! – тоже политическая, но на самом деле скорее историософская. Сейчас нет настоящего социального активизма. И с кем активничать? Прежде известное слово выкладывали телами на Красной площади. А какие сейчас эти активисты? На банкетах сидят и первую рюмку за хозяев поднимают! Левый обязан критиковать истеблишмент, любой. Но на самом деле кто сегодня более всего встроены в истеблишмент? Левый критик истеблишмента, именно левый!

Меня больше, естественно отстраненно, лабораторно, начали интересоваться правые, может быть, я старею и становлюсь государственным. Но если серьезно, мы совершенно исключили правый дискурс, потому что у нас он традиционно связан с КГБ и властью...

ДИ. Мне начинает казаться, что искусство – это некий продукт субкультуры, которую представляет либеральная интеллигенция. В Америке – журнал «October». У нас как-то по-другому образовано. В обоих случаях это продукция такого социального тела. Притом основания его собственного существования не обсуждаются. А вы относитесь критично к социально консолидированному интеллигентскому слою, который управляет культурой.

Александр Боровский. Да. Любопытно. У нас contemporary – истеблишмент связан с Уорхолом, Кунсом, Дэмианом Херстом, Чепменами. Но они не зависели от журнала «October». Кунс был продавцом в Метрополитене; сохранился его консюмеризм. Энди Уорхол был убежденным консюмером, далеким от левого дискурса. Дэмиан Херст – из пролетарской британской среды и далек от журнала «October». Но это то исключение, которое подтверждает правило. Скорее для самих групп критиков очень важны консолидирующие моменты. Как у Толстого, «по тому, как он вошел в комнату, Марья признала в нем человека своего круга». В критике важно понятие своего круга – кого ненавидят и против кого дружат. Но это первое, дальше все-таки идет личность. И главный мой тезис, что у нас нехватка личностей, которые способны выйти из своего круга, из мейнстрима, из всего...

И если кто-то хочет делать свой музей, он мне становится интереснее. Пусть он ошибется сто раз, пусть у него плохой вкус, но это лучше, чем общее место, которое везде одинаково. Музеи современного искусства удручающе одинаковы везде.

Мне не хватает личностей в современном искусстве, все играют по каким-то правилам: Виноградов – Дубосарский, Кулик, Дима Готов тоже, Захаров...

Для меня интереснее и честнее, например, «шестидесятники», как Янкилевский, Орлов. Но вопрос все-таки – где личности? К сожалению, наши этически-кураторские групповые стратегии заставляют молодых художников отвечать таким же групповым стратегиям. Они именно накладывают лекала. В отличие опять же от большой истории искусств, когда прежде чем этаблировать группу Саатчи; сообщество растерялось и думало два-три года, а те делали что хотели. Все сейчас происходит очень быстро. И мейнстрим, и истеблишмент во всем совпадают.

ДИ. Вы назвали Кунса. То, что показали в «Гараже», произвело впечатление. Для таких вещей нужны технологии...

Александр Боровский. У нас тоже есть замечательные художники. Например, Борисов,

который, если дать ему такие инструменты, может делать замечательные вещи, или Гаврильчик, но к сожалению, мы живем в стране, которая не предоставляет таких возможностей. Вот и Кабаков расцвел на Западе.

ДИ. Недавно на страницах нашего журнала была опубликована статья Александра Якимовича «Русский художник номер 1. Выбор Запада», в которой он довольно критично отзываясь о творчестве Кабакова.

Александр Боровский. Я всегда с удовольствием читаю Якимовича, он интересный автор. Я против унификации, будь она мейнстримная, левая или правая, унификации даже в языке описания: терминодержатели пишут совершенно одинаково, разве что некоторые злее. Надо снова писать на русском языке. Даже Стасова сегодня интереснее читать.

ДИ. Тема искусства и технологий вновь затрагивает вопрос о роли кураторского сообщества. Для того чтобы нашлись средства для сложного технологического обеспечения проекта, кураторы должны создать ему соответствующий высокий имидж, гарантировать рентабельность вложений. В результате впечатляющие экспонаты Кунса или Билла Виолы воспринимаются, быть может, как манифестация не столько современного искусства, сколько современной материальной культуры и экономики.

Александр Боровский. Билл Виола, когда он снимал самой дешевой камерой, был интереснее. Но художник всегда принадлежал цеху, который участвовал в реализации, будь это цех, будь это Медичи, Людовик XIV или Сталин. И сейчас это консюмеристский экономический истеблишмент.

Даже низовая прослойка художников зависит от истеблишмента. Потому что иначе ничто не может реализоваться. Важно, что все институции ориентированы телеологически – для истеблишмента нужен масштаб. Из бездарного художника никто звезду не сделает. Может быть, в России это возможно, а в международном контексте нет.

ДИ. Стало быть, на механизмах, формирующих конвенции, сказывается действие неких универсальных надличностных начал?

Александр Боровский. Конечно, это не чистый прогресс, но для руководства процессом в современном искусстве необходимы культура, насмотренность и опыт. Все не случайно.

Беседу вел Александр Григорьев

музеи людвига: «открытый» проект

АНАСТАСИЯ КАРЛОВА



Мраморный дворец. Музей Людвига в Санкт-Петербурге. Фото Антона Успенского

Число музеев современного искусства в мире растет в геометрической прогрессии. Однако на сегодняшний день существуют всего две международные системы музеев современного искусства: Гугенхайма и Людвига. Обе созданы по частной инициативе, и в основе обеих концепций – авангардное понимание художественного процесса как постоянно обновляющегося и основанного на эксперименте, программной устремленности в будущее. Особенность музеев Людвига – их «институциональная открытость»: часть из них интегрирована в другие музеи, в том числе основанный в 1995 году в Санкт-Петербурге Музей Людвига в Русском музее.

Международная система музеев, созданная немецкими коллекционерами Петером и Ирэнэ Людвиг, – это масштабный музейный проект, наметившийся в середине 1950-х годов и продолжающий успешно осуществляться сегодня. Собрание Людвигов насчитывает сегодня десятки тысяч предметов, охватывает самые широкие хронологические и географические рамки. Оно включает как европейское искусство (античности, Средних веков, Нового времени), так и искусство Африки, Индии, Китая, доколумбовой Америки. Но, без сомнения, всемирную известность ему принесла уникальная коллекция произведений худож-

ников XX века, начало формированию которой было положено в 1960-е годы, когда и определилось главное направление собирательской деятельности Людвигов. Их интерес сосредоточился на новом и новейшем искусстве, так называемых modern art и contemporary art.

Петер Людвиг, защитивший в 1950 году диссертацию на тему «Образ человека в творчестве Пабло Пикассо как выражение мироощущения поколения», обосновывает мысль, что любое искусство является прежде всего выражением своего времени: «В 1945 году, когда я начинал свое обучение, Пикассо еще не считался недосягаемым гением первой половины века, творчество его оставалось предметом споров и обсуждений. В диссертации я старался показать его не как художника-одиночку, чье искусство непонятно обществу, а как художника, неразрывно связанного со своим временем и со своим поколением, выразившим мышление и мироощущение этого времени и этого поколения. Любое искусство – наивное или высокое – выражает прежде всего то время, то поколение и тот народ, которые породили его» (пер. А.К.)¹. Постепенно работы художников-современников Петера и Ирэнэ Людвиг становятся главным объектом их коллекционерской деятельности. Они начинают покупать произведения еще малоизвестных художников, которые весьма смело

помещают в музеи рядом с работами старых мастеров, изменяя тем самым традиционное музейное пространство. Особенно заинтересовал в 1960-е годы Людвиг американский поп-арт, еще не признанный, вызывавший много споров и кричаще-современный. «Искусство тех лет разразилось над нами, как буря»², – признается Петер Людвиг. Он лично общался с поп-артистами, скупал их работы и в результате одним из первых «открыл» Европе поп-арт. В 1968 году в Кельне с большим успехом проходила устроенная им выставка «Искусство шестидесятых годов», включавшая работы поп-артистов. А в 1976 году там же был основан Музей Людвиг. В состав дара музею, кроме работ еще более молодых художников, входили 300 предметов из коллекции поп-арта. Это событие знаменовало появление поп-арта не только в Кельне, но и во всей Европе, и заметно радикализовало европейскую художественную сцену, знакомило зрителей с искусством Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Роберта Индианы, Джеймса Розенквиста, Класа Ольденбурга, Роя Лихтенштейна, Джаспера Джонса и других. Международным авторитетом пользуются также богатая коллекция работ Пабло Пикассо, собранная Людвигами, охватывающая период с 1904 по 1972 год, собрание русского авангарда с 1910 по 1930 год и произведения новейшего искусства восточно-европейских стран, ГДР, СССР.

На сегодняшний день более чем в двадцати публичных музеях мира находятся предметы из коллекции Петера и Ирэнэ Людвиг, переданные ими на долгосрочное хранение или в качестве дара. Двенадцать музеев, включая петербургский, носят название «Музей Людвиг», которые либо были основаны четой Людвиг, либо получали особенно щедрую поддержку от них в виде даров и предоставления им произведений на хранение. Современному искусству посвящены семь из них: в Кельне, Аахене, Кобленце, Вене, Будапеште, Пекине и Санкт-Петербурге («Музей Людвиг в Русском музее»).

Музей Людвиг в Кельне, Людвиг-форум в Аахене и небольшой музей Людвиг в Кобленце – самостоятельные музеи, основанные коллекционерами. Остальные являются так называемыми музеями в музеях, восполняющими пробелы в коллекциях «принимающих» музеев. Супруги Людвиг приобретали произведения искусства и дарили их тем

музеям, в собраниях которых ощущался недостаток именно в этих экспонатах. Тем самым они «заполняли пробелы», которые неизбежно присутствуют почти в каждой частной и музейной коллекции в силу тех или иных причин. Большая часть этих музеев представляют современное искусство, что вполне закономерно: новейшее искусство сложно для оценки и потому часто представлено в музеях неполно.

Открывшийся в 1986 году музей Людвиг в Кельне осуществляет сегодня проект под названием «Музей нашей мечты», суть которого состоит как в изменении способов организации экспозиции, так и в расширении и изменении традиционных музейных функций. Кураторы отказываются от ориентации на тематическую и хронологическую экспозицию, основанную на показе работ группами, когда часто «теряются» отдельные экспонаты. Такая организация экспозиции постепенно приводит к тому, что акцентируются работы тех художников, которые оказали решающее влияние на развитие искусства XX века. В «Музее нашей мечты» планируются глубокие изменения в общей концепции музея, расширение принятых представлений о границах его деятельности, предполагается работа с другими видами искусства, такими как музыка, танец, поэзия. В одном из последних изданий о музее сказано: «...мы видим свою задачу в критическом осмыслении постоянно меняющейся культурной институции, которая за последние десятилетия проявила множество новых функций и должна и впредь меняться в соответствии с изменившимися требованиями своих посетителей, не отказываясь при этом от собственных идеалов» (пер. А.К.)³. Основной целью деятельности музея декларируется необходимость максимально соответствовать требованиям времени при выборе направлений музейной работы, развитии коллекции и способах презентации.

В открывшемся в 1991 году в Аахене Людвиг-форуме интернационального искусства тенденции к расширению функций музейного пространства проявились еще более отчетливо. Это уже не столько музей, сколько культурный центр, где проводятся разнообразные мероприятия. Появление и широкое распространение культурных центров в последней трети XX века, в которых коллекции и экспозиции заняли

Мраморный дворец.
Музей Людвиг
в Санкт-Петербурге





Людвиг-форум в Аахене
Фото предоставлено Людвиг-форумом в Аахене



Людвиг-форум в Аахене
Фото предоставлено Людвиг-форумом в Аахене



Музей Людвига в Будапеште



Музей Людвига в Кельне

не единственное и отнюдь не главное место, связано с назревшей необходимостью объединения различных областей знания, наук и искусства для преодоления культурной разобщенности и создания единой картины современного этапа развития культуры. Стремление выйти за пределы традиционного статичного музейного показа, расширить область своей деятельности, создать условия для более широкого понимания современной художественной культуры за счет активного включения зрителя в процесс коммуникации впервые получило воплощение в созданном в Париже двадцатью годами ранее Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, или Центре Бобур / Centre Beaubourg (1977). Людвиг-форум в Аахене сознательно ломает традиционные музейные представления, отказывается от привычной упорядоченности и систематичности любого рода (хронологической, тематической и т.п.) и провоцирует столкновения различных культурных дискурсов в пространстве форума. Таким образом, создается современное музейное интерактивное пространство, которое перестает быть нейтральным вместилищем объектов искусства, но само обретает качества активного участника культурного обмена.

В 1970-е годы меценатская деятельность супругов Людвиг начинает распространяться и на соседние с Германией страны. Музей современного искусства и Фонд Людвига в Вене является сегодня одним из крупнейших европейских музеев современного искусства, обладающим лучшей частью коллекции Людвигов, которая включает шедевры американского и европейского искусства, созданным после 1945 года. Музей с 2001 года располагается в специально построенном для него здании в «Музейном квартале» города и носит название «МУМОК». В новом здании начиная с сентября 2001 расположилась экспозиция, в которой подробно и полно представлено современное искусство – как modern art, так и contemporary art.

Музей Людвига в Русском музее – это так называемый музей в музее, особая институция, обладающая относительно самостоятельным статусом в рамках принявшего его музея. Проект осуществляется во взаимодействии Русского музея и Фонда Людвигов. Передача коллекции современного международного искусства в дар Русскому музею также явилась частью музейной концепции супругов Людвиг: «В нашей деятельности мы руководствовались желанием заполнить информационные пробелы, донести до публики то, что могло бы вызвать ее интерес и расширить горизонты представлений»⁴. Недостаточно полное представление в собраниях советских музеев произведений отечественного неофициального искусства андеграунда и практическое отсутствие западного актуального искусства искажало понимание зрителями мировой художественной сцены второй половины XX века. Эта ситуация и послужила причиной для супругов Людвиг подарить Русскому музею коллекцию, которая изменила бы сложные представления об искусстве XX века.

В состав дара вошло 118 произведений современного международного искусства, их появление в собрании крупнейшей в стране национальной художественной галереи стало заметным событием в культурной и общественной жизни России конца XX века. Один из самых ярких разделов коллекции – собрание поп-арта, включающее произведения Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Класа Ольденбурга, Роя Лихтенштейна, Джеймса Розенквиста. Впервые зрителям предоставлена возможность познакомиться с подлин-

¹ Interview between Peter Ludwig and Wolfgang Becker // Neue Galerie der Stadt Aachen, Der Bestand '72: Kunst um 1970. Catalog. Germany, 1972. P. 21.

² Цит. по: Фидлер Ф. Держать в напряжении. Петер Людвиг, меценат // Гузен Тар. 1989. № 7. С. 28.

³ Wilmes U. Museum of our wishes // Museum of our wishes. Museum Ludwig Koln. Catalogue. Edited by Kasper König. Belgium, 2001. P. 24.

⁴ Цит. по: Шенс М. Петер и Ирэн Людвиг: коллекционеры, донаторы, основатели музеев // Музей Людвига в Русском музее. Каталог. Науч. рук. Петрова Е.Н. СПб., 1998. С. 16.

никами произведений классиков поп-арта в постоянной экспозиции петербургского музея. Американский гиперреализм представлен именами Роберта Бехтле, Ральфа Гоингса, Джефа Кунса. Немецкое искусство второй половины XX века подробно отражено в коллекции, включающей как ранее творчество Йозефа Бойса, так и работы неоэкспрессионистов Георга Базелица, Маркуса Люпертца, Ансельма Кифера. Особая страница собрания – искусство советских и восточноевропейских неофициальных художников, произведения которых не только практически отсутствуют в отечественных музеях, но и часто являются уже недоступными для них в силу финансовых причин. Такова, например, работа лидера московского концептуализма Ильи Кабакова «Сад» (1979), дающая представление о творчестве художника, чье имя является сегодня на Западе символом современного русского искусства, но его творчество слабо представлено в отечественных музеях.

Подарив музею часть своей коллекции, супруги Людвиг способствовали заполнению большого «информационного пробела», который начиная с советского времени и, к сожалению, до сих пор существует в музеях многих городов России. Последними крупными собраниями новейшего для своего времени искусства были дореволюционные коллекции Щукина и Морозова. Работы французских импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, кубистов из их собрания датируются не позднее 1917 года, когда были прерваны связи с западным искусством и его коллекционирование стало невозможным. Это делает особенно ценными произведения из дара Людвигов, например, картина «Большие головы» (1969) Пабло Пикассо – единственное в Санкт-Петербурге произведение позднего периода творчества мастера, при том что в Эрмитаже хранится его исключительно богатая коллекция – 37 работ, но до 1917 года. Поэтому теперь, в начале XXI века, деятельность Музея Людвиг в Русском музее может рассматриваться и как продолжение прерванной традиции показа современного интернационального искусства в России, и как заполнение значительного пробела в художественном знании.

В рамках проекта «Музей Людвиг в Русском музее» регулярно устраиваются выставки с привлечением как российских, так и зарубежных художников. Это позволяет сформировать представление о современной международной художественной ситуации и о связях русского искусства с мировым. Отечественный зритель знакомится с новейшим интернациональным искусством и одновременно обретает возможность более ясной идентификации русского искусства. В залах Мраморного дворца, других филиалов Русского музея – Строгановского дворца, Михайловского (Инженерного) замка и иногда на открытом воздухе (во дворе Мраморного дворца, на территории Михайловского сада) регулярно проводятся выставки, акции, перформансы современного актуального искусства с использованием новых и экспериментальных подходов, что превращает музей в современный, живой организм.

Музеи современного искусства Петера и Ирэн Людвиг – сложно-организованная система, каждый элемент которой имеет свои особенности, но выражает общие идеи и цели, к которым относятся и развитие международных культурных отношений, и стремление соответствовать тенденциям времени, и открытость для изменений. В уставе Фонда Людвигов особенно подчеркивается направленность проекта в будущее. Реакция на вызов времени – один из главных принципов деятельности Людвигов. Поэтому основная цель фонда – не сохранение коллекции Людвигов как некоего статичного памятника, а следование любым начинаниям, которые представляются современными, продуктивными и направленными в будущее. Таким образом, система музеев Людвиг является развивающейся институцией. Это «открытый» проект: по определению незавершенный, ориентированный на интерактивность международных художественных и культурных процессов, предусматривающий возможность радикальных концептуальных и иных модификаций, что соответствует новейшим представлениям об образе музея современного искусства.

Людвиг-форум в Аахене
Фото предоставлено Людвиг-форумом в Аахене



Вселенная воды

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ, АНТОН УСПЕНСКИЙ



29 сентября 2008 года в Санкт-Петербурге при участии главы города Валентины Матвиенко открылся первый в городе интерактивный музейный комплекс «Вселенная воды». Созданию музея способствовали директор петербургского «Водоканала» Ф.В. Кармазинов, директор Информационно-образовательного центра В.Д. Козлов и директор музейного комплекса С.В. Пшеничная, руководитель авторского коллектива комплекса «Вселенная воды» Марина Дынай, Владимир Преснов (автор многих объектов экспозиции и графического дизайна), Александр Левченко и Антон Громов (мультимедийные интерактивные программы «Деревня» и «Город»), дизайнер Леонид Сиваш.





Макет разводного Литейного моста

ОПРЕДЕЛЕНИЕ «МУЗЕЙНОСТЬ» перестает... да, пожалуй, уже перестало восприниматься однозначно: в созвучии с традиционностью взглядов на предмет искусства, устойчивостью иерархической эстетической системы, консервативностью в вопросах презентации. Изменения эти произошли и с ветеранами музейного дела, но в первую очередь с музеями новыми, недавно возникшими в культурном пространстве либо расширившими, переосмыслившими свою стратегическую задачу. В чем же главные причины этих решительных, особенно на фоне привычного музейного штиля, перемен?

Один из авторов этой статьи рассматривал объемную проблему современного искусства, оказавшегося между гламурным фестивалем и социальным пособием¹. Фестивализм мышления, буквальным образом отразившийся на современном искусстве, утверждает и на музейной территории. У него есть теперь обязательные составляющие: аттрактивность (вплоть до аттракционности), суггестивность, завлекательность, зрелищность, медийная оснащенность, интерьерность (в смысле готовности жить в предлагаемых пространствах и обстоятельствах).

Главные музейные столицы мира переосмысливают само понятие музейной экспозиции и базовые принципы работы со зрителем. Венский музей прикладного искусства МАК поручил оформление выставочных залов нескольким известным деятелям современного искусства (Дональд Джадд, Барбара Блум) и получил свои музейные экспонаты в субъективной авторской аранжировке. Лондонская галерея Тэйт Модерн реализовала, среди прочего, проект, в котором музыканты записали звуковое сопровождение к работам Энди Уорхола, Аниша Капура и других современных художников и скульпторов. Музей д'Орсе в Париже, располагающийся в здании старого Орлеанского вокзала экспериментировал с темой архитектурной диалектики, стремясь к тому, чтобы экспозиция представляла как бы «городскую метафору с городским словарем улиц, площадей и фасадов».

Интересно, что художественный вэлфер, поддерживающий «левый фронт», также не забыт окончательно: художник Томас Хиршхорн движется в сторону музейного пространства в своих комплексах «монументах» – к Батаю, Спинозе, Делезу. Причем подобный, насквозь идеологизированный музейный комплекс нам прекрасно знаком как усталая версия бодрых раннесоветских утопий (утопий в жизнестроительном, обществуорганизирующем плане – в стиле- и формообразующем

щем же они до сих пор материальны). Но на обоих флангах задействован аттракционный принцип, безупречно действенный как средство вовлечения и не менее безупречно – как средство развлечения.

Отечественные музеи, и петербургские в частности, выглядят скромнее западных коллег. Современный музей, внедряющийся в пресловутую Северную Венецию, по определению несет в себе некую провокативность: статус города-музея подразумевает здоровый консерватизм как сохранение традиционного образа, его хрестоматийной узнаваемости, устойчивости «торговой марки». Существует даже термин «музеологическое бессознательное» – то, благодаря чему происходит перенос инстинкта самосохранения с физического тела индивида на результаты его деятельности, заслуги и достижения – достижения в области культуры, науки и т.д. Соответственно музеологическая функция задается формулой «Я – наследие»². Именно на репрезентации наследия основываются экспозиции как традиционных, так и новаторских питерских музеев. Принципиально иная стратегия была принята в единственном, уникальном уже одним этим фактом новейшем музейном комплексе «Вселенная воды». Он был открыт недавно, осенью 2008 года, и стремительно набирает «индекс цитирования».

Новое экспозиционное пространство «Вселенная воды», появившееся как развитие комплекса существующего Музея воды петербургского «Водоканала», не только подтвердило востребованность альтернативной стратегии, но должно в скором времени привести к изменению статуса музея, его положения в петербургской музейной «табели о рангах». Мир воды, бесспорно, весомая тема в Петербурге, где она, не говоря о прочих многоплановых аспектах, навсегда останется главной градообразующей структурой. Контраст по отношению к остальной музеефицированной территории города состоит в том, что предмет показа, а это вода во всех ее проявлениях, требует презентации не прямой, основанной на предметном наследии (коллекции), а опосредованной. Хрестоматийный пример «от обратного» – когда в одной из первых постановок чеховской «Чайки» на сцене было сделано настоящее озеро, автору только и оставалось заметить: «Мокро».

Все материальное наполнение – объекты и инсталляции – придумывались в сценарно-

1. А. Боровский. Между гламурным фестивалем и социальным пособием. Опубликовано 26.08.2008 на Openspace.ru.

2. Словарь терминов московской концептуальной школы. М. Ad Marginem, 1999. С. 61.

Круговорот воды
в природе
Объект





Вид экспозиции

метафорической привязке и заказывались с нуля. Сказать, что дизайнерская концепция и ее реализация предопределили успех начинания – недостаточно, поскольку, как известно, дизайн в России – больше, чем дизайн. Исходных данных перед началом работы было два: осушенное помещение водохранилища и пожелание заказчика, которое сводилось к названию будущего музея – «Вселенная воды». Таким образом, Марина Дынай начала с чистого листа и стала автором не только музейной концепции, но и идеологом сценарной фабулы, координатором действий разноплановых смежных специалистов, декоратором и прочая, и прочая. Отсутствие привычных единиц хранения раскрепощает дизайнерское мышление, приводит к «чистому креативу», но это же стартовое условие многократно повышает творческую ответственность и персональный риск. Здесь гарантией успеха послужил многолетний опыт создания разнохарактерных музейных экспозиций, знание специфики экспозиционного пространства, подбора современной технологической начинки и – доверие заказчика (Музей воды был создан несколько лет назад также по проекту творческой группы Дынай). Есть расхожие, стереотипные представления о музее: замерший зритель, обездвиженный экспонат, остановившееся время – образ классического древле- и памятохранилища. Современная же музейная концепция, во-первых, не позволяет застояться посетителю; во-вторых, может обойтись без реального экспоната, в-третьих, симулирует управление течением и направлением времени. Для описания такой стратегии принято пользоваться словом «интерактивность», которое почти утратило смысл – сейчас с юзером готова вступить в контакт любая реальная и виртуальная система. А вот понятие «игровая стратегия» устареть не может, именно на нем и основывают свои концепции современные музейные идеологи. Причем вне игровых форм уже не мыслится ни репрезентация, ни коммуникация, как замечает исследователь этого вопроса, «практически все музеи и центры современного искусства проводят различные занятия и мастер-классы, основанные на игровых принципах» (М. Салтанова). Британские преподаватели давно проводят игры-уроки в стенах лондон-

ского Музея естественной истории, сотрудники Музея науки им. Блюмфильда в Иерусалиме вокруг каждого экспоната создали целую систему для работы с ним и приведения его в действие посетителями.

Для экспозиции было выбрано промышленное сооружение, почти прилегающее к существующему музею в бывшей водонапорной башне на территории петербургского «Водоканала». Огромный подземный резервуар для хранения воды – памятник промышленной архитектуры XIX века – оказался прекрасной естественной основой для строительства музейного комплекса. Регулярная структура сводчатого зала, опирающегося на гранитные колонны, была выгодно обыграна в экспозиционной концепции. Главные материалы (они же стихии), создавшие этот город – вода и камень – сошлись здесь самым органичным образом. Подбор отделочного материала – в напольном покрытии зала использован полированный гранит, зрительно увеличивающий пространство и дающий мультиплицированные отражения, – исходил в равной степени из оптической и поэтической концепции: визуализировать эпитеты, связанные с водой, – прозрачная, отражающая, текучая, подвижная, изменчивая, – и сделать это одновременно изящно и убедительно, чтобы зритель начал «входить в воду».

Показать значение воды на планете Земля и в жизни каждого человека, – такой масштаб задачи потребовал не только максимально отчетливо выстроенной концепции, но и использования новейших технологических и мультимедийных ресурсов. Принцип увлекательного путешествия по придуманному лабиринту позволил соединить бесконечную вариативность темы воды в единое сценарное решение. И конечно, не обошлось без элементов шоу, без упомянутой аттрактивности и зрелищности, ведь такой теме, как вода, противопоставлен сухой научный метод. С самого начала экскурсии, с буквального погружением в мир воды, то есть со спуском внутрь бывшего резервуара по ступеням из лабрадора с эффектными мерцающими синими вкраплениями, создается особая атмосфера. Слышен шум воды, бегущей по стеклу, неожиданно сверху летит снег, и – вспышка молнии с громом. Таким эмоциональным вступлением посетитель сразу вовлекается в происходящее, перестает чувствовать свою

отстраненность – он уже внутри стихии. Дальнейшему погружению помогает демонстрация на огромных экранах фильма о воде на планете Земля. Диапазон природных явлений и событий, связанных с водой, развертывается от меланхолического дождя до трагического цунами.

Контакт со зрителем музейная среда устанавливает не напрямую, а согласно системе информационных отражений, трансфера образов через систему многоканальных потоков. Вначале тема воды буквально ускользает и рассеивается, подавляет своей полифоничностью. В экспозиции расположены 32 современных просветных проекционных экрана, для которых специально были созданы три десятка фильмов, посвященных многообразию аспектов водной темы – от физических свойств жидкостей до экологической нравственности водопользования (работы кинокомпании «Золотой Телец»). Фильмы выдержаны в востребованном сегодня научно-популярном формате, рассчитанном на самую разную аудиторию и увлекающем как детей, так и профильных специалистов. Широта информационной тематизации позволяет наметить множество вариантов сценарных задач и экскурсионных траекторий. Затем происходит «сужение русла», материализация визуального и виртуального, инсталляции утверждаются в трехмерном пространстве и опредмечивают увиденное.

Движение по экспозиции происходит согласно проложенному маршруту с тематическими остановками – по полированному полу ведет инкрустированная в камне дорожка-река с многочисленными притоками и рукавами. Экскурсионные акценты отмечены настенными панно из контрастного фактурного гранита. «Перетекая» вместе с рекой, вспоминаешь то детские настольные игры, то страшилку «Джуманджи» – интрига сохраняется до конца. Перед взглядом появляется большой стеклянный глобус, наполненный водой, и рядом маленькая хрустальная капля – наглядный пример соотношения водных запасов вообще и воды пресной, питьевой. На другой остановке демонстрируют опыты с перенасыщенным раствором из занимательной физики – на глазах жидкость становится кристаллом. Сюжетная и метафорическая емкость темы не ограничивала возможную вариативность и количество инсталляций, главной же задачей была сценарная дисциплина, выстроенность экскурсионного маршрута. Здесь грань между психологически оптимальным путем движения покупателя по супермаркету (существуют проверенные формулы) и путем посетителя по музейному пространству стирается – презентация информационного ассортимента также должна быть комфортной и увлекательной.

Отдельная внутренняя тема – мир воды в Санкт-Петербурге. История создания города, вся его жизнь – от легендарных наводнений до праздников на воде проиллюстрирована не только хроникальными видеопленками, но и подлинными экспонатами – от антикварных кукол до громадного якоря, поднятого со дна Невы. Запоминаются замечательные макеты кораблей и гидротехнических сооружений, например, разводная часть старого Литейного моста, необычность механизма которого состояла в том, что часть пролета поворачивалась вдоль реки, а не поднималась над ней.

Многомерность возникающего вокруг тебя реально-виртуального мира, прозрачность множества экранов, полифония звуковых и световых эффектов соединяются в запоминающуюся ситуативную цепочку не только впечатлений, но и переживаний. Удачен найденный устройствами баланс между информационной и эмоциональной составляющими экспозиции, что подтверждается не только профессионалами музейного дела, но и постоянным потоком посетителей. Здесь сработал традиционный интерес питерцев к самому предмету музеификации: от «водного мира» этот город зависим, как никакой другой мегаполис в России. Надо отметить продуманное физическое передвижение экскурсионных групп, которые не только не мешают, но и почти не видны друг другу благодаря реальным и виртуальным ширмам. Мультимедийная технология адекватна теме экспозиции – в диапазоне от физики до поэтики и работает со всеми каналами человеческого восприятия – от

визуальных до кинестетических. Впрочем, можно обнаружить и информационные стенды, «наглядную агитацию», но в новом формате. Сохранные гранитные колонны декорированы стеклянными панелями с литературным «контентом» – тексты, изречения, поговорки, связанные с водой. Так, внимательный зритель сможет прочесть поданную в деликатной форме незнакомую цитату из В. Бенямина или известную поговорку – суггестивность замещает дидактику.

Оживление событий на музейной сцене произошло по классическому сценарию, благодаря появлению «бога из машины» – Deus ex machina, и это музееологическая машина, использующая новейшую экспозиционную технологию с применением наукоемкой техники, высококлассных материалов, сложных современных систем искусственного освещения, мультимедийной техники. Конечно, любую машину «дергает за ниточки» конкретная рука, в нашем случае это волевая рука умелого дизайнера. Рассматривая и разбирая всю сложную начинку нового музейного пространства, появившегося в Петербурге, оказываешься в роли мальчика – персонажа Одоевского, рассказывающего, как устроен «Городок в табакерке» и отчего возникает дивная мелодия. А зритель просто получает удовольствие от замечательных впечатлений во «Вселенной воды», причем делает это легко и непринужденно, играючи. Вот так, играя, мы и переходим от музейного прошлого к будущему музея, которое уже настоящее.

*Фотографии предоставлены
ГУП «Водоканал Санкт-Петербурга»*

Основание Санкт-Петербурга. Объект



музеи и супермаркеты

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА



В 1970-е годы, когда всем была дорога иллюзия XIX века, что искусство выше непристойной экономической реальности, супермаркет представлял популярной метафорой западной конюмеристской культуры. Сравнивали с супермаркетами и музеи, где предметы искусства располагались, как товары среди других товаров, вступая в невероятную посткапиталистическую игру. В начале третьего тысячелетия коды искусства, рынка, моды и рекламы стали неопределенными, и музей утратил свою власть исключительной институции прогресса искусства и общества. В такой ситуации супермаркет больше не является банальным символом культуры, а скорее проявляет себя как совершенное пространство для современного опыта. Супермаркет ныне предстает как «театр» актуальности или «мир миров». Хорошо выразил происходящее Уорхол в циничном высказывании: «Лучший музей – универмаг». Сегодня музеи вновь обретают особую роль в обучении публики умению вести себя в современном обществе, демократии, гражданственности и взаимопониманию, диалогу культур, социальному вовлечению или индивидуальному развитию. Увеличение числа посетителей или поиск новых категорий зрителей остается постоянным предметом озабоченности музеев. Музеи должны изыскивать средства, чтобы удивлять публику.

Физическая и интеллектуальная доступность культуры широким слоям населения – настоящий вызов для музеев, обязанных завлечь зрителей с помощью анимации, постановок, заинтересовывать молодежь, прививать вкус к искусствам и культуре. Завоевание публики требует открытого подхода, способности к адаптации и интеграции частных лиц, разработки совместных с государственными и частными институциями

научно-исследовательских и культурных проектов. Необходимо активизировать зрителей, чтобы заставить их выйти из состояния пассивного потребителя и стать полноправным актером или пользователем благодаря проектам, ориентированным на коллективную динамику, которые зрителям доставят удовольствие и обогатят знаниями. Новая и актуальная задача для музеев современного искусства – достигаться до немuseumной публики, также имеющей право на культуру, для которой музей – сакральное место и часто представляется как недоступное святилище.

КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ МУЗЕЕВ

В сезон праздников музеи и галереи особенно переполнены. Но рассматривает ли кто-то искусство? Или их интересуют только музейные и галерейные магазины?

В магазине подарков Музея Виктории и Альберта ажиотаж. Мгновенно расходятся плакаты, календари, браслеты и броши. А залы с экспонатами кажутся мрачными и пустыми. За последние несколько лет музейные магазины сильно трансформировались, предлагая посетителям раскошелиться для приобретения ненужной безделушки. Лет 10–15 назад в конце школьной экскурсии можно было купить в музее пластмассовые часы, ручку, грубую открытку. Сегодня посетителям делают другое предложение: может появиться анимационный динозавр, робот по вашему желанию распишет вам майку, в магазине можно приобрести копию старинного арбалета, почти такого, как в залах музея.

Уже 20 лет Музей Виктории и Альберта борется за избавление от позорного ярлыка: «отличный кофе с фирменным мороженым и хоро-

шим музеем в придачу». Ту же кампанию проводят и другие музеи. Сара Севье, руководитель отдела продаж Музея Виктории и Альберта, полагает, что некоторые любители музейного шопинга никогда не видели его экспозиции. «Мы знаем, что имеем покупательскую основу, которая не связана с экспонатами музея. Мы не сравниваем залы с магазинами. Мы больше ориентированы на посетителей с улицы, следуем за изменениями времен года и тенденциями моды».



Шэрон Хил, главный редактор журнала «Музеи», соглашается, что опыт шопинга в залах музеев получил огромное распространение. Если вы попытаетесь, то сможете купить в кредит любые товары по преysкурранту в музеях Южного Кенсингтона. С развитием свободного доступа изменилась природа посещения музея. Сейчас люди могут находиться там 10–15 минут и приходиться снова и снова.

Государственные музеи и галереи искусства, как никогда прежде, испытывают все большее финансовое давление правительства и вынуждены сами заботиться о выручке и разрабатывать для магазинов оригинальные творческие идеи. Предметы искусства для продажи часто созданы в сотрудничестве с художниками. Хорошо или плохо, когда эти продукты соотносят вещи в магазине и в залах музея? Продается все: от полотенец с изображением Венеры Милосской до галстуков с пейзажем Каналетто, перчаток с автопортретом Уорхола и сережек со сценами из Ван Гога. Магазины в залах музея – бесконечный роман между искусством и торговлей. Финансовые доходы от этих магазинов весьма значительны. Галерея Тейт, Британский музей, Лондонская национальная галерея и другие музеи имеют специальные компании, разрабатывающие стратегии для извлечения выгоды из магазинов и кафе. Каждая из таких компаний имеет скрепленное договором соглашение с музеями об их благотворительной деятельности, что помогает им избежать налогообложения. Эти поступления нельзя сравнить с государственными субсидиями. В 2007 году магазины галереи Тейт принесли выручку 12% от общих доходов музея. Зато руководство музея может без всяких препятствий тратить деньги по своему усмотрению сразу, как только они

приходят. Конечно, некоторым художникам, создающим продукцию для музейных магазинов, очень часто платят наличными, выписывают чеки. Гилберт и Джордж, например, обожают всякие товары, связанные с искусством, и с энтузиазмом сотрудничали с магазином галереи Тейт во время их выставки в 2007 году.

«Они очень изобретательные, – говорит Селия Клир, исполнительный директор отдела предпринимательства галереи Тейт. – Мы пришли к ним, не зная, смогут ли они нам что-нибудь предложить, и обнаружили, что у них уже есть масса идей. И они создали самый востребованный арт-продукт года – коробку для сладостей, деревянные куклы, пазлы из слайдов». Успешно сотрудничали с магазином и другие скульпторы, художники: Луиза Буржуа и Питер Блейк. Блейк помог магазину Тейт создать своего коллажированного кита. Но не все художники желают так интенсивно приспосабливаться к рынку. «Художники старшего поколения хотят, чтобы их творчество рассматривали как искусство, – говорит Клир. – Они не желают, чтобы их произведения тиражировались в виде изображений на сумке, на магните, не хотят, чтобы их считали дизайнерами».

Невозможно встретить в галерее Тейт, например, пляжное полотенце с изображением композиции Марка Ротко. Когда художник умер, возникла необходимость найти идею предмета, воплощавшего суть его творчества. В случае с абстрактным художником Ротко это означало только продажу его плакатов и книг.

Самые крупные распродажи в больших магазинах при музеях обычно возникают при выставках-блокбастерах, во время работы экспозиции в музее. В Британском музее копии китайских терракотовых воинов по 20 евро за штуку разлетались с полок магазина благодаря выставке «Первый китайский император». Но выставочный цикл создает и проблемы для торговли, так как самая горячая пора продаж ограничена временем экспозиции. «Как правило, вещь можно продавать только в течение 12 недель, – говорит Клир. – Люди могут с обожанием воспринимать нечто еще вечером в воскресенье, а уже утром в понедельник это окажется мертвым товаром. Галстук с изображением картины Милле будет хорошо продаваться только на следующий день после открытия выставки».

Кто же все это покупает? Севье делит любителей шопинга в Музее Виктории и Альберта на три категории. Первая – одноразовый посетитель, нуждающийся в сувенире. Затем постоянный покупатель. «Такие покупатели хорошо знают нашу выставочную программу, – говорит Севье. – Они ищут сезонных вариантов товаров, имеют общее представление о коллекции музея. И им нравится тратить деньги». Наконец, более подготовленные эксперты – патроны, которые даже могут быть вовлечены в музейный бизнес. Они приходят покупать специфические дизайнерские продукты или произведения искусства. Покупатели также варьируются в зависимости от сезона и галереи. Для них готовят специальные предложения. В галерее Тейт Модерн, например, летняя коллекция более ориентирована на туристов, пришедших восхищаться как зданием, так и искусством.

Владельцам музейных магазинов не нравится, когда их обвиняют в фривольности. Поэтому они затрачивают много усилий, чтобы стимулировать появление подлинных вещей. Они заботятся о воспитательной ценности товаров. «Это не просто ручки, карандаши или резинки. У нас нет такой классификации, – говорит Кейт Ченнинг, директор компании по розничной продаже Британского музея. – То, что мы предлагаем, должно, как в зеркале, отражать фантастическое богатство коллекций. Если говорить об уровне, то Британский музей предлагает подарки, которые подойдут самым изощренным ценителям. Лучший – бронзовая голова Афродиты за 1950 евро, сделанная по настоящей викторианской отливке. Однако лучше всего всюду продаются книги и каталоги выставок, это убедительный аргумент, что люди все еще ходят в залы смотреть на картины».

По материалам Интернета

арефьевский круг

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

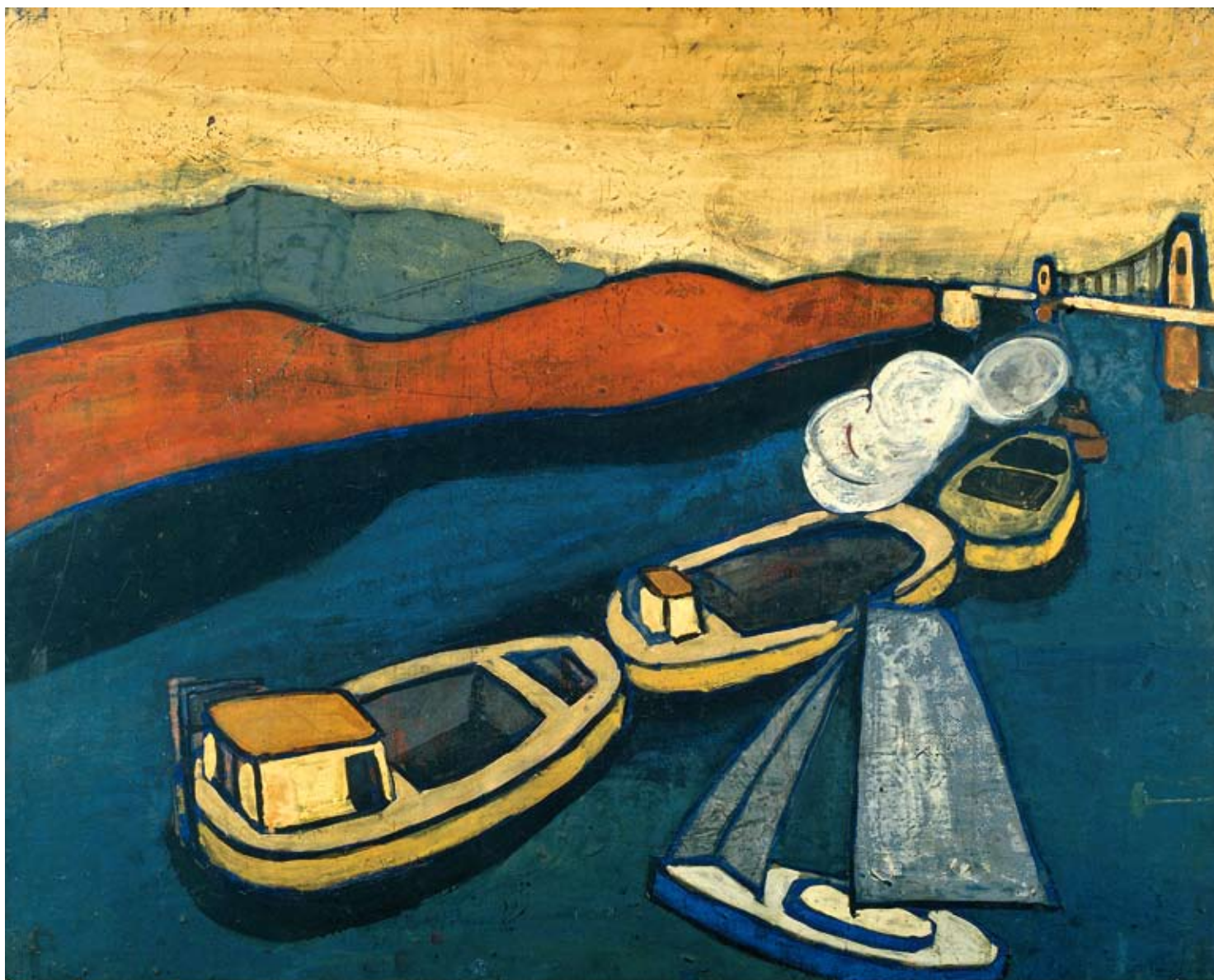
В конце 1940-х годов несколько молодых художников (они тогда не достигли еще и двадцати лет) объединились вокруг А. Арефьева, которому было суждено стать признанным вождем ленинградского андеграунда. С этого события начинается история ленинградского нонконформизма. В. Шагин, Р. Васми, Ш. Шварц и В. Громов, в 1950–1970-х годах составлявшие арефьевский круг, были одними из первых художников, решившихся стать вне системы официальной культуры и вообще не связывать с художественной жизнью, которую контролировало государство, свои творческие устремления. Они с самого начала отличались непредвзятым взглядом на мир, их сознание было свободно от догм, свойственных как соцреализму, так и авангарду 1920-х годов.

Творческий потенциал группы Арефьева был в значительной степени усилен опорой на живописную традицию художников-круговцев:

Арефьев в средней художественной школе познакомился с работами Г.Н. Траугота, а Васми еще раньше брал уроки у Н.Ф. Лапшина. Художественная форма круговцев отличалась пластическим синтезмом, объединением основных достижений авангарда первой волны (от архитектурной пластики Сезанна до кубистической структуры рисунка и гротескной формы экспрессионизма). На протяжении 1930-х годов круговцам удавалось в известной степени сохранять экспрессионистическое понимание цвета и пространства.

В годы блокады В.Н. Пакулин, Г.Н. Траугот, А.Н. Русаков, как на втором дыхании, писали городские развалины, зарева пожарищ, воспроизводя деформированное городское пространство и свободно форсируя цвет. Теория соцреализма теряла всякую силу в условиях такой реальности, сама жизнь подвела художников к возрождению живописного

Александр Арефьев. Баржи
1953–1954. Холст. темпера. Собрание В. Громова



экспрессионизма. Не удивительно, что самые ранние живописные пейзажи Арефьева 1948–1949-х годов – это экспрессионистические опыты с цветом. Он сразу научился заливать одним интенсивным цветом шпалеры брандмауэров, опрокидывать на красные крыши ядовито-зеленое небо – формальная смелость, недоступная советским пейзажистам традиционной выучки. Аналогичные формальные задачи на цвет и пространство несколькими годами позже решали Васми и Шварц.

Благодаря недолгому общению с круговцами Арефьев, изгнанный из СХШ, смог сохранить уже набранный темп развития в ситуации профессиональной изоляции. Существенным было и взаимовлияние арефьевцев: они часто работали над каким-то одним мотивом. При такой работе создавалась та редкая интеллектуальная атмосфера, в которой усиливались творческие импульсы и совершенствовалось пластическое мастерство каждого художника.

Арефьев был настоящим экспериментатором (часто менял манеру, а если представлялся случай, то технику и материал тоже) и генератором идей. Его творчество поражает широтой тематического диапазона; в 1950–1960-х годах оно отличалось преобладанием гротескных социальных сюжетов. Тотальная неустроенность советского быта зафиксирована в искусстве именно им. Лейтмотивом арефьевского творчества стали состояния страсти, насилия и подавленности. С одинаково мощной концентрацией воли он фиксировал в набросках уличные скандалы, драки, поножовщину или компоновал сцены античных схваток. Подобно мастерам темного и воинственного Средневековья Арефьев был поглощен изображением всевозможных форм гротескного уродства, мученической смерти, пыток («Павел I», «Прометей», «Прокруст»), никогда не вникая в подробности исторического колорита, но всегда акцентируя страдание жертвы и страсть мучителя. В самой пластике арефьевских работ сохраняется заряд истовой моторной жизненной силы и страсти; он очевиден в беспорядочном напластовании красочных слоев, во множестве карандашных контуров, сливающихся в рваные экстатические силуэты, в грубом нажиме грифеля, прорывающего бумагу. Шедевры первого периода арефьевского творчества – листы из «Банной серии» с изображением обнаженных женщин. Лица моделей иногда неотчетливы, даже не прорисованы; их отсутствие воспринимается как нечто само собой разумеющееся, потому что напряженный взгляд художника сфокусирован на животе, как будто на том единственном, что можно с трудом разглядеть в замочную скважину. По концентрации мощного чувства жизни эти работы не имеют аналогий, также неповторим в них и лаконичный графический почерк художника.

Патетика и драматизм, свойственные художественному темпераменту Арефьева, избавили его стиль от заурадной карикатурности, которая стала уделом многих ленинградских графиков 1950–1960-х годов. Пафос его творчества можно без колебаний назвать романтическим. Так, в начале 1960-х годов Арефьев сделал несколько эскизов памятника защитникам Ленинграда, который через много лет, уже после смерти художника, был воздвигнут на площади Победы по проекту М. Аникушина. Эскизы, составляющие серию «Оборонная», отличаются ориентацией на традиционную сталинскую классику: три приземистых воина-героя в условно трактованных античных доспехах надвигаются на зрителя широкой «мухинской» поступью. Грубое народное чувство формы, характерное для советского искусства 1930–1950-х годов, неожиданно вызывает в рисунках Арефьева совсем другую ассоциацию – с графикой художников-романтиков Блэйка и Фюсли.

Обобщенная, жесткая форма Арефьева, монументальная даже в малоформатной графике, аскетизм гаммы, открытый локальный цвет, наконец, присущий ему социальный пафос позволяют рассматривать его творчество как альтернативу основному направлению в советской живописи конца 1950–1960-х годов, «суровому стилю». «Суровый



Завтрак. 1998. Оргалит, масло
Собрание И. Кушнира

стиль» отражал личную сторону социального мифа, тоску по новому идеальному герою. Социальная напряженность, современный драматизм, неполаченный счет недавнего прошлого присутствовали в нем, но, с самого начала его зарождения, в «снятой форме»: они словно отступали (в очередной раз) перед грандиозной работой ради будущего. В этом смысле «суровый стиль» стал прямым наследником соцреализма 1930–1950-х годов, его ориентация на ОСТ была в значительной степени декларативной. Искусство Арефьева, Шварца, Васми, Шагина, Громова, его бескомпромиссная конкретность в изображении жизни городских низов, плебейских будней и развлечений явились диаметральной противоположностью утопии «сурового стиля». Так, Ш. Шварц в листах из серии «Танцы» дополнил угрюмые арефьевские будни «совпаздниками». Своеобразные копошащиеся линии Шварца, как тяжелый мушиный засид, покрывают лист толпой людишек, сбившихся в кучи в углах комнат-танцплощадок. Менее гротескной и даже лирической предстает городская жизнь в живописи и рисунках Васми и В. Шагина. Маленькие зарисовки публики, толпящейся на платформе в ожидании поезда; гуляющих в парке; солдат, которые учатся ходить строем; парочек, сидящих на подоконниках в подъезде и поющих под гитару, вся эта карусель городской повседневности очень напоминает листы виртуозных мелких набросков Д.И. Митрохина и обнаруживает большой талант Васми как наблюдательного графика-жанриста.

Круг Арефьева отличается разнообразием творческих темпераментов. Рядом с внешне активным, экстравертным Арефьевым Шагин, Васми и Громов отличались сосредоточенным самоуглубленным взглядом на мир. Созерцательность, камерность свойственны и портретам Шварца. Графические женские портреты Шварца выделяются спокойной, линейной ясностью почерка, мягкими, полупроявленными тонами. Лицо художник обычно рисует, когда глаза «смотрят и не видят». Мотив недоговоренности – один из любимых в превосходных живописных и графических сериях Шагина («Танцы», «Разговоры»). Глядя на отрешенно сидящие пары, их замедленные движения в танцах, на спины женщин, застывших у зеркала, забывших о собеседнике, невозможно не вспомнить о кинематографе 1950–1960-х годов, предпочитавшем эстетику пауз, долгие сцены напряженного молчания. Отчужденность – также одна из главных тем в пейзажах Васми с большими пустынными пространствами, равнинным или неопределенно холмистым рельефом. Другой пример отстраненного взгляда на мир – офорты Громова. Благодаря сферической перспективе и частой сетке штрихов в них

создается своеобразное однородное метафизическое пространство. «Брейгелевский» вид сверху на мелкие фигурки конькобежцев («Каток»), людей, работающих на поле («Сельский пейзаж»), которые растворяются в мареве черточек, производит эффект полной оптической неотчетливости, впечатление неопределенности, потенциальной изменчивости места и действия. Это тем более интересно, что художник точен в передаче движения, освещения и деталей пейзажа.

При всех индивидуальных отличиях искусства каждого художника группы им свойственно и нечто общее, помимо общности творческой судьбы, вкусов, привязанности к сходным сюжетам и мотивам. Это общее – печать времени, в полном смысле слова соответствие своему поколению, его новаторским творческим идеям. В основе эстетики рубежа 1950–1960-х годов лежали принципы неоконструктивизма, то есть свобода пространства, выявленная активность конструкции и материала, динамическая организация пластических масс. Символами новой идеальной формы стали прямой угол и изгибы железобетонных двуглазов. В художественных манерах арёфьевцев очевиден искусственный в графическом конструктивном изяществе глаз «шестидесятников». Так, в работах Васми важнее всего игра пространств, композиционная организация пейзажа как конструкции, работающей на просвет. Характерно и предпочтение домов-коробочек с четким ритмом окон в качестве пространственной динамики. В линейной композиции пейзажа часто доминирует лента шоссе, бесконечность которого акцентиро-

вана приближающимся издали автобусом (из-за пригорка видна только часть его ветрового стекла); широкое русло реки, уходящей за горизонт или теряющейся слева и справа за краями листа. Лаконичный и четкий линейный строй работ Васми заставляет вспомнить популярные мотивы кинематографа 1960-х – бескрайнее небо, эстетику съемок с самолета, топографию планов и новый образ дороги, асфальтированного кольца, беспрепятственно пересекающего километры пейзажа.

Если пространство в работах Васми динамично разворачивается, конструктивно членится планами, то Шварц пишет его по-другому – как плотную протяженную субстанцию. Его пейзажи поражают почти физической тяжестью или, наоборот, легкостью, скоростью перемещения света, воздуха, облачности, пара; они напоминают живописную запись атмосферных явлений. В жанре натюрморта Шварца также привлекает не характерный силуэт, форма или поверхность предмета, но его масса и соотношение с окружающей средой. Все предметы Шварц сводит к обобщенным шаровидным или вытянутым объемам, обведенным плоско положенным грифелем. Объединяющая широкая зигзагообразная контурная линия, как залитый в форму бетон, поглощает конструктивный каркас и придает унифицированные очертания вещам. Работая цветом в технике рельефной пасты, Шварц добивается впечатления пространственной цветомассы, растворяющей четкие контуры, но передающей объемы, стремящейся к абстрактной выразительности красочных напластований.

Шагина интересует не столько физическое, сколько идеальное пространство: импульсы мысли или молчание. В этом отношении впечатление «эмоциональной разреженности» или неустойчивого равновесия, свойственное его сюжетным композициям, близко к тем пластическим задачам, которые решал Васми.

Громов испытывал в своей живописи оба варианта построения пространства, отработанных художниками группы (динамику пластической цветомассы или линейную организацию планов).

Работам Арёфьева, в отличие от Шагина и особенно Васми, совершенно не свойственна декоративная графичность 1960-х. В его графике с самого начала и до 1970-х годов доминировало динамичное напряжение композиции, акцент на конструктивной основе рисунка.

1970-е годы в творчестве художников арёфьевского круга – период развитого пластического стиля, отточенных приемов, время, когда переход от напряженной экспрессии к виртуозности уже завершился. В конце этого десятилетия творчество Васми и В. Шагина, очевидно, повлияло на становление «Митьков», которые начали писать и выставляться на рубеже 1970–1980-х годов. Может быть, еще более важным для «Митьков» оказался имидж дружеской тусовки, «большой семьи», знаменитый арёфьевский фольклор, которому они придали статус самостоятельной отрасли творчества.

Художественная эволюция Арёфьева не отличалась стабильностью, характерной для искусства Васми или Шагина. Он предвосхитил новый изобразительный стиль 1980-х годов и даже наиболее радикальные его проявления в своих графических сериях начала 1970-х («Бред», «Вытрезвитель»), а также в нескольких картинах («Собачий дворик»). Арёфьев начал делать ядовитые обводки фигур фломастером, вводил в пеструю толпу, изображенную с прежней характерностью, трафаретные штампованные эмблемы человеческой фигуры. Эту перемену многие тогда восприняли как свидетельство раннего упадка творчества Арёфьева. Между тем художник еще раз обнаружил свою неутолимую тягу к переменам, испытанию новых возможностей, способность быть генератором новых пластических идей.

Думается, именно мощная жизненная сила и активность творческой энергии, не терпящая ограничений, которая в свое время выбросила арёфьевцев в неосвоенную сферу неконформизма и позволила им работать не уставая более 40 лет.

Прометей прикованный

1963

Холст, масло

Собрание Д. Шагина





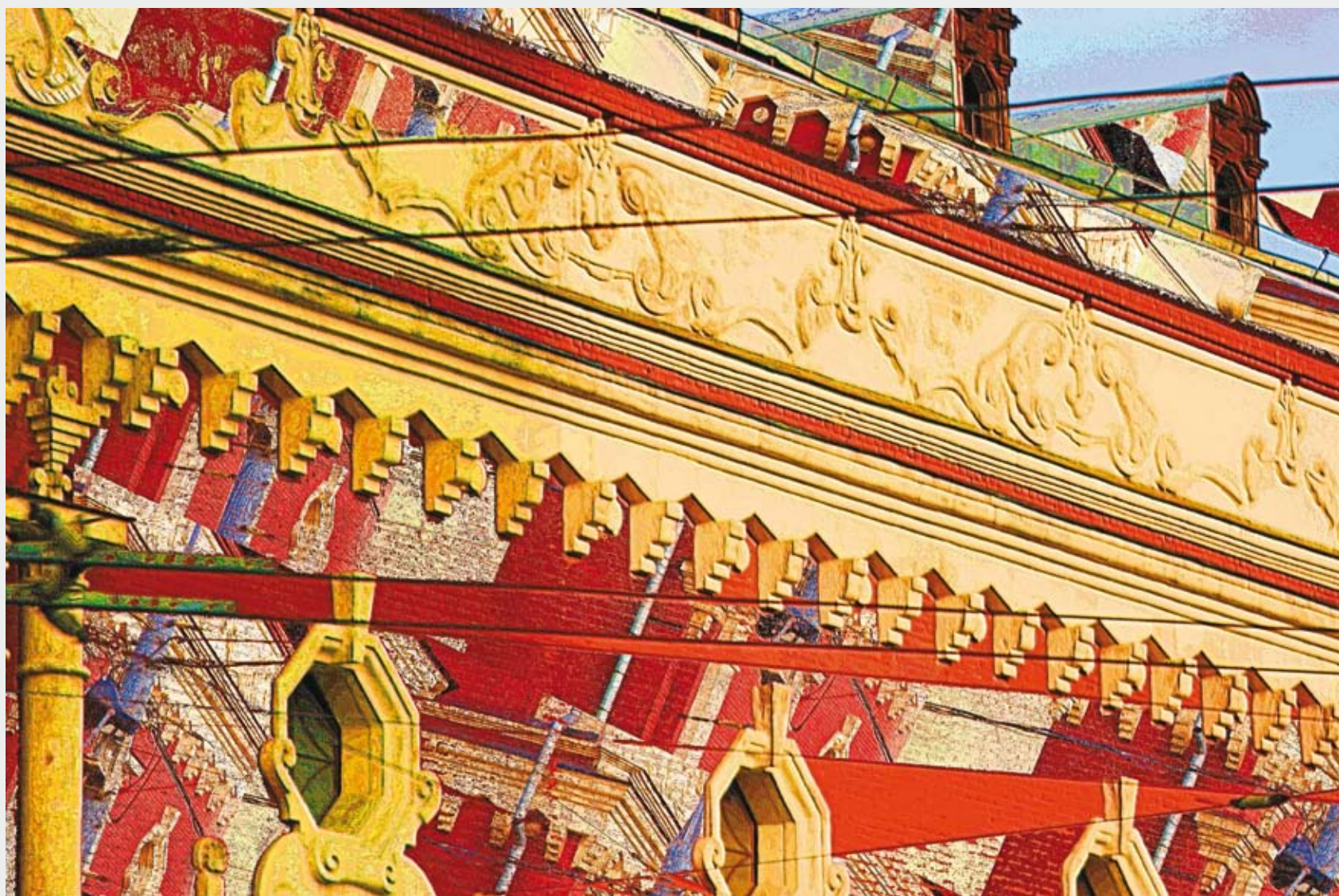
Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

Дарья Досталь «Фотоделика. Москва»

Параллельная программа III Московской Биеннале современного искусства



Дарья Досталь «Фотоделика. Москва», работа №1

с 9 октября по 25 октября 2009 года

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ГОГОЛЕВСКИЙ БУЛЬВАР, 10 (М. «КРОПОТКИНСКАЯ») | ТЕЛ. (495) 694 28 90 | WWW.MMOMA.RU

МУЗЕЙ РАБОТАЕТ ЕЖЕДНЕВНО С 12.00 ДО 20.00 | ПОСЛЕДНИЙ ПОНЕДЕЛЬНИК МЕСЯЦА ВЫХОДНОЙ | КАССА РАБОТАЕТ ДО 19:15

ИНФОРМАЦИОННЫЕ СПОНСОРЫ:

ARTGALS.info
искусство и современность

ДИ

GIF.RU
ИНФОРМАЦИОННОЕ
КУЛЬТУРА

www.infoc.ru

EXPERTPHOTOLAB
www.ephotolab.ru

InStyle

полусерьезная игра леонида борисова

ВАЛЕРИЙ ТУРЧИН



Леонид Борисов. Люди Малевича
2007. Принт, акрил

Сквознячок дадаизма, некогда столь эффектно погрозившего всей европейской культуре, вновь, превращаясь в свое очередное «нео», прошелся по просторам музеев и закоулкам галерей. Ему не удалось обмануть бдительность стражей границ искусства, сквозь которые ему так мечталось прорваться: сделать что-нибудь необычное, лишённое, казалось бы, всякого смысла, и оказаться вне традиционной «эстетики», а может быть, и больше: вне всякого здравого смысла. *Enfant terrible* XX века Марсель Дюшан много намудрил, показав велосипедное колесо на табуретке, писсуар под названием «Фонтан» и подарок-лопату. На выставках в 1950-е годы пришлось сделать авторские повторения, так как не всем коллекционерам их хватило. С тех пор неодада стало ожидаемым продуктом современного художественного мышления, солью любого эксперимента, без которого уже ныне немислимо никакое супера-

вангардное решение. Ему удалось прижиться и в России. На что есть вполне разумное объяснение.

Дело заключается в том, что русские – прирожденные дадаисты, творят что хотят и как хотят, и об этом было давно известно. Уже в их двойном утверждении «да-да» это прослушивается ясно. Сами зачинатели дада это осознали давным-давно. И потому, кстати, в цюрихском кабаре «Вольтер», где был расположен их штаб, играл оркестр балалаечников. Поэт Тристан Тцара, который первым придумал говорить по-дадаистски, чем потом увлек многих, считал, что первым российским дадаистом был, к примеру, Григорий Распутин. Даже если с этим не согласиться, нельзя не признать, что в России дада не мог быть чужим. Вот фантастический Казимир Малевич, прежде чем чертить черные квадраты на белом фоне, белые квадраты на белом фоне и много-много цветных, написал картину «Корова и скрипка» (1913), совместив несовместимое. Далее – более...

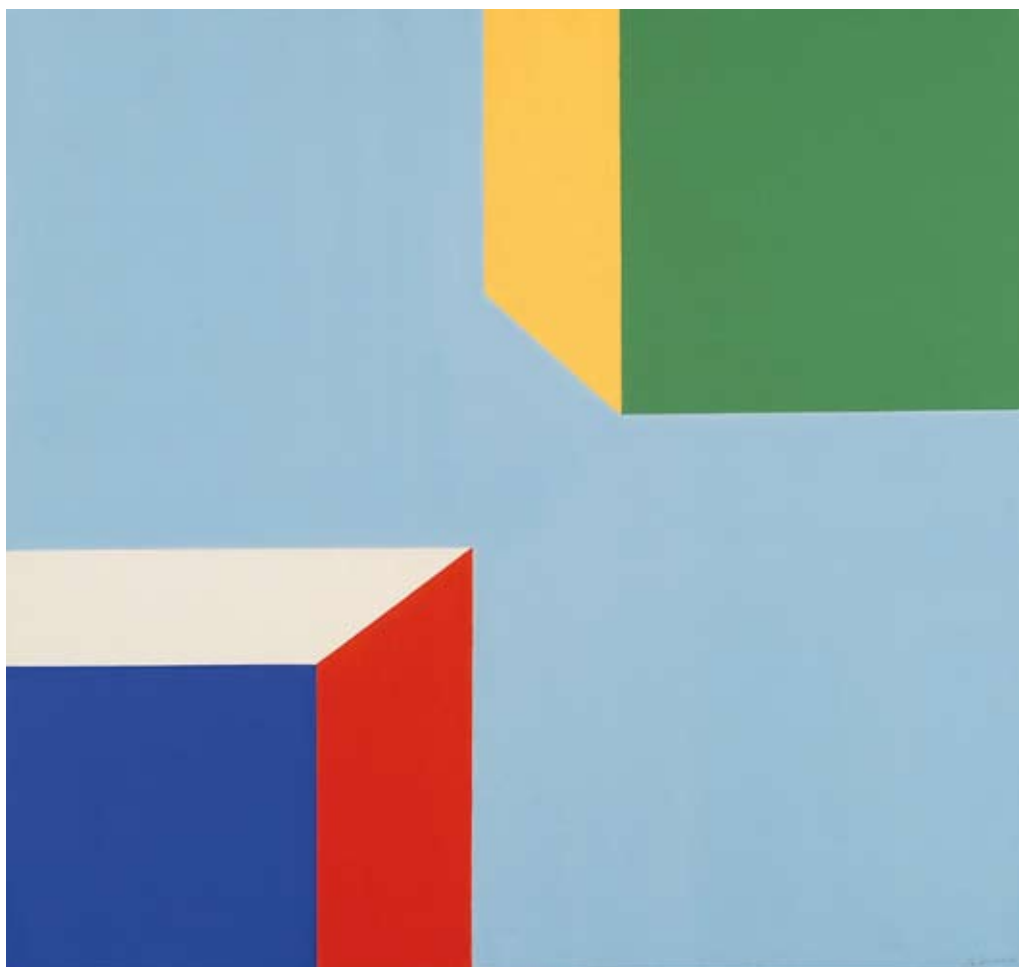
Знакомы ли вам Давид Бурлюк с нарисованной розой на щеке и другой персонаж с градусником во рту? Или постановка гротескной оперы «Победа над солнцем»? Или абсурд «зауми» и тревожная игра образами у «ничевоков»? Все это давно стало предметом изучения специалистов, выставлено в музеях и опубликовано. Но терапия шока, пусть и во врачебно-эстетических целях, еще нужна, и работа в этом направлении, как мы видим, продолжается, пусть сдобренная холодноватостью и игровыми приемами концептуализма и минимализма, рожденных не без помощи дада. Если у кого-то возникнет вопрос, возможен ли окультуренный дада, в традициях рельефов Ганса Арпа и Курта Швиттера, Владимира Издебского и Ивана Пикабия, то, подумав, ответим «да».

Ответ и здесь, в произведениях Леонида Борисова. Алюминиевая дудочка, прикрепленная к холсту, еще напоет кому-то свою мелодию... Какую? Угадайте-ка! Игра с предметом на плоскости, предметом реальным, продолжается. Написанное слово «слово» в малюсенькой рамочке обозначает, как всегда, «начало» (вспомним первый день творения: «в начале было...»). Вот инсталляция, названная «Ритуал» (художник к ней постоянно приставляет керамическую вазочку с искусственной розочкой, которую кураторы выставок всегда убирают). Казалось бы, и так ясно, что черные плоскости этой композиции ничего радостного никому не обещают.

Мастер балансирует между банальным (по аванградным меркам) и ироничным (по аванградным же меркам). Леонид Борисов работает в области, ставшей уже для тех, кто знакомит зрителя с предметом в случайной топографической и хронологической ситуации, до какой-то степени привычной, точнее, окультуренной. Тем более ему надо найти новое решение и в конкурентной борьбе со своими коллегами

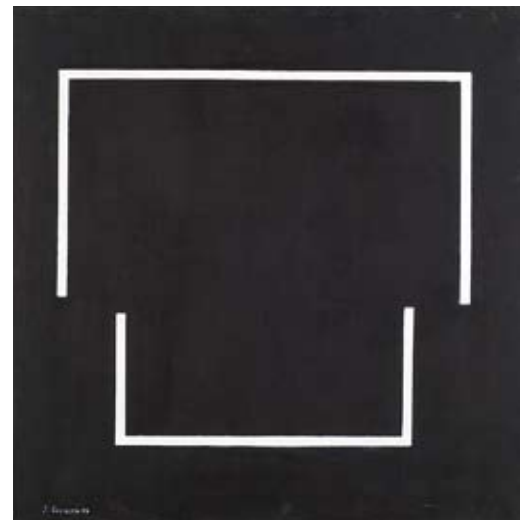
доказать, что он способен быть провокационным, немного ошеломляющим и «удивлять не удивляясь». Порой он поступает демонстративно, стараясь делать свои объекты неинтересными: они просты своей «нищетой», однотонно покрашены неяркими красками (как в советских больницах коридоры) и напоминают о чем-то скучном-скучном. Таким образом, утраченное советское прошлое страны вылезает в этих объектах как-то само по себе, незатейливо, грустно и симптоматично. Такое искусство является свидетельством того, как много еще в принципе можно сделать, если сильно захотеть. Все зависит от того, как подумать, как смастерить. Художники обладают в XX веке особой способностью: фантазировать посредством абстрактных и конкретных форм, отдельных слов и знаков. И видимо, так и надо.

Пусть это игра, но зато какая! Это самая-самая полусерьезная игра, которая только ныне может твориться на оговоренном для этого месте действия (не только физическом пространстве, но и интеллектуальном). Тут нужно все попробовать заново, испытать на прочность традиции, которые пронизывают художественную культуру XX столетия насквозь (не те далекие традиции, которые пронизывают трансавангард, его подпитывая, где нам кокетливо улыбается Мона Лиза); они натянуты, как струны, и лишь коснется их рука художника, они звучат, вновь звучат. И как дада, которое при своем рождении являлось не стилем, но способом мышления и действия, короче, сборным пунктом всех энергий, всех течений, которые хотят сказать свое веское «да» всему отживающему, так и тут, в творчестве Борисова, легко встречаются разные приемы, однако все они подтверждают факт свершившегося, но еще не до всех дошедшего обстоятельства: объект не надо изображать, его надо делать и демонстрировать.



Переход
1976
Оргалит,
смешанная техника

Сближение
2008
Холст, акрил



Композиция
1977
Холст, акрил

Замок
2007
Холст, акрил

Заметно, что мастер склонен любоваться результатами своей работы, сопоставляя разноокрашенные формы, плоскости и объемы. Он стремится к лаконизму. Он аккуратен и методичен. По сути, его работа ведется у границ «beinahe nichts» («почти ничего» – нем.). Отметим стерильную чистоту поверхностей, их «сделанность» (некоторые могут собираться и разбираться; наследие русского конструктивизма тут проявилось в «детской инженерии»). Таким образом, можно сказать, что по-своему Борисов афористичен, видя в краткости (скупости) использованных приемов залог приближения к истине. Она представляется ему набором знаков, из которых он, используя их как «слова», слагает свои объекты-повествования об этом мире, иногда более конкретные, иногда более отвлеченные (и это, как ни странно, не важно). Художник не потому легко переходит от использования реального объекта к разным геометрическим проекциям его теней в живописных композициях, что ему безразлично, каким художественным языком пользоваться. Тут другое. Это редкий случай, когда конкретное и абстрактное не противопоставляются друг другу. Это есть «абстрактное» в конкретном измышлении и в представлении реалий мира и конкретное в поисках отвлеченного. Беспредметное проявляется в предметном, и наоборот. Законы, управляющие таким творчеством, как у Борисова, сравнительно просты, но такая простота внутренне диалектична; она сгармонизирована на время, на данный момент. Ведь ощутимо, что мутации форм будут продолжаться.

Итак, из года в год... Следим за художником. Если он ироничен, если он видит что-то достойное осмеяния, или же, напротив, в привычном еще можно угадать нечто таинственное, то он обращается к предмету, если же ему хочется добиться чистоты, то у него возникают абстрактные композиции. В духе минимализма выстроены параллелепипеды, с ними сочетаются кривые пространства и шары; некоторые из них вмещают часть реального пространства в себя, другие же, скорее, являются сгустками материи в определенной точке безмерного пространства. Возможно, что атомы и субатомные частицы можно для наглядности представлять и таким образом. У зрителя остается ощущение, что перед ним представлены модели (ибо физические свойства материала, из которого сделаны объекты, тут уж и не столь важны), обозначающие,

что «существующее существует», в чем сомневаться, право, не приходится. Художника интересуют структуры как таковые.

Структурность ныне – распространенное понятие, особенно благодаря лингвистике, социологии и философии, хотя, понятно, что для искусства они нужны порой в качестве объяснений, но не руководств к действиям. В искусстве структурность – это параллельный мир, который обретает плоть и где демонстрируется связь элементов такой, какой она может быть. Анализ их и есть душа творения. Все формы в таком случае важны, и небольшая по размерам смело соперничает с большой; игра масштабами и поверхностями подразумевается. Такой объект можно рассматривать со всех сторон. Иное, когда автор создает смысловые структуры: слово, реальный объект быта, конструкцию. Здесь требуется лишь одна точка зрения, а именно en face. Это точка – размышления, медитации, в то время как при изучении абстрактной пространственной композиции зритель обходит ее, лишь постепенно накапливая общее представление. При этом заметно, что автор чаще хочет остановить зрителя перед своим произведением, почему охотно обращается к плоскости живописной основы или к рельефу. Можно сказать, что в грамматике форм у Борисова имеется своя логика: абстрактная живописная конструкция на холсте, обретение плоскостью объема и постепенно некоторой изобразительности, рост репрезентативного, грубо-символического начала и выход к объекту, потеря обозначаемого, переход на уровень немотивированных знаков и, следовательно, к искусству первичных структур. То есть от «гео» Малевича – к дадаистскому абсурду (мэтру супрематизма не чуждому) и снова к строгости структур, к объектам (напомним, что сам Малевич пришел к архитекторам).

Возможно, есть какие-то универсальные законы, которые управляют художниками в XX веке и переходят в нынешнее столетие, и они, как видно, репетируются по многу раз, в каждом поколении с учетом опыта предыдущего. Они учат, что мир пустоват и его нужно продолжать наполнять. Причем по-разному – и материальными объектами, и смыслами, пусть ироничными, что не столь уж и важно. Хочется полноты бытия. Так, паузы в речи нередко перемежаются вздохами, восклицаниями, междометиями, которые порой имеют не меньшее значение, чем сказанное.



Подайте Дали
2009
Принт, акрил

СГИНУВШИЕ ПЕРСИКИ, ИЛИ ЖИВОПИСЬ В ЭПОХУ ФОТОГРАФИИ

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ



Синди Шерман. Без названия
2007 / 2008. Цветная фотография. Коллекция Франсуа Пино

Ровно двадцать лет отделяют нас от серии «Портреты старых мастеров» («History Portraits / Old Masters»), созданной Синди Шерман по мотивам известных картин. История о том, как художница получила стипендию и отправилась в Рим для реализации нового проекта, стала почти апокрифической: она не ходит в музеи, изучая взамен репродукции классических картин, а если где и бывает, то главным образом на блошиных рынках в поисках недорогого реквизита. Как и перед этим, Шерман будет сама позировать для своих фотопортретов, причем добрую половину из 35 «полотен» составят изображения мужчин. Такое больше не повторится.

По-видимому, можно говорить о том, что эта серия – ряд подчеркнутых вертикальных изображений формата станковой живописи – занимает

особое место в обширном корпусе ее работ. Вспомним, что до этого были черно-белые «Кадры из фильмов без названия», проекции с использованием заднего экрана (rear screen), цветные вклейки для журнала «Артфорум» и нарастающее с тех пор движение в сторону изображения сцен тления и распада, а шире – отказ от упорядоченных форм. Эта тенденция прослеживается от «Волшебных сказок», вдохновленных сочинениями братьев Гримм, вплоть до так называемых «Рвотных картин», иногда вежливо упоминавшихся как «булимические». И вдруг неожиданный возврат к фигуративности, не лишенный, правда, оттенка гротеска. Если не опираться на универсальную объяснительную силу постмодернистского пастиша, то это был как будто шаг назад. Или в сторону, по крайней мере. Интересно, что поводом к созданию портретов стал двухсотлетний юбилей Великой французской революции: похоже, что по первоначальному замыслу создаваемые образы предназначались для украшения изделий из лиможского фарфора. В таком контексте избранная Шерман тональность представляется особенно провокационной.

Первая и естественная реакция – найти прообраз той или иной работы. Это и пытались делать посетители выставки, устроенной в нью-йоркской галерее «Метро пикчерс», где «Портреты» были впервые показаны в январе 1990 года. Как вспоминает Артур Данто, «осмотр выставки в «Метро пикчерс» напоминал сдачу экзамена по предмету «История искусства». Люди говорили: «О, я это видел. Кто же это написал? Я знаю точно, это что, Микеланджело? Нет. Рембрандт? Рафаэль? Знаю, мы это изучали. Мой сосед по комнате еще написал курсовую работу...»¹ Этой историей Данто хотел подчеркнуть, насколько поиск оригинала – дело в данном случае непродуктивное. Он даже намекал на то, что сама Шерман не слишком разбиралась в собственных источниках. Из всего этого следует вывод: «В некотором роде изображения Шерман соотносятся с их оригиналами примерно так же, как плохая память о картине соотносится с самой картиной»². Здесь мы уже вступаем в область интерпретации, но мне хотелось бы немного задержаться на впечатлении, производимом всей серией.

Представление о живописном прообразе, пусть трудноопределимом, не покидает зрителя «Портретов». Более того, искусствоведы начинают свой анализ именно с поисков такового. Но, наверное, только три портрета Шерман поддаются точной атрибуции. Это «Без названия № 205», пастозный парафраз знаменитой «Форнарины» Рафаэля (ок. 1518), «Без названия № 224» – отсылка к «Маленькому больному Ваху» Караваджо (ок. 1593) и «Без названия № 216», портрет, вызывающий в памяти Богоматерь с младенцем с Мелунского диптиха Жана Фуке (ок. 1450). Что касается дру-

¹ Danto A. Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits. – In: Cindy Sherman. History Portraits. With a Text by Arthur C. Danto. New York: Rizzoli, 1997. P. 9.

² Ibid., P. 10.

³ См.: Краусс Р. Холостяки/Пер. с англ. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 108.

⁴ См.: Cloutier-Blazard K.A. Cindy Sherman: Her "History Portrait" Series as Post-Modern Parody. – Bread and Circus. An online journal of modern life and culture. July 29, 2007: <http://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her>

⁵ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 24 и след.

⁶ См.: Беньямин В. Краткая история фотографии. Там же. С. 86–87.

⁷ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 28.

гих фотографий, то исследователям приходится признать, что в основе их несколько изображений. Так, энгровская дама с фотоснимка № 204 имеет сразу три полноправных прообраза: портреты мадам Муатессье (1856), мадам Сеннон (1814–1816) и мадам Филибер Ривьер (1805)³, – а мадонна а-ля Боттичелли («Без названия № 225»), хотя и повторяет во многом облик Симонетты Веспуччи с одноименного портрета художника (ок. 1490), тем не менее остается иконографически неуловимой без таких работ того же Боттичелли, как авиньонская «Мадонна с младенцем» (ок. 1469–1470), «Алтарь Барди» (1484), а также «Мадонна под балдахином» (1493)⁴. Можно разбирать и другие примеры.

Я специально привожу эти изыскания, чтобы подкрепить ими следующий тезис: референциальность есть то, без чего «Портреты» Шерман не могут читаться как произведения современного искусства. Поясню. Серия «Портреты старых мастеров» – сознательное обращение к живописи. Шерман словно пытается ответить на вопрос, в каких формах может существовать живопись сегодня, в эпоху, когда ее собственные выразительные средства считаются полностью исчерпанными. Практика современного искусства превращает живопись в объект в противовес тому культовому статусу, каким она была наделена, пускай подспудно, в прежние эпохи. Техника репродуцирования приводит к тому, что безвозвратно исчезает аура⁵: это значит, что дистанция, благодаря которой полотно было предметом восторженного созерцания, сменяется переопределением самого понятия «произведение искусства». Отныне оно мыслится в терминах не только общедоступности, но и коллективного авторства⁶, отсылающего к способам существования творений в эпоху реди-мейда. Лишенное критериев подлинности произведение искусства выполняет новую функцию: его восприятие планомерно эволюционирует от эстетики в сторону политики⁷.

Подчеркнем, в современных условиях, с приходом средств технического тиражирования, спор об эстетических функциях творений становится анахроничным. Ведь та же фотография, если вспомнить Беньямина, возникает как другое в отношении искусства. Ее функция, говоря предельно кратко, – диагностировать, сравнивать, критиковать. Репродуцирование, которым охвачена современная культура в целом, делает произведение заведомо неоригинальным: во-первых, восприятие «выжимает... однотипность даже из уникальных явлений»⁸, а во-вторых, в само определение произведения необходимым образом включается повтор. На месте созерцания воцаряется рассеянное восприятие⁹. Таковы общие условия, при которых уникальность живописи из факта культурного опыта превращается в факт исторический. К этой исторической живописи – а серию, напомним, так и называют: «History Portraits» – и обращает взоры Шерман на исходе XX века.

Посмотрим, какую же трансформацию претерпевает у нее исторический оригинал. Форнарина, возлюбленная Рафаэля, из оболстительной красавицы, прославляющей то ли саму по себе сексуальность, то ли радость законного брака, превращается в женщину, озабоченную тем, чтобы прикрыть свой выступающий беременный живот. При этом как обнаженная грудь, так и живот суть накладные части тела, подобия медицинских муляжей. В портрете-фотографии стилистически снижены детали. Так, великолепный тюрбан заменен кухонным полотенцем, а повязка на руке, украшенная именем художника – обозначение двойной принадлежности: полотна и самой живой модели, – уступает место дешевой подвязке для чулок. Да и прозрачный покров, придерживаемый рукой Форнарины, в версии Шерман напоминает больше занавеску. Ту же участь разделяют и другие персонажи. На портрете № 216, сделанном по мотивам Фуке, запеленатый младенец почти полностью скрыт от глаз, в отличие от своего корпулентного прототипа с Мелунского диптиха. Здесь же устранили и всякий антураж: вместо трона и ангелов, символов божественности, фон изображения составляет кружевная занавеска, на которой, правда, вышиты молящиеся херувимы. Более демократичная



Синди Шерман. Без названия
2007/2008. Цветная фотография. Коллекция Франсуа Пино

мадонна демонстрирует шар накладной груди, повторяя иконографию млекопитательницы, которую использует Фуке. Портрет № 225, соединяющий в себе ряд полотен Боттичелли, так же задействует этот мотив. Дева с обнаженной грудью, из которой тонкой струйкой брызжет молоко, уже никого им не вскармливает, от этого ее нагота приобретает двусмысленный характер. Иронический эффект усилен тем, что грудь в очередной раз бутафорская, а выражение лица преображенной Симонетты остается исключительно серьезным¹⁰. Во всех «Портретах» проступают следы грубого грима – Шерман не скрывает искусственности новоявленных картин, включая и такой ее аспект, как травестийность. Примечательно, что в результате последовательно проведенных упрощений с изображения Вакха («Без названия № 224») исчезают персики, которые Караваджо вместе с виноградом размещает на переднем плане своего холста: персик – традиционный иконографический символ достоверности и правды¹¹.

Даже когда упоминавшийся Данто пытается построить сложную систему отношений между непосредственным восприятием живописи и образами памяти, трансформирующими свой объект, живопись как источник этих образов никуда не исчезает. Конечно, велико искушение истолковать «Портреты» как набор заведомо смутных представлений современного образованного человека об изобразительном искусстве ушедших эпох. Более того, Шерман словно сгущает эти представления таким образом, что они начинают отражать истину уже не живописи, но самих вспоминающих, причем черпающих воспоминания из общего багажа в самом что ни на есть точном

⁸ Там же. С. 25.

⁹ Там же. С. 61.

¹⁰ Не забудем, что оригинальный портрет Симонетты Веспуччи лишен этой религиозной символики.

¹¹ См.: Cloutier-Blizzard K.A. Op. cit. Замечу, что для французских искусствоведов два персика на картине Караваджо символизируют мужские достоинства, а их утрата кажется логичной в случае переодевания художницы-женщины в мужчину. См.: Criqui J.-P. The Lady Vanishes. – In: Cindy Sherman. P.: Flammarion / Jeu de Paume, 2006. PP. 279–280.

¹² См.: Краусс Р. Указ. соч., С. 106–109.

¹³ См.: Краусс Р. Переизобретение средства // Синий диван. 2003. № 3. С. 105–127.

¹⁴ См.: Данто А. Op. cit. P. 11.

¹⁵ См.: Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 78; Краусс Р. Переизобретение средства. С. 125–127.

смысле слова. Я бы сказала, что пародия – а ее невозможно редуцировать – в этом случае заряжена *unheimlich* (согласно Фрейдю жутким), то есть соседствует с тем, что подрывает всякую работу с формой, в том числе нарочно искаженной. Это подтверждается интерпретацией Краусс, предлагающей видеть в «Портретах» комментарий к высокому искусству с позиций того, что она обозначает в терминах горизонтали: вертикаль портрета (символическая, культурная, психологическая и т.п.) находится в кричащем противоречии с горизонтальным, означающим протезы, то ли готовые сорваться вниз, то ли воплощающие самое «низменное», которое не подлежит изображению¹². Но и здесь опять живописный материал неотделим от способов его «пост-модернистской» проработки.

В каком же смысле можно говорить об упорстве живописи в «Портретах старых мастеров»? Вернее, каким образом живопись входит в ткань таких фотографических «воспоминаний»? Хотя логика изложения подводит к тому, что мы имеем дело с отношением по линии «оригинал – копия», важно понять, что «Портреты» Шерман с самого начала «подвешивают» это отношение. Как уже говорилось, референциальный характер обсуждаемых работ представляется неоспоримым. Именно поэтому для начала неплохо разобраться, к чему могут отсылать те или иные фотографии. Однако парадокс заключается в том, что, отсылая – причем отнюдь не таким прямолинейным способом, как при поиске первоисточника, – работы Шерман словно переопределяют характер самого референта. Я хочу воспользоваться подсказкой, которую мы обнаруживаем в позднем тексте Розалинды Краусс, посвященном размышлениям о современном искусстве на рубеже XXI века. В статье «Переизобретение средства» («Reinventing the Medium») речь идет о том, что в эпоху, когда уже сама фотография оказывается устаревшей, появляется возможность возродить идею выразительного средства (*medium*), которое является объектом насмешек и неверия для всего послевоенного искусства. Однако особенность нынешнего момента заключается в том, что скорее всего это средство придет из областей, которые неопознаваемы как области искусства – с большой или маленькой буквы. Проще говоря, новые художественные конвенции могут возникнуть на базе медиаобразов, будь то реклама, фотороман или комикс. И большинство современных художников так или иначе реагируют на импульсы, исходящие из этой анонимной среды. Более того, Краусс намекает на то, что следовало бы и творчество Шерман рассмотреть на предмет изобретения нового средства¹³.

В данном случае я хочу сосредоточить внимание на слове «изобретение». Его использование кажется мне неслучайным. «Изобретение», в отличие от «источника» или «истока», можно понимать как качественный скачок, как разрыв с существовавшей много лет традицией. Об этом же сообщают и философы, начиная с Фридриха Ницше. Полагаю, что в «Портретах старых мастеров» Шерман изобретает... само искусство живописи. Или, говоря точнее, вводит живопись в такой многослойный контекст, в котором ее собственная изобразительная подоснова неотделима от способов представления живописи в современной культуре. Остановимся на этом чуть подробнее. Из чего складываются «Портреты старых мастеров»? Во-первых, это подразумеваемый оригинал, то есть живописная картина. Во-вторых, поскольку Шерман изображает персонажей картин, это род *tableau vivant*, застывшее подражательное представление. Наконец, не будем забывать и о том, что перед нами фотографии, к тому же большого формата. Данто считает, что эти уровни образуют «три уровня смысла»¹⁴. Полагаю, впрочем, что речь идет не столько о смысле, сколько о трех разнородных «суппортах» или типах выразительных средств.

Мы знаем, что Шерман позирует для большинства своих фотографий. В «Кадрах из фильмов без названия» это позирование органично сочетается с созданием типажа, причем кинематографический посыл настолько силен, что переодевания Шерман, вписанные в эту

рамку, не бросаются в глаза. В «Портретах», напротив, все сделано так, чтобы переодевание воспринималось в этом самом качестве. Отсюда знаки грима, отталкивающие муляжи и откровенная условность реквизита. Собственно, пародийное рассогласование с оригиналом, реальным или воображаемым, и призвано создать впечатление, что эти картины разыграны, что *tableau vivant* со всей неизбежной нелепостью остатков жизни при представлении «живой картины» – это и есть способ существования живописи в эпоху, когда о ней напоминает фотография. Замечу, что «живая картина», по крайней мере сегодня, в основном любительский жанр, к тому же ориентированный на туристов.

Но «живая картина» стала первой в своем роде репродукцией живописи – до появления таких технических средств воспроизведения, как радио, кино и телевидение. Это, так сказать, штучная репродукция, предъявленная на театральных подмостках. Принцип «живой картины» использовался и в ранней фотографии, что не в последнюю очередь объяснялось долгой выдержкой первых фотоаппаратов. Соединяя три уровня показа – два «низкотехнологических» и один современный, Шерман невольно комментирует не столько сам объект изображения под условным названием «живопись», сколько множественность перцептивных опытов, из которых он возникает. Живопись, переведенная в *tableau vivant*, переведенное в фото, – таков не полный перечень всех превращений. Строго говоря, дело не в самих переходах. Скорее, дело в том, что каждый отдельный выразительный язык – живопись, «живая картина», фотография – оказывается продолжением другого, что они настолько же различны, насколько дополняют друг друга. Возможно, это Краусс и подразумевает под переизобретением средства. В любом случае живопись существует отныне только в состоянии перехода – как то, что утратило свою неотчуждаемую сущность. И в этой трансформации нам дают возможность убедиться наглядно.

В самом деле, и «живая картина», и фотография суть средства воспроизведения живописного оригинала. Но это и формы, обладающие собственным выразительным языком. По крайней мере каждая из них так начиналась. Сегодня, однако, специфика подобных индивидуальных языков уступает место их использованию в качестве приемов, поскольку искусство перестает мыслиться и практиковаться как подчиненное объединяющей идее. Напротив, правомерно говорить о том, что на авансцену выходят любители (так было в начальную эпоху фотографии, творимой не художником, но техником) и что именно это утопическое обещание – обещание демократической всеобщности – и реализует фотография по мере своего устаревания¹⁵. Искусство, захватывающее область неискусства, обращение художников к массовой культуре и (или) формам, опосредованным медиа, чтобы извлечь из них строительный материал, – вот процесс, одним из свидетельств которого оказывается творчество Шерман. В серии «Портреты старых мастеров» сами персонажи выступают знаками описанного нисхождения – живопись лишается всех необходимых атрибутов своего величия. Полотенце на месте тюрбана, занавеска, заменившая парчу, пластмассовые муляжи вместо теплых красок тела – все нам говорит о том, что обособленный мир прекрасного безвозвратно канул в прошлое. Зато с самих «Портретов» на нас внимательно смотрят ряженые зрители – строгие домохозяйки, трагисты, неизвестные актеры. Они словно вскрывают несоответствие между искусством и жизнью. А раз это так, то неудивительно, что миловидный Вахх продолжает наслаждаться виноградом, не боясь при этом обнаружить недостачу: персики с его стола пропали...

Статья написана на основании лекции, прочитанной автором в центре современной культуры «Гараж» в рамках выставки «Определенное состояние мира?» из коллекции Франсуа Пино.



[одна шестая плюс] **2009**
ГУМАНИТАРНАЯ ПРОГРАММА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Международная выставка
в рамках Гуманитарной программы
в области изобразительного искусства
"Одна шестая плюс"
Творческого союза художников России
при поддержке Межгосударственного
фонда гуманитарного сотрудничества
государств-участников СНГ

Молодые художники стран СНГ

ЛИЧИНКИ БУДУЩЕГО

Куратор: Ирина Яшкова



Галерея искусств Зураба Церетели
(улица Пречистенка, 19)
24 сентября – 18 октября 2009 года

информационные партнеры:



геометрические миры Наталии Элькониной

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

geometric worlds of natalia elkoninova

VITALY PATSYUKOV



КАЖЕТСЯ, что идеи пластической геометрии давно переживают инфляцию и успокоенную завершенность. Их образы, вспыхнув в начале прошлого столетия, повторившись эхом в его уходе, перестали генерировать, уступив место новой волне реализма свободных форм и его концептуального осмысления. Рождение «тотальных инсталляций», интерьеров и «складок» виртуальной топографии неожиданно вновь возвратили пространственные феномены языка геометрии в современную визуальную культуру. Переживая их наглядную драматургию, фланируя в лабиринтах компьютерных измерений, художник обнаруживает забытые зоны, уголки периферии формализованной актуальности. Он открывает новую чувственность там, куда проникают сегодня только сталкеры, возвращая потерянное, спотыкаясь о некое «что-то не так», мешающее радикальной чистоте интеллектуальных стратегий.

Искусство Наталии Элькониной принадлежит именно этому расширенному зрению, когда фронтальное становится банальным, а подлинное открывается за его пределами, именно в тех «складках», в пограничных ситуациях, о которых задумался постмодернизм. Образы прямых углов действительно утратили свой смысл, но сама геометрия нашей непонятной реальности обрела новые векторы, манифестирующие неobarocco и неоконструктивизм. Погружаясь в «архаическую» актуальность, в культурную память, в топографию утраченного, она настойчиво возвращает нас в заброшенные чердаки нашего детства, одновременно наделяя их энергией тайны и чуда, первых прикосновений к поверхности, за которой скрываются бесконечные возможности неизведанных состояний.

Пластические формы Наталии Элькониной овладевают нами, втягивают нас в свои тоннели, в пространства зазеркалья, в изнанку реальности, где, собственно, и начинается искусство. Они топорчатся своими объемными диагоналями, напоминая внутреннее строение корабля, заставляя вспомнить угловые контррельефы

ART OF Natalia Elkoninova belongs to expanded vision, when frontal becomes banal, and true opens beyond it, precisely in those «turns» of situations on the edge, which have been thought over by postmodernism. The geometry of our incomprehensible reality gained new vectors manifesting neo-baroque and neo-constructivism. Plunging into the «archaic» relevance, into the cultural memory, we are returned to abandoned attics of our childhood. At the same time our memories get a full cartridge of secrets, wonders and first touches of the surface.

Plastic forms of Natalia Elkoninova subjugate us, retracting us deep into their tunnels, into the worlds behind the mirrors, into the wrong side of reality – because this is the place, where the genuine art begins. They sulk with their immense diagonals, reminding of the internal structure of the ship, making us recalling contra-reliefs of Vladimir Tatlin or construction of musical instruments, preserved in the art of cubism. Their imagery doubles and puts together again, its essence with one fundament is glimmering, touchable and helpless as the echo in the trap of spatial reflections. The artist uses in her technique most basic materials, multiplying their volumes with mirror, fixing them to the fan-shaped constructions of the objects. Their shapes form our layered reality, its concealment, where one can lurk for a while with «childlike little secrets» – little tricks and illusions of exquisite. Lurking in the metaphorical lockers, we are sent back to the mysterious idealistic worlds of Russian literature – to Odoevsky, Gogol and Kharms. Art of Natalia Elkoninova not only hides, but at the same time exposes our ruined era, exposes the paradoxical entropy compleme.

Владимира Татлина или конструкции музыкальных инструментов, сохраненных в искусстве кубизма. Их образность двоятся и собирается вновь, мерцает в своей полноте единой сущностью, трогательно и незащитно, как эхо, попавшее в ловушку пространственных отражений. Художница использует в своих технологиях самые простые материалы, умножая их объемы реальными зеркальными плоскостями, укрепляя их в веерных конструкциях своих объектов. Их формы моделируют нашу расслоенную реальность, ее сокрытость, где еще способны таиться «детские секретники» – обманки и иллюзии прекрасного. В потаенностях, в метафорических шкафчиках, отсылающих в таинственные идеальные миры русской литературы – Одоевскому, Гоголю и Хармсу, искусство Натальи Элькониной не только прячет, но вместе с тем и обнажает наше руинированное время, его парадоксальную энтропию и одновременно избыточную образность. Дисциплина, аскеза, соединенная с вариативностью лабиринтных структур, превращает

объекты художницы в странные летательные аппараты, построенные в биоморфной органике, но утратившие свою функциональность. Они существуют вне своей прагматики, в абсолютной неузнаваемости своих конкретных целевых назначений, в пространстве бескорыстия, которое, как отмечал В. Набоков, «и есть настоящее искусство».

Художница переживает реальность стереоскопично, приближаясь к ней вплотную, дотрагиваясь до ее поверхности, ее ниш и выступов, превращая далекое в близкое и близкое транслируя в величественное. В ее измерениях масштабы абсолютно теряются, меняются все пространственные ориентиры – сознание обретает телесность, накапливает критическую массу и погружается в магический мир видимого-тактильного-глубинного. В этой системе координат, где часто отсутствует гравитация и открывается возможность безвесия, Наталья Элькониная странствует по оси времени – пространства, в неоднородностях эйнштейновских хронотопов, меняя позицию наблюдателя на

Из серии
«Зеркальные ритмы»
№7 №14
2008
Холст,
смешанная техника

Из серии
«Зеркальные ритмы»
№9 и №11
2008
Холст,
смешанная техника



Из серии
«Зеркальные ритмы» № 15
2008. Холст, смешанная техника

Из серии
«Зеркальные ритмы» № 17
2008. Холст, смешанная техника



непосредственного участника. Она осваивает эшеровскую комбинаторику, выстраивая собственные лестничные парадоксы, где вертикаль и горизонталь способны меняться местами. Пространство, заключенное в ее объектах, наполняется внутренней жизнью, переходами, мерцающими отражениями, различными цветовыми и световыми состояниями, раскрываясь, как цветок или космическая антенна. Его структура, локализованная в необарочных конструкциях, стремится оторваться от стены, перейти в пространственную трехмерность и далее – в реальность зрителя, осуществляя движения по диагонали, варьируя направленность своего «жеста» между 30° и 50° .

В этой новой устойчивости объекты Натальи Элькониной обретают голос и облик, становятся сущностями, превращаются в субъекты, продолжая развитие пространственных идей К. Малевича – образность его архитектонов и многомерных супрем. Они открывают свои измерения в органике обратной перспективы, направляя свою энергетику во внешнее пространство, вовлекая нас в лучевые потоки своих медитаций.

Внимание художницы обращается к каждой детали визуальной репрезентации мира, не деля его на фрагменты, на главное и второстепенное. Его образ открывается внезапно и захватывает нас врасплох, без предварительной подготовки и инерции, словно сам объект отве-

чает нам своим сочувствием и отзывчивостью. Отказываясь от любого табу, произведения Натальи Элькониной теряют собственную защиту – как ребенок, забывающий об игрушке. Их формы со сложным контуром, где одновременно, как в египетской пластике, в одной точке зрения совмещаются «фас» и «профиль», свидетельствуют о наступлении новой интегральности в искусстве геометрии. Художница исследует драматургию меняющихся объемов, их взаимных пересечений, виды «сбоку» и «сверху», разрезы и планы, когда, по выражению Бориса Пастернака, «образ входит в образ, и предмет сечет предмет». Ее оптика погружается в локальные состояния геометрических построений, в зоны «тесных пространств», заставляя вспомнить Федора Достоевского и Франца Кафку. Но, сосредотачиваясь в контурных измерениях реальности, в магии ее фракталов, в мерцающей дробности углов и сегментов, Наталья Элькониная обретает способность в своих личных свидетельствах открывать универсальность «золотых сечений» и «гармонию сфер» в каждой точке своих образных переживаний.

Эта новая геометрия, абсолютно свободная в своих проявлениях, не требует дистанции зрителя. Она существует в реальности нашего присутствия в жизни, в непрерывности нашего бытия, в наших надеждах и в наших исполненных желаниях.



НЕ ИГРУШКИ!?

Соорганизатор



23 сентября – 8 ноября Третьяковская галерея на Крымском Валу, залы 80–82

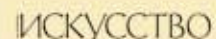
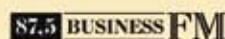
При поддержке



Информационный партнер

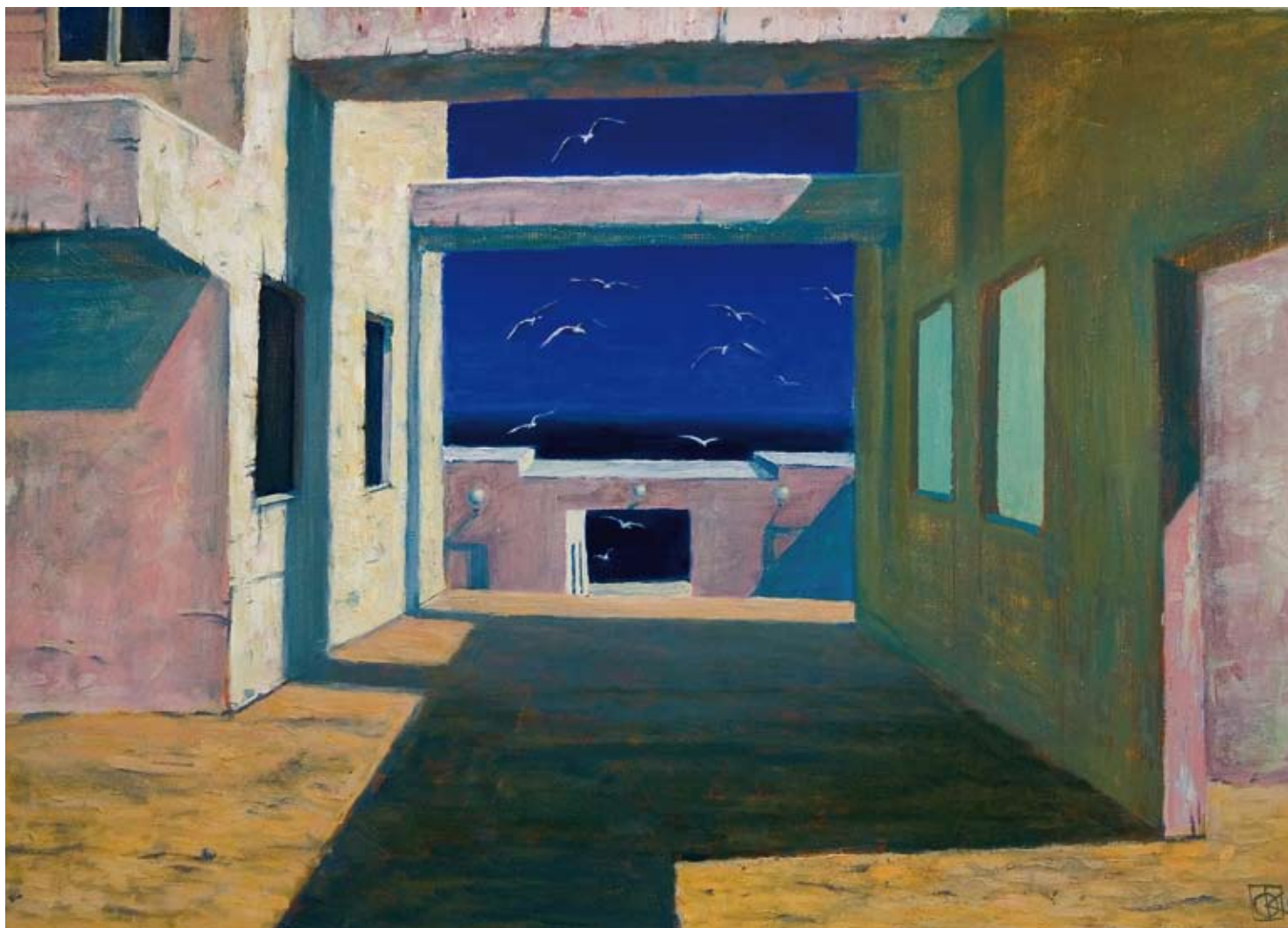


Информационная поддержка



открытое пространство ольги коноровой

АНТОН УСПЕНСКИЙ



Ольга Конорова. Выход к морю
2006. Холст, масло

СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ – пространство открытое. Причем в согласии с нашими традициями открытое заново, реабилитированное на рубеже XXI века, принятое обратно в свою игру галеристами, кураторами и «терминодержателями». Условия этой отечественной игры были, разумеется, различны для столицы и всей остальной, немосковской, территории.

Позволю себе краткий экскурс. В 1980-х на европейском пространстве живопись стала актуальным искусством – немецкий неоэкспрессионизм, итальянский фигуративный трансавангард, одинокий английский путь Фрэнсиса Бэкона. В Москве с конца 1980-х самой актуальной позицией, по внутренним московским меркам, оставалось НОМА – «круг людей, описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик» (П. Пепперштейн). С 1990 года экспансия художников «Южнорусской волны» если не смыла, то, очевидно, перехлестнула деятельность НОМА. При этом свою неспешную

работу в мастерских продолжали «классики вида» – живописцы И. Лубенников, О. Булгакова, Н. Нестерова. В 1990-х живопись возвращалась на актуальную сцену – через апелляцию к академической мастеровитой архаике, через эксперименты с социальной востребованностью, через дигитально-технологические искушения, через зрелищность образов массовой медийной пульпы. К началу нового века отечественный арт-консилиум сумел признать: «больной скорее жив, чем мертв».

Сегодня, после фазы перегрева, в живописи наступило благотворное затишье. Рассеявшийся дискурсионный туман обнажил немалую территорию, где после боевых действий сохранились и жанровые, и стилистические запасы, и уцелевший личный состав. Вот на этой территории необходимо сориентироваться современному живописцу, найти, пользуясь личным видеоискателем, абсолютные и относительные высоты, составить индивидуальную топографию... Впрочем, довольно обстоятельств, – обратимся к предмету, живописи Ольги Коноровой.

С Ольгой Коновой случай свел меня в старших классах художественной школы, где я пару лет был в должности ее преподавателя. Такое обстоятельство позволяет мне сегодня, опираясь на личные впечатления, говорить о тех первых живописных опытах от первого лица.

Запомнились композиции, домашние задания, сделанные совсем не «по школе», вне правил не только по формальным признакам, но и по сюжетным. В них беспокоило, останавливало взгляд непроявленное содержание, не умевшее найти адекватной формы, но ищущее ее самостоятельно. Поиск отличался азартом, путаницей и ритмической свободой. Сегодняшние поиски Коновой подсвечены тем же узнаваемым беспокойством и драйвом. О своих детских увлечениях Ольга написала: «погружаясь в процесс, жила в своих рисунках» – отключение от внешних позывных помогало тем странным, сновидческим сюжетам.

По образованию она станковист с соответствующим дипломом – жанровой картиной. Крепкие традиции и обстоятельный подход, преподнесенные в институте, по признанию художницы, были «тяжелой, но необходимой школой мастерства». Последующая специализация по дизайну позволила прочнее соединить концепцию с декором. Одновременно шло самостоятельное освоение различных техник. Затем был период увлечения фотографией, печатной и уникальной графикой, не оставлялась и живописная пленэрная практика... Казалось бы пестро, разбросанно. Да, но в то же время не было обуженности, сведения всего визуального и пластического опыта к единственно возможному результату. Творческое пространство сохраняло свою объемность, в нем оставалось место для обзора и маневра. И это место занимала живопись, которая непостоянно, исподволь требовала внимания к себе, к своему почти независимому вызреванию.

Для каждого художника с начала XX века одним из этапов становления является переучет своих стилевых возможностей, апробация приемов. К. Петров-Водкин объединял свое поколение тем, что живописные искания брались из кубизма и футуризма, «на которых мы оgramотились». Другой век – другие источники. В ранних, непрочных работах Коновой энергия заблуждения сочетается с цитированием избранных мест из истории искусств. В «Москве» (1998), несомненно, идет перекичка с ночными пейзажами К. Коровина через головы экспрессионистов. «Ветреная» (2000) передает привет Г. Климту, а одна из композиций 1998-го так и названа: «Фантазия на тему сурового стиля». Выборка адресатов интуитивна, но показывает, что приоритет отдается живописным качествам. В тот же период появляется эхо московских «семидесятников» («Ночь», 1999; «Вечер в Ялте», 1999; «Блуждая по...», 2000), пришедшее, возможно, от ранней Т. Назаренко. Для Коновой личное пока лишь просвечивает через заимствованное, и в натюрморте «Зима, одиночество» (2003) звучит отчетливая интонация позднесоветского времени – неизменный ассамбляж в мастерской художника, любимые репродукции – портреты-собеседники, сухие цветы, символический предметный ряд.

В незатвердевших пробах, в диалогах с предшественниками мне видится важная примета Коновой – художница упрямо ищет свою тему, своих персонажей, пробует чужие интонации и уже нащупывает свой вектор – лирическая тональность, камерное пространство и

прямое высказывание (конечно, речь идет о неотрефлексированном поиске в процессе художественной практики). В то же время появляются работы в сопротивлении каким-либо композиционным резонам, с кинематографическим эффектом раскадровки («Ночь», 1999; «Шарф», 2000). Последняя настолько ритмически расшатала визуальный строй, что стала основой для видеоклипа и музыкального ряда (проект совместно с Питом Аникиным).

В 2002–2004 годах художница интуитивно выходит на своих фаворитов – натюрморт-пейзаж и камерную жанровую композицию. Натюрморты состояются из знаковых предметов, хранящих память места и времени («Итальянский натюрморт», «Августовский натюрморт»), к ним добавляется пейзаж, либо уменьшаясь до открытки («Воспоминание о Гурзуфе»), либо вырастая до задника сцены («Вечерний»). Такой сдвоенный жанр помогает перерастить пленэрные впечатления, позволяет экспериментировать и искать компромисс между предметностью и декоративизмом. Конова как одаренный живописец не склонна к первичной стилизации, и натурные этюды претерпевают значительные трансформации ради получения картинного статуса. Порою главными становятся приоритеты цветовой среды, уводящие предметный ряд от символического и знакового толкования как в ранних, так и в недавних работах («Свет и тень», 2003; «Две луны», 2009). Итоговой работой этого направления становится «День ангела» (2006), где вещи на столе – лишь посуда и не более, а названные ангелы материализуются на фоне здания церкви в условном театральном пейзаже. Здесь найденный прием соразмерен задаче, сбалансированы символические и цветовые составляющие, и однажды найденное направление совсем близко к финалу, почти исчерпано.

За стол с натюрмортом приглашаются персонажи, поодиночке и вдвоем («Ожидание», 2004; «Вечерний чай», 2003), и вот уже дуэты начинают «самостоятельно» передвигаться, образовывать мизансцены в пейзаже («Встреча», 2002; «Вниз по течению», 2003). Возникает закрепление в фигуративности, некоторая застылость, скованность рисунком. Отчетливая, графичная композиция поначалу приходит за счет ослабления живописной стороны, отправки цвета на подсобные работы.

Костер в лесу
2008. Холст, масло





День радости
2009. Холст, масло

Бросая беглый взгляд на современную фигуративную живопись, отмечу: на своих радикальных флангах она представлена photo-based art (М. Погоржельская и отчасти М. Федорова) и старателями российских академических традиций. Из центристов или «новых реалистов» назову москвичей: Е. Нистратову, Л. Шаповалову, совсем юную А. Сыздыкову. Упоминаю их, исходя из возрастной, гендерной, стиливой и жанровой общности, да и принадлежности к столичным арт-сценам. Это, полагаясь на мой глаз, – ближний круг Ольги Коноровой, ее современницы и соратницы.

В чем же ее особость, ее личная просодия и поэтика? Ее голос ощутимо окреп в работах последних лет, ее композиции упрочились, не потеряв лиричности, не утратив легкого дыхания («Изгнание из рая», 2008; «Наблюдения за облаками», 2008). Сложные вопросы уже не решаются уходом в спасительную живописность, порой прячущую недомолвки за энергией жеста и декоративностью. Рисунок разворачивает тему без ущерба цветовым качествам. Интересные параллели видятся мне в тех работах, где, нацеливаясь на картинность, художница приходит к ней без поддержки персонажами, но с их безусловным присутствием «за кадром» («Выход к морю», 2006; «Дом на ветру», 2007; «Марево вечера», 2007).

Внимание к эмоциональным подробностям опустошенного, обезлюдевшего – только временно, и даже нарочно – пейзажа, ответственность за созданное, проявленное на холсте пространство, любовное выстраивание декораций «в одну натуру»... Во всем этом я узнаю отголоски работ замечательного живописца и художника кино М. Ромадина, с его легендарными, уже ставшими классикой, картинами (в сущности, средовыми концепциями для легендарных фильмов «Солярис», «Первый учитель» и других). Сближение не случайно: Конорова давно интересовалась сюжетно осмысленной и эмоционально насыщенной средой; давно примеривалась к выстраиванию собственной топографии, основанной на расчете и вдохновении; давно пыталась соединить драйв и ремесло. Я не говорю, что теперь ей можно подводить (пусть даже промежуточные) итоги, – нет, я лишь подтверждаю, что отмеченные мной «странные сближенья» – хороший знак и приглашение к большему. Предлагая подобные ориентиры, я надеюсь, что они берутся впрок, на вырост.

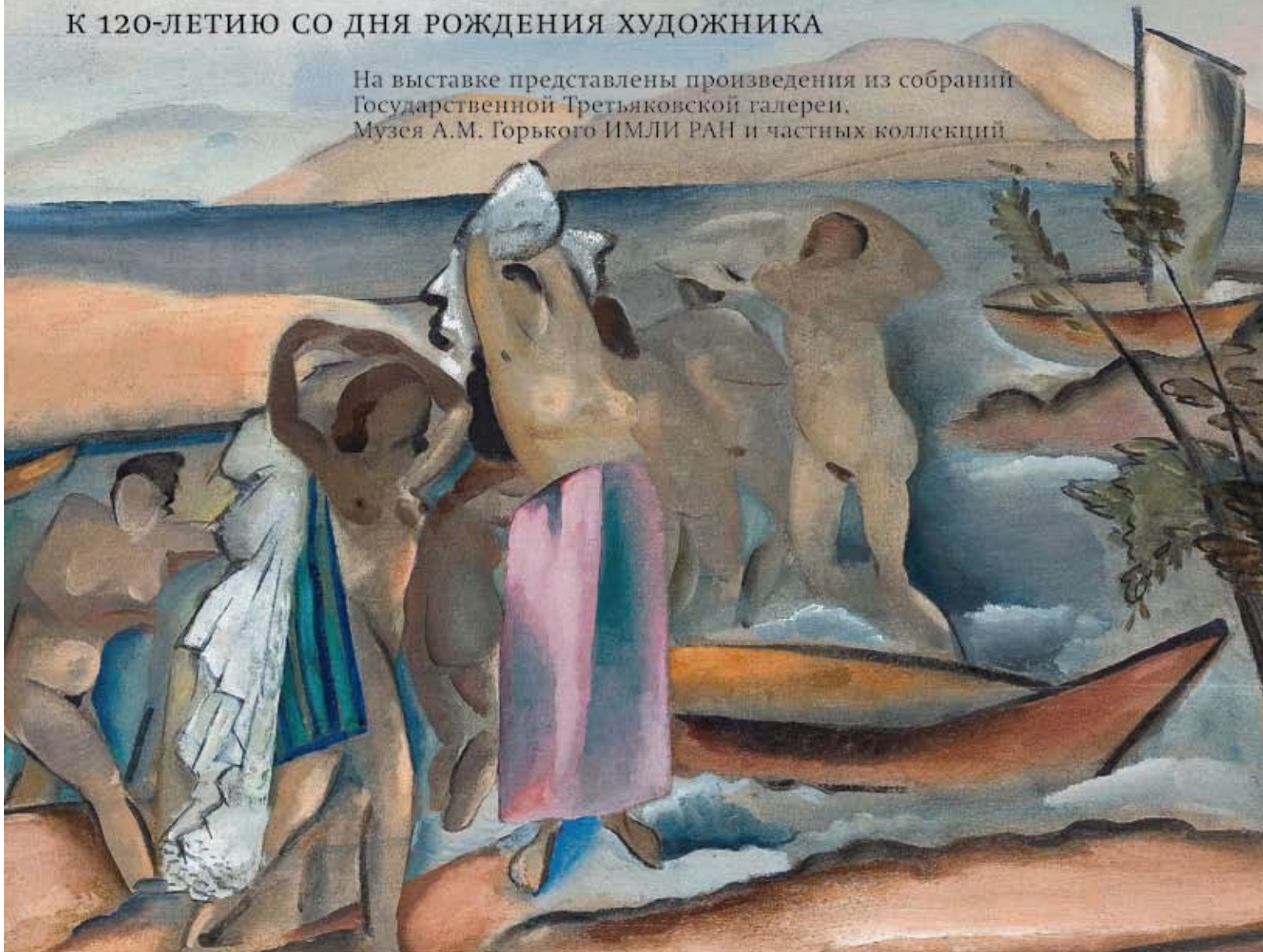
Толстой говорил, что писателю нужны не только достоинства, но и недостатки. Полагаю, Ольга Конорова обладает всем необходимым, чтобы осваивать открытую территорию живописи и находить там свое пространство не только для обзора, но и для маневра.

АЛЕКСЕЙ КРАВЧЕНКО

живопись | графика

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

На выставке представлены произведения из собраний
Государственной Третьяковской галереи,
Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН и частных коллекций



3 СЕНТЯБРЯ – 11 ОКТЯБРЯ 2009
ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 12
ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС, 3-Й ЭТАЖ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

информационный партнер



информационная поддержка

ACADEMIA

поле притяжения Энтони гормли

АЛЛА НАДЕЖДИНА



АРХЕОЛОГ И АНТРОПОЛОГ по своему первому образованию, Энтони Гормли родился в Лондоне, после окончания учебы на три года уехал в Индию, путешествовал. А когда вернулся, завершил образование в колледже Голдсмит и художественной школе Слейд – наиболее престижных художественных заведениях Великобритании.

Каждый из проектов Энтони, будь то выходящие из моря фигуры «Another Place» или скульптуры поражающей воображение простран-

ственной инсталляции «В Австралии», не изменяют привычный пейзаж, но обнаруживают в нем скрытое до этого содержание.

В этом смысле не исключение и выставка «Поле притяжения», проходившая этим летом в центре современной культуры «Гараж». В пространстве белого куба скульптуры Гормли – фигуры людей (детей, женщин, мужчин). Автор создал их из спаянных стержней нержавеющей стали. Оказавшись в герметичном пространстве зала, между стоящими то

поодиночке, то небольшими группами фигурами, испытываешь странное чувство: пространство вибрирует, «шумит», скульптуры ведут неспешный разговор или молчат, погруженные в свои мысли.

Интересен и сам метод создания работы: в проекте участвовали добровольцы – друзья, знакомые или просто пришедшие по объявлению люди. Скульптор делал гипсовый слепок, затем заполнял его изнутри спаянными под различными углами металлическими стержнями.

Лес человеческих душ? Эхолотограмма города?

«Белый шум», исходящий от фигур, отражаясь от белизны стен, заполняет каждую клеточку пространства.

Скульптуры хрупки, поэтому пробираешься сквозь них с предельной осторожностью, боясь задеть, толкнуть, в результате начинаешь ощущать свое тело, оно становится «плотным», приобретает объем. Гормли не задает зрителю направления движения, на выставке нет никаких указателей с надписью «начало экспозиции», «продолжение осмотра», как нет раз и навсегда заданной композиции. По мере своего перемещения зритель может наблюдать, как «перемещаются» в пространстве скульптуры: фигуры группируются, взаимодействуют между собой и зрителями, дышат. Наблюдать за этими метаморфозами, участником и катализатором которых являешься ты сам, в крайней степени увлекательно. Через какое-то время абсолютно забываешь, что ты пришел смотреть работу «известного британского скульптора». Ты просто участвуешь в некоем процессе.

Пространство инсталляции Гормли – структура, попадая в которую человек через контакт с собственной телесностью начинает ощущать себя частью некоего целостного организма, своеобразной коммуникативной матрицы.

Одна из работ Гормли «Слепой свет» представляет собой белый куб, заполненный паром, внутри которого человек полностью развоплощается: в искусственном тумане не видно даже собственной руки, люди блуждают в нем полностью дезориентированные, натываясь друг на друга. Во время своего мастер-класса в «Гараже» Гормли говорил, что его потрясло, что некоторые посетители, войдя в пространство этой инсталляции, «терялись» там на два часа.

Что заставляло людей так долго оставаться внутри? Не то ли же самое чувство, которое не отпускает на протяжении всего пребывания в инсталляции «Поле притяжения»? Сквозь «пустоты» скульптур Гормли мерцает некая структура, «потрескивает» информационное поле, которое можно было бы назвать в традициях индуизма акашей – мировой душой, а в терминах психоанализа – коллективным бессознательным.

«Ритм» этого мерцания действует на зрителя магически, пробуждая ответное мерцание.

Работы Гормли – это всегда пространства для исследования (здесь сказывается прошлое ученого), эксперимент в полевых условиях. И «Поле притяжения», и другие работы художника – реконструкции, только в отличие от антропологических или археологических моделей, восстанавливающих быт и облик наших далеких предков, здесь по «отпечаткам» тел наших современников восстанавливается контур бытия. Через его поры сочится неуловимая никакими научными приборами субстанция, проглядывает та самая «темная материя», «поймать» которую – мечта ученых всего мира.

«Душа живет в теле, а тело – в архитектуре» – такова концепция Гормли. Освобождая душу от кокона внешней телесности, превращая ее в «застывшую музыку» человеческих пропорций, Гормли тем самым обнажает архитектуру иного измерения.

Дискуссия об участии художника в жизни социума в России со времен передвижников не прекращалась. Сейчас, очевидно, очередной виток интереса к этой проблеме.

Энтони Гормли к любой ангажированности в искусстве относится с чисто британским скепсисом, его работы нельзя на первый взгляд назвать социальными, но именно такими они и являются. В них реализована спо-

собность художника, решая свои творческие, чисто художественные задачи, выразить общее, что и есть основа любой подлинной социальности.

Пожалуй, самая характерная работа Гормли – «Field» (1994), инсталляция из сотен или тысяч маленьких глиняных скульптур, сделанных руками добровольцев, обязательных участников всех проектов скульптора. Проект был воплощен на четырех континентах, под руководством Гормли жители местных общин лепили глиняных человечков, напоминающих божеств домашнего очага Лар или терракотовую армию императора Цинь Шихуанди. Это было совместное творчество художника и народа, в процессе которого Гормли выступал в роли «режиссера» и «автора сценария». Простое действие обладало консолидирующей силой, объединяющей людей вне каст и религий. Оказывается, современное искусство может быть не только актуальным, но и позитивным, лирическим и даже нежным, не скатываясь при этом в сентиментальность и красоту.

Примечательно, что в работах Гормли отсутствует пафос, здесь нет борьбы с чем-то или с кем-то. Решая свои задачи, скульптор открывает нам наших современников – людей, настроения которых угаданы им с поразительной точностью, что и делает их нашими собеседниками.

Для того чтобы быть социальным, надо просто быть тем, что ты есть, и делать свое дело – таков совет (или, что более точно, пожелание) Гормли современному искусству.

На 3-ю Московскую биеннале Гормли обещал привезти свои скульптуры из проекта «Горизонт событий», до этого экспонировавшиеся на лондонских крышах, теперь они разместятся на крышах Москвы. Кому-то они напоминают самоубийц, кому-то забравшихся ближе к звездам мечтателей. Но мне больше понравилось услышанное в «Гараже» сравнение их с ангелами из фильма «Небо над Берлином» Вима Вендерса.

Никто не знает, откуда берутся ангелы. Согласно одной из версий это души людей, и после смерти не перестающих оберегать то, что любят. Эта версия представляется наиболее созвучной контексту гормлевских работ.

Ведь и скульптуры Гормли – это оберегающее пространство, в котором мир кажется не то что бы добрее, нет, но намного более человеческим.





фестиваль «живая пермь»

ОЛЬГА СВАЛОВА

В последние майские дни в Перми, уральском городе на Каме, состоялся грандиозный по масштабам и разнообразию жанров фестиваль искусств. В программу трех фестивальных дней уместились более сотни культурных событий, из них примерно 60 выставок, 30 спектаклей, 30 музыкальных и неформатных проектов. Они проходили на многих площадках исторического центра города, порой прямо на улицах и набережной Камы. Повсеместно можно было увидеть картины, которые сами авторы-передвижники (культуру – в массы!) носили по улицам, из окон зданий выглядывали «выставки», организованные прямо на подоконниках, а стены домов превратились в экраны для видеоарта. Желаящие могли поучаствовать в самых невероятных художественных акциях: раскрашивать старые холодильники, извлеченные из подвалов, покрывать бетонную стену граффити по мотивам коми-пермяцких набоек или отправлять в плавание до Каспийского моря большую деревянную рыбу, привязав к ней свое заветное желание, написанное на бересте. Буквально на каждом шагу звучала живая музыка, а под звуки шарманки, как в парижских переулках, появлялись мимы и артисты.

Значительным событием фестиваля, настоящим столичным арт-десантом на уральскую землю, стало открытие выставки «МосквАполис», экспозиция которой разместилась на двух этажах здания старого речного вокзала – теперь Пермского музея современного искусства. «МосквАполис» – это уже третий выставочный проект нового музея, директором которого стал Марат Гельман. Первая выставка, «Русское бедное», прошла осенью 2008 года и получилась поэтической. Вторая, «Евангельский проект», носила остросоциальный характер и закрепила за новым музеем статус не только национальной, но и международной выставочной площадки.

Кураторы открывшейся выставки «МосквАполис» Анастасия Митюшина и Михаил Сурков представляют пермским зрителям московскую арт-сцену – около 30 галерей, музеев, изданий, площадок, фондов – каждая институция выступает со своим собственным проектом. Образ Москвы был выбран и вынесен в название неслучайно, зритель имел возможность до середины июля ознакомиться с работами лауреатов премии Кандинского и другими наиболее значительными произведениями в области современного искусства – живописью, графикой, скульптурой, объектами, инсталляциями, фотографиями, видеоартом и перформансом, представленными ММСИ, ГЦСИ, Мультимедийным комплексом актуального искусства, ЦСИ «Винзавод», фестивалем «Артполе», Московской биеннале и еще дюжиной лучших столичных галерей. Несколько издательских групп, фондов и журналов представили свои периодические издания и книги по искусству. Получился своеобразный ретроспективный срез современного искусства Москвы.

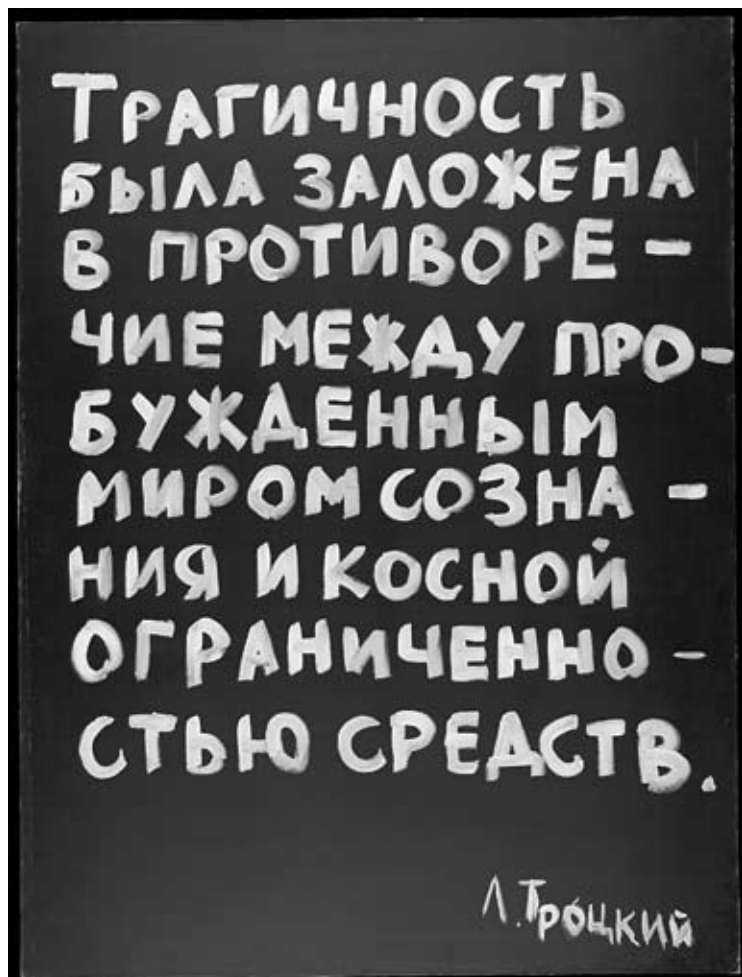
Всевозможные направления эпохи постмодернизма показаны на выставке широко и разносторонне. Сразу же на входящего в здание зрителя эффектно «выезжает» из «проломленной стены с осыпающимися кирпичами» мотоциклист – пластическое поролоновое произведение Сергея Шеховцова из фондов Московского музея современного искусства. Музей предоставил также фотографии Дмитрия Пригова и Викентия Нилина из серии «Памятники» и два живописных полотна Давида Тер-Оганьяна «Мы марксисты» и «Трагичность».

Филиал известной берлинской галереи «Diehl+Gallery One» показывает бодро карабкающегося вверх резинового «Ослика в перьях» Чжан Хуана на фоне лайтбоксов с сибакромами Ольги Чернышовой. Галерея «Айдан» выставила оригинальную живопись Оксаны Мась,

Дм. Пригов,
Викентий Нилин
Без названия.
Из серии «Памятники»
2006
Металл, фото-печать
ММСИ

Вид экспозиции





Давид Тер-Оганьян
Трагичность
Холст, акрил
ММСИ

подсвеченные изнутри скульптуры Филиппа Донцова из пластика, железные объекты Анны Желудь и фотографии ню. Некоммерческая организация Stella Art Foundation предоставила инсталляцию Ивана Чуйкова «Теория отражения», созданную им еще в 1978–1992 годах. Одна из старейших галерей Москвы, «Regina», напротив, выбрала для своего проекта работы молодых художников-живописцев Егора Кошелева с большим полотном «Осанна» и Владимира Логутова с триптихом из серии «Брак» (обе – 2007) их удачно дополняет «Фрукт» Жанны Кадыровой (2008), скульптура, облицованная ее излюбленным материалом – керамической плиткой.

Галерея «Крокин» выставила Наталию Турнову с ее яркими и психологическими живописными портретными сериями, а «VP Studio» (Галерея Веры Погодиной) ограничилась одной оригинальной работой Сергея Волкова «Море» (2007), выполненной им мелом на грифельной доске.

Увидели пермяки на этой выставке и мавзолей Ленина благодаря галерее «Триумф» в двух черно-белых произведениях (2008). Это большой и сверкающий объект – «Черный костяной Мавзолей. Посвящение архитектору Щусеву», сложенный Юрием Аввакумовым из трех с половиной тысяч костяшек домино со стразами, и оригинальные фотографии ручной печати Алексея Беляева-Гитовта, названные им «Стрелы Аполлона».

В большом зале, где проходило открытие выставки, зрителям предлагали поиграть: большие оранжевые мячи можно было закидывать в баскетбольные сетки, привинченные к живописным портретам знаменитостей. Авторы этого интерактива – Илья Чичкан плюс «Синие

носы». Их «Игры разума» запомнились еще со второй Московской биеннале. Другим экспонатам в этом зале удары мячей не могли повредить двухметровому стальному «Жуку» Игоря Макаревича и Елены Елагиной из серии «Iron fly» (2005), а также железным «Бритве» и «Ножу» из серии «Русская рулетка» Филиппа Перрена.

«Арт-Стрелка» показала умные и лиричные фотоработы Гора Чахала, ГЦСИ – звуковую инсталляцию, галерея «Paperworks» – большую графическую работу, галерея М'АРС – видеопроект. Привезли в Пермь и живопись Виноградова и Дубосарского, фотографии Олега Кулика и еще много интересного.

Фестиваль дал возможность пермским зрителям познакомиться с выставкой «Лучшие фотографии России», которая прошла до этого в Москве. Этот фотопроект проходил на площадке «Пермская ярмарка», и включал более 300 работ, достоверно отражающих российскую жизнь, фотографии были присланы из разных регионов, самому младшему автору 7 лет, самому старшему – 86. Еще одна интересная выставка – «Внутренний Урал» – открылась в совсем неожиданных помещениях – в офисных зданиях. Здесь собраны лучшие работы уральских художников: от Нижнего Тагила до Ижевска.

Намечается и обратное культурное течение – из Перми в Москву: открывшаяся на несколько дней раньше в Пермской государственной художественной галерее выставка «Кудымкор – локомотив будущего» (куратор Екатерина Деготь) должна отправиться в столицу. Выставка посвящена жизни и творчеству авангардного художника Петра Субботина-Пермяка, творческую и человеческую биографию которого переосмыслил в рамках кураторского проекта Леонид Тишков.

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



3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

Параллельная программа
III Московской биеннале современного искусства

ГЕЛА ЦУЛАДЗЕ



«ТЧК. ЗПТ»

29 сентября – 25 октября 2009

Московский музей современного искусства
Тверской бульвар, 9
Ст.м. «Пушкинская»
тел. (495) 694 2890
Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)
www.mmoma.ru



русский леттризм

ОЧЕРЕДНАЯ ВЫДУМКА КУРАТОРА ИЛИ ОСОБЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА?

НА ВОПРОСЫ ДИ ОТВЕЧАЕТ АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ



ДИ. *Выставку «Русский леттризм» интересно было и смотреть, и читать. Только непонятно, какое отношение большинство представленных работ имеет к леттризму? В пресс-релизе вы пишете о логоцентризме русской культуры. Но леттризм и логоцентризм – это разные, даже противоположные вещи. Здесь можно было бы заподозрить иронию, но вы же на полном серьезе... Понятно, когда в свое время Гройс назвал некий круг художников, которые представлены и на вашей выставке, московскими концептуалистами, их надо было как-то ассоциативно определить. Хотя сейчас многие из них отказываются от того, что они концептуалисты. Но что заставило вас так вольно обращаться с термином «леттризм»? В результате чего отрекшиеся концептуалисты вдруг стали леттристами?*

Андрей Ерофеев. То, что некоторые художники отказываются от термина «концептуализм», еще не значит, что они не являются концептуалистами. Большинство терминов в искусствоведении

введено не художниками, а критиками. Если вы скажете Кристиану Болтанскому: «Вы яркий представитель французского концептуализма», он наверняка ответит: «Что за чушь! Никакой я не представитель, а создатель. А кроме того, у меня масса всего другого. Почему я должен быть зажат рамками одного направления?» Это естественная реакция современного художника, для которого особую ценность представляют многогранность и подвижность его творчества, стремящегося охватить все пространство культуры. В прежние времена художники часто застывали в статичной и узнаваемой фигуре. Особенно это относится к манифестным течениям, где художник – член группы – исполняет определенную роль, партию в общем концерте. Вы всегда отличите Дюфи от Вламинка и Матисса. Есть сюрреализм Магритта, и есть сюрреализм Дали. Очень узнаваемые вещи. Люди и ситуации менялись, но достоинством творчества оставались неизменность и повторяемость приема. Эта статичность в последние десятилетия сменилась совершенно иным типом творчества, когда художник пробует себя во всем. Ему даже тесно

в названии «художник». Ведь он еще и писатель, музыкант, актер-перформансист, критик. Таков Кабаков. Он отметился во всех направлениях, ему очень важно было показать, что он так же широк и разнообразен, как вся история русского-советского искусства. Отсюда его инсталляция «Альтернативная история искусства». То же верно в отношении Герхарда Рихтера, Дэмиена Херста, Джефа Кунса. Это не значит, что на самом деле они не «прислонены» к какому-то творческому течению и не оказываются в итоге самим этим течением. Безусловно, я не хочу разрушить термин «концептуализм». Но мне хотелось показать, что обращенность к тексту, комментарию, слову, шрифту, букве, речи в российском искусстве далеко выходит за рамки концептуального метода. Это ясная наднаправленческая особенность, очевидная (в прямом смысле слова) константа нашего искусства, которая бросается в глаза при его сравнении и с западным, и с восточным, и с африканским искусством. Художник любого направления в России и рисует, и пишет, и говорит: из совмещения формы, текста и речи складывается произведение. Этот момент я

хотел зафиксировать в выставке. По этому вместо обычного противопоставления традиционного станкового искусства минимализма и концептуализма последующим антиинтеллектуальным, телесным практикам уличного политического или дискотечного самовыражения я предпочел выявить их внешние и внутренние связи. На поверхности лежит, конечно, общее обращение, например, к жанру лозунга (сейчас его называют уличной перетяжкой). Я выставил первые, относящиеся к началу 1970-х годов советские лозунги В. Комара и А. Меламида, а также транспаранты группы «Коллективные действия» и Вадима Захарова. Рядом – лозунги эпохи нью-вейва, призывы группы «Мухомор» и «Чемпионы мира», перетяжки Острецова и Литичевского, Авдея Тер-Оганьяна, Осмоловского, группы ПГ, Татьяны Хенгстлер, группы «Бомбиль», «Война» и т.д. В похожую последовательность выстроились документы об уличных «интервенциях», граффити-высказывания на стенах и заборах от Виктора Скерсиса до Кирилла Лебедева (псевдоним «Кто») и Петра Быстрова. То же в отношении листовок, объявлений, которые, как известно, расклеивал еще Дмитрий Александрович Пригов, за что и был схвачен, а славную традицию продолжают Настя Рябова, группа «Цветофор», Викентий Нилин и многие другие. Общее, что хотелось показать на выставке, это страсть наших художников к коммуникации, к словесному общению с гражданами, с дальними зрителями и слушателями. Желание вырваться

за круг «оглашенных» и достичь слуха тех, кто понятия не имеет о современном искусстве и даже не подозревает, что с ним говорит художник. Не так на Западе, где искусство институционализировано и рамировано белыми стенами музеев и галерей, где превалирует язык формы. Недаром в западной критике термину «визуальные» предпочитают понятие «пластические искусства».

ДИ. И классический французский леттризм не исключение.

Андрей Ерофеев. Безусловно. Его основатель Исидор Изу говорил о пластических качествах буквы как знака и формы, а не только о ее поэтической и музыкальной выразительности. Вы спрашивали, зачем я перенес этот термин на русскую почву. Да, конечно, я не забыл, как один из последователей Исидора Изу воскликнул, посмотрев собранную мной и моими коллегами в Третьяковке коллекцию современного русского искусства: «Вот где настоящий леттризм!». Имелось в виду, что у них в парижском леттризме едва наберется десять авторов и сто произведений, причем все графика и станковые картины, а у нас море разлитое материала. Но если серьезно, то леттризм оправдан постольку, поскольку вхождение текста в ткань произведения на рубеже 1960–1970-х сопровождалось не торжеством словесной культуры, а ее прогрессивным разрушением. Да, как ни парадоксально, в исторической перспективе развития концептуализма и постконцептуального искусства

мы наблюдаем руинирование текстовой ясности и формальной обособленности слова. Имперсональное текстовое обращение по типу булатовских «Стои!», «Нет входа», «Опасно» быстро вытесняется прямой речью автора, потом речью или говором героя. Эта речь все более засоряется жаргонизмами, восклицаниями, бляением, мычанием, нечленораздельными звуками, криками, шумом, который на поверхности работ выглядит россыпью звукоподражательных букв. Параллельно, конечно, декларируется и достигается утрата цельности конструкции проекта, мысли, меседжа, а потом и самого слова, которое вдруг ломается, распадается на буквы и звуки, а те, в свою очередь, также фрагментируются на части. Этот процесс руинирования мысли-текста носил по крайней мере двоякий характер. Во-первых, он был желаемым и осознанным эстетическим поиском вглубь слова. Своего рода эстетической археологией словесных составляющих. Раскрывал свойства тех исходных элементов – буквы, звука, цвета, которые обычно не принимались в расчет в качестве смысловой единицы меседжа.

ДИ. Что-то типа «Глубоких вздохов» Бро и «Мегавздутий» Вольмана?

Андрей Ерофеев. Да, но у нас в основе этого направления лежат, конечно, поиски обериутов. У Комара и Меламида есть ряд работ, где они соотносят букву с определенным цветом и звуком и на основе этой конвертации рисуют цветовыми пятнами или поют параграфы совет-





ского паспорта, конституции и т.д. Аналогичные опыты соединения, а не рзятия, буквы и цвета совершал и концептуалист Никита Алексеев. Я выставил серию его пуантилистических пейзажей, в которых текст описания природы раскрыт (или скрыт) посредством цветowych пятен, каждое из которых соответствует определенной букве. Важный аспект этих штудий – принципиальная глубинная связь первоэлементов между собой, раскрывающая музыкальную основу буквы, цветовую составляющую звука и т.д., вплоть до связи того и другого с пластикой жеста и соответственно с перформансом. Мысль проступает не только в слове, но и в его написании, она пульсирует и бьется в полуабстрактной графике почерка, которому посвящает свои картины-копии конспектов великих людей Дмитрий Гутов. Его интересуют и пластические возможности шрифта, чему уделяли большое внимание французские леттристы. В проекте памятника Борису Ельцину Гутов соотносит стиль шрифта с характером личности героя. Пластикой буквы и слова много занимался Леонид Соков, создавший два выдающихся памятника русской словесности – памятник непроизносимой букве «ь» и непроизносимому на публике слову на букву «х».

Ди. Цель леттризма – возвращение буквы к первобытному звукоподражанию, крику, предшествующему слову. Смысл расшатывание традиционного дискурса и подрыв

миропорядка. То есть здесь велика политическая составляющая. В принципе, что касается последнего, многие художники, чьи работы были представлены на выставке, вольно или невольно этим и занимались – разрушали дискурс советской эпохи. Но эта параллель все же несколько надуманная. Визуально с работами того же Изу или Леметра, шифровавших буквы, а не слова, связь не прочитывается. Для последних была важна мелодия, а не смысл фразы.

Андрей Ерофеев. Вы правы, эффектное и эффективное разрушение помпезной риторики власти было и остается не единственной, но важной целью нашего искусства. У нас любой художник нет-нет да и не откажет себе в удовольствии посмеяться самому и рассмешить окружающих над разрушенной конструкцией идеологического блока, над «трупом» идиотского призыва или лозунга какого-нибудь начальника. Соц-арт – исконно наша традиция, которая пусть и дает подчас поверхностные всходы, но оберегает людей от чрезмерной доверчивости и жесткой конфронтации. На одном его полюсе знаменитый этический призыв «Не верь, не бойся, не проси», на другом – здоровый игровой нигилизм, который Пригов в стихотворении, посвященном Комару и Меламиду, выразил формулой «Бога нет, ни черта нет!» Здесь не идейная оппозиция «режиму», а вообще отказ от альтернативной программы действий. Он окрашивает все лозунговые восклицания, которые я собрал на выстав-

ке в своеобразную улицу транспарантов. На «идеальном лозунге» Комара и Меламида, подхваченном двадцать лет спустя Таней Хенгстлер, вообще нет ни слов, ни букв – одни черные квадратики. Призывы группы «Радек» перечеркнуты и замазаны самими же призывающими. «Мы не знаем, чего хотим», – заявляли милиционерам художники – ученики Тер-Оганьяна и Осмоловского на баррикаде, которой они перекрыли Большую Никитскую улицу. То же самое написали на своем транспаранте художники группы «Бомбилы». После соц-арта русский художник твердо знает, что его месседж в том, чтобы осмеять, сделать неприличной, немодной фигуру пророка-учителя, обесмыслить любое программное заявление и любое стилистически гладкое и непротиворечивое высказывание. Таким образом, вторая цель феномена руинирования текста, которому была посвящена моя выставка, носит отчетливый политический и идеологический характер. Эта тенденция «разбегалась», как круги по воде, и охватывала все больше художников, расшатывая позиции текстовой культуры. Ну а позиции пластической культуры у нас расшатаны давно и до основания. Таким образом, оба эти элемента в российской современной культуре не работают. Они провальны. Это как инвалид, у которого сломались оба костыля. Выпали все зубы, и отсох язык. И в этой ситуации на первый план выдвигается перформанс. Когда демонстрируется не художник с его поучительным месседжем, а персонаж худож-



ника, некий странный двойник, который может говорить что и как ему вздумается, путаясь, опровергая себя, а может просто мычать. Отныне важен не догмат, и даже не логически и эстетически безупречный текст. Важно соответствие высказывания характеру персонажа, его взглядам и переживанию жизни. Это как в театре. Актер должен проживать роль, а не поучать зрителей. Текст и пластика отныне функционально привязаны к типу и характеру героя. А герои эти могут быть различны. Сегодня художник носит маску анархиста-разрушителя, как члены группы ПГ, завтра – обывателя-конформиста с дурацкой манией всех передразнивать, как члены группы «Синие носы», послезавтра – журналиста, бытописателя окружающей жизни, как Виктория Ломаско и Антон Николаев. Фактура, пластика и ролевая уместность их высказывания важнее текста, который детерминирован ролью. Пластический результат, скульптура, картина оказываются в сегодняшней культуре менее значимыми, чем их замысел и процесс создания, чем перформанс их изготовления. Скажем, художник пишет картину, раз от разу у него ничего не получается. Само это фиаско, явленное в фото, видео, текстовой и прочей документации, и становится ядром произведения, его смысловым и пластическим центром. Подобные перформансы мы наблюдаем в сегодняшнем искусстве, причем необязательно в радикальном. В любом. Ибо это развитие в сторону распада чистого текста, с одной стороны, и разрушения автономной пластической, изобразительной формы – с другой, привело к тому, что все нынешние поиски в чисто формальном или чисто текстовом русле – настоящая схоластика. Ностальгия по утраченному самодостаточному арт-объекту. Художник занимается сегодня пер-

формансом не потому, что это прихоть обратиться к специальному и модному жанру, а потому, что это императивное требование культуры. Тот, кто перформансом не занимается, тот культурный маргинал или наив.

ДИ. Да, очевидно, это закономерно, что летристы пришли к перформансу. И так же, думаю, не случайно одним из детищ летризма оказался ситуационизм. Изу, как известно, призывал к свержению всего, что можно свергнуть, и поджогу всего, что взрывается. Ги Дебор, отец ситуационизма, последовал этому призыву. «Ситуация», или как мы сейчас говорим, акция, или перформанс, хотя это не вполне одно и то же, были крайне важны и для тех и для других. Фотодокументация различных перформансов, представленная на вашей выставке, была очень логичной. И скандал, возникший в связи с группой «Война», можно расценивать как классическую ситуацию.

Андрей Ерофеев. Ситуационистски ориентированный художник принципиально не приемлет рамированного произведения, в котором эстетическое отделено и обособлено от этического и социального. А выставка по определению проводит этот водораздел. Поэтому для тех, кто избрал путь ситуационистских перформансов, как, например, группа «Война», просто неприемлем сам факт выставочного показа. Но они не сразу поняли, что это противоречит их позиции. А когда поняли – спровоцировали свое изгнание с выставки, представив дело в том свете, что, мол, даже самые прогрессивные московские залы и кураторы поневоле репрессивны по отношению к актуальному искусству. В этом эпизоде с группой «Война» я впервые,

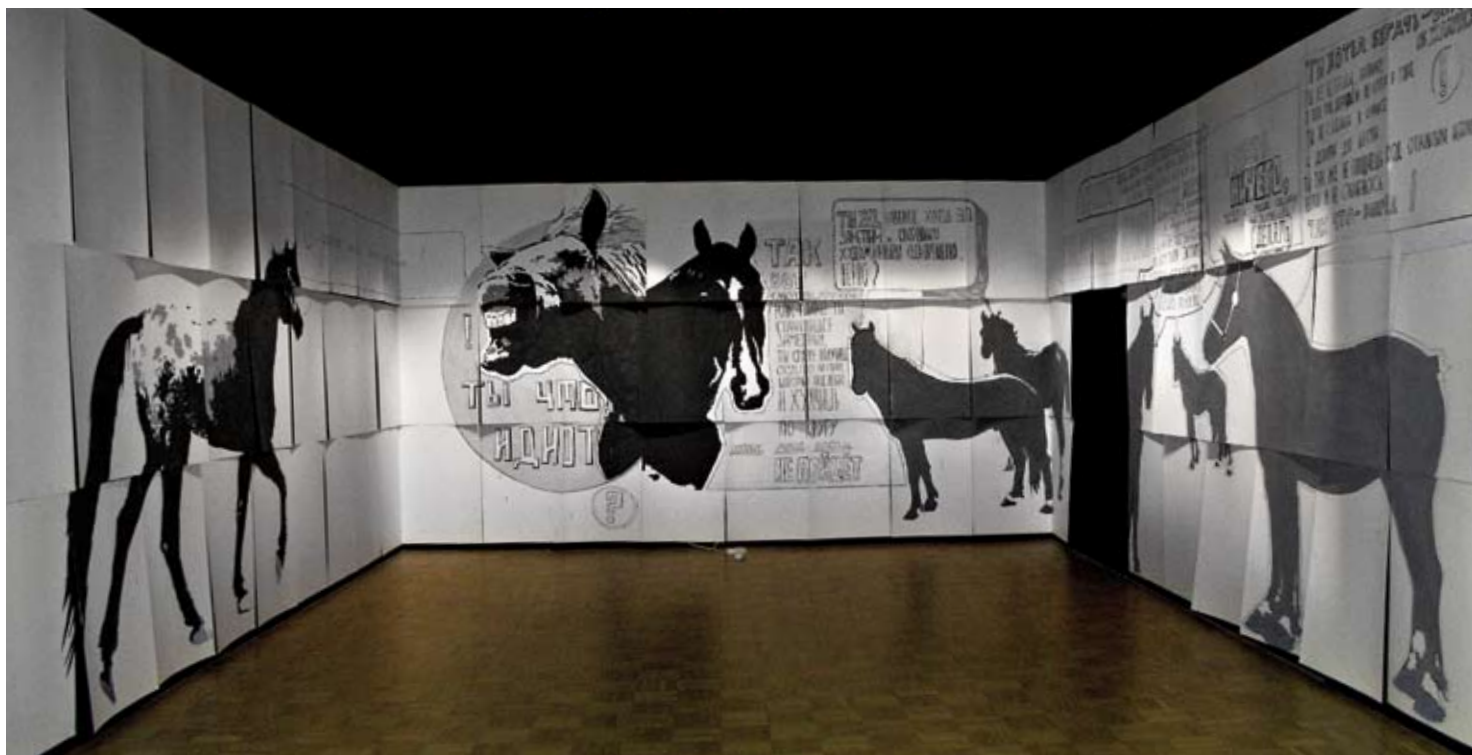
хотя уже 25 лет работаю с современными художниками, оказался, помимо своей воли, втянутым в чужое представление в качестве актера с навязанной мне ролью цензора. Западноевропейский художник, как бы он далеко ни заходил в своих радикальных выходах, определенную территорию оставляет нетронутой. Есть негласная договоренность, как на войне: в Швейцарию не заходим, воюем вокруг. Швейцарию не трогаем, там у нас денежки лежат, и там всегда можно укрыться и перевести дух. Русский художник сжигает все мосты. У него тотальная война.

Для меня же всегда свобода воли, свобода выбора зрителя была очень важной демаркационной границей искусства. Если она пересекается и происходит физическое насилие над зрителем, то это означает, что художественный образ утратил иллюзорность и стал социальным действием, политическим актом. Группа «Война» спровоцировала политическое действие, которое не предполагала моя выставка. Вот, что заявили активисты: «группа «Война» четко держит пиратский, пацанский лайфстайл... Воруй-убивай». Если так, то эти ребята случайно оказались в круге актуальных художников. И сами же себя поспешили из него исключить.

ДИ. Девиз последней Венецианской биеннале – «Создавая мирь», предстоящей Московской – «Без границ». Все очень обтекаемо. Возникает ощущение, что эта фигура в каком-то смысле изживает себя.

Андрей Ерофеев. Насчет Венецианской биеннале я согласен – она с самого своего рождения была некураторским проектом, потому что вышла из всемирных выставок достижений каждой страны. Но рядом с Венецианской биеннале есть кассельская «Документа». Эта выставка суперкураторская, где все усилия посвящены разработке программы выставки. Внимание уделяется не столько художникам, сколько этой программе. Мне кажется, что кураторство не исчезло. Пошло на убыль некорректное кураторство, когда из произведений лепится какая-то новая фигура искусства, которая не соответствует ни одному исходному творческому элементу или замыслу. Теперь же куратор куда более внимательно относится к авторам и, по сути, проявляется в умении и способности сделать выбор, который все реже и реже делает музейщик. Мы присутствуем при исчезновении фигуры музейщика, а не куратора. То есть музейщика, который всегда был ответственен не только за сохранение вещей, но и за их жесткий отбор. Человек, который собирает музей, всегда вынужден был иметь строгую систему приоритетов и иерархию ценностей и имен. Музейщик мыслит долговременными иерархиями. Кто тут переживает свое время? Сегодня в музейной среде





мы наблюдаем малодушный отказ от аргументированной селекции. Стыдно, неудобно, неполиткорректно. Поэтому собирают и выставляют либо всех подряд, либо только тех, кому по какой-то причине нельзя отказать. В этом присутствует, я бы сказал, какая-то трусость, подрывающая основы профессии музейщика. Обратите внимание, все меньше и меньше музейных людей имеют публичную площадку, то есть они от себя предпочитают не говорить, выступают от чьего-то лица, занимаются «озвучиванием» чужих мнений. А куратор – человек, который говорит от своего лица. Он может ошибаться, говорить странные, возмутительные вещи, но это его выбор, его личная ответственность. Задачи куратора – расставить акценты, из массы выбрать интересного художника, не боясь разрушений связей, отношений, договоренностей и прочего. Выбрать и тем самым дать развернуться творчеству этого художника. В ущерб творчеству других. Непростая ситуация, требующая известного мужества. И вот вам пример: на Московской биеннале в сентябре будем лицезреть мужественный выбор французского куратора, к которому кинулись с предложениями сотни московских художников, а он выбрал только четырнадцать человек. Он сказал: «Я ценю русское искусство и с удовольствием покажу интересные проекты, но на равных условиях с искусством европейским, африканским, американ-

ским». Это настоящий кураторский выбор. Кончается эпоха тематических выставок на заданную тему. Сейчас возобладали другая тенденция – персональные выставки с объемным и многогранным показом и интерпретацией творчества. Каждый из тех, кого выбрал Жан-Юбер Мартен на выставку в рамках биеннале, будет представлен не одной работой, а целым комплексом произведений, большим проектом. Тем самым Мартен постарается показать, что в России есть не только три имени, достойные мирового внимания, но вот еще четырнадцать художников. Это значительное расширение представления российского искусства. Мартен постарался расшифровать тех, кто входит в пресловутые «и т.д.», «и др.», которые обычно в официальных речах следуют за фамилиями Кабаков, Булатов и Кулик.

ДИ. Ваша позиция как куратора?

Андрей Ерофеев. Моя позиция заключается в том, чтобы постараться сориентироваться самому и сориентировать других в тех процессах, которые сегодня происходят в искусстве. Постараться разобраться в наступившем вдруг хаосе, когда нет больше с нами Дмитрия Александровича Пригова, гениального лоцмана культуры, способного описать, создать навигационную карту из любого уголка творчества, куда что идет и как развивается. Когда Паша Пепперштейн, великий инспектор и интерпретатор культурных процессов, тоже отошел от дел и скрывается где-то в Крыму, лоцманов вообще

не осталось, возникло ощущение полного разброда. И отсюда все разговоры, что искусство как бы вырождается, выдыхается. А в действительности наблюдается серьезный поворот в сторону совершенно иных художественных практик, форм. Непривычных, для многих просто неприемлемых. Когда разрушается, например, понятие оригинала, а заменяется словом «исходник». В этой ситуации очень важно не потерять общее понимание и видение вещей. Это задача, которую я перед собой ставлю. И решать ее отчасти помогают размышления о том, каким должен быть музей искусства XXI века. Очень непохожим на то, что мы привыкли видеть. Как и на рубеже XIX и XX веков, мы сегодня переживаем цивилизационную, культурную и политическую революции, хотя происходят они каждодневно и тихо и от того не очень ощутимо. Так, без штурма Зимнего, как-то незаметно мы оказались в совершенно ином обществе, с другими средствами, возможностями, языками и образами... И сами себя не узнаем в добром старом постмодернизме. А новую культуру мы еще не то что экспонировать, видеть-то толком еще не научились. Поэтому до четких контуров нового музейного собрания пока очень далеко. Сейчас только девятый год. В 1909 году еще не было ни одного музея XX века, и, в общем-то, они даже еще не проектировались. Но уже в 1919 году такой музей возник. Так что лет десять на раскачку у нас еще есть...

Беседу вела Лия Адашевская

Неожиданное столкновение

ИСКУССТВО АФРИКИ, ОКЕАНИИ И МОДЕРНИЗМ

FONDATION BEYELER

НАТАЛЬЯ КАПЫРИНА



Портрет из перьев
бога войны
Кукаилимоку
Гавайские острова
до 1779
Этнологическая коллекция
Университета Геттигема

Фигурка нкизи нконди
Демократическая
Республика Конго
XIX век
Африканский музей
«Берг эн Даль»

Можно ли переоценить значение открытия и осознания европейскими мастерами творческого потенциала, заключенного в масках, ритуальных статуэтках, предметах колдовства, привезенных из Африки и Океании. Пластические средства неевропейской магии произвели переворот в истории искусств. Уже в XX веке вместе с бурным развитием интереса к археологии и этнографии появился и заинтересованный взгляд на примитивные формы искусства, какое-то время это был взгляд снисходительный, с высоты цивилизованного общества. Отношение начинает меняться постепенно, с ростом частного коллекционирования, а настоящий всплеск интереса к нему датируется зимой 1906–1907 года, когда в парижском Музее человека прошла выставка примитивного искусства. Первыми примитивистами можно считать Гогена, Дерена, Вламинка, Матисса и, конечно, Пикассо. За ними пристрастие к примитивным формам искусства охватило членов «Der Blaue Reiter» и «Die Brücke», придавших масштабный характер распространению и укоренению их в творческом инструментарии. Длительное время сложно было найти термин для определения этого явления, столь пронизаемой была грань между истинным эстетическим наслаждением и научным этнографическим исследованием. Также затмевали суть в текстах критиков колониальные предрассудки.

Нахождение правильных терминов для определения влияния первобытных культур на художников модернизма проходило в поэтапном прихотливом поиске художественной значимости этой связи. Действительно, как, объясняя значение для современного искусства африканских предметов, используемых в социальных и религиозных обрядах, не впасть в крайность антропологического истолкования? Как представить влияние первобытного искусства на художников, которые знакомились с ним опосредованным образом, через работы предшественников. Как выявить примитивизм среди густого переплетения его с другими формами творчества, дополнившими словарь изобразительных средств модернистов, например, деревенским фольклором (лубок, картинки Эпиналя и т.д.), детским творчеством, или, наоборот, техническими достижениями?

Основание в решении вопросов, связанных с демонстрацией эстетической связи модернистов, африканского и океанического искусства, было найдено только в 1984 году в стенах МоМА. Выставка «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern», куратором которой был Уильям Рабин (William Rubin), представила накопившиеся исследования механизмов заимствования модернистами. Однако, по мнению многих критиков, выставка в Нью-Йорке, при ее исследовательской значимости, давала представление, основанное на неокOLONIALном видении вопроса.

Следующая важная выставка прошла в Париже, в Центре Помпиду, по проекту Жана-Юбера Мартена (Jean-Hubert Martin) под названием «Волшебники земли» (1989). Куратор принял противоположное решение, представив предметы таким образом, чтобы уравнивать их с точки зрения эстетической ценности, оставив за кадром прочие, в том числе функциональные, различия. Критика разделилась на тех, кто во имя принципа универсальности искусства согласился с умолчаниями о происхождении и предназначении предметов, и тех, для кого отсутствие контекстуальности искажало истинное восприятие вещей.

Выставку, прошедшую весной 2009 года в Фонде Бейлер (Fondation Beyeler), можно считать третьей вехой на пути выставочной интерпретации синтеза двух форм искусства. Она не только представила исключительно богатое собрание предметов из Африки и Океании (180 предметов из собственной коллекции, а также других частных и музейных собраний) на фоне избранных полотен и скульптур от Моне до Ротко, но и, безусловно, дополнила представление о диалоге между культурами.

В каталоге созданной им выставки Оливье Вик (Olivier Wick) делится своим видением вопроса: «В данном случае важен прямой зри-



Часть наконечника для флейты племени мундугумор. Папуа–Новая Гвинея
XIX век. Музей культур. Базель

тельный опыт, и на этот раз не имеет значения, встречали ли западные художники африканские или океанические произведения или коллекционировали их. Восприятие усиливается в основном за счет эстетического напряжения и интенсификации контрастов». Итак, создатели выставки отбросили антропологическое видение, сопоставив предметы, зачастую не имеющие прямой связи, – африканские маски с полотном Винсента Ван Гога «Поле с пшеничными стогами» (1890), или культовых крокодилов реки Коревори из Меланезии с полотном Клода Моне «Пруд с водными лилиями» (1917–1920). Но внушительные размеры деревянных резных крокодилов, словно соприкасающихся с сумрачной, так же удлиненной поверхностью картины Моне, создают таинственное ощущение величия, переносят восприятие культур народов разных полушарий планеты в иную сферу понимания, выявляют их визуальную близость и духовную сущность.

В центре пересечения художественных силовых линий создатели выставки поставили человека. Благодаря богатому материалу, известным именам или анонимным мастерам им удалось диверсифицировать до бесконечности возможности проявления человека. Из ярких сопоставлений можно назвать «Портрет Мадам Сезанн в желтом кресле» (1888–1890), который служит дополнением иератическим статуям племени Сенуфо. Художник из Экс-ан-Прованса никогда не отождествлял образы своего творчества с первобытными статуэтками. Удивительно то, что от подобного, столь невероятного с точки зрения истории искусств и этнографической логики контакта возникает атмосфера сакральности, упрощенные контуры портрета и формализм фигурок из эбенового дерева вступают во взаимодействие.



Фигуры мастеров области Мумуе
Нигерия. XIX – первая половина XX века
Из частных коллекций



Фигуры тино аиту с атолла Нукуоро и Микронезии
XIX в.ек. Частная коллекция и Музей «Барбье-Мюллер», Женева

Анри Руссо. Голодный лев, бросающийся на антилопу
1898–1905. Фонд Бейлер, Рийен, Базель

В другом зале поздние коллажи Матисса с извивающимися округлыми формами красавиц («Синее ню», «Лягушка», 1952) и арабески из водорослей («Белые водоросли на красном и зеленом фоне», 1947) находят отклик в охотничьих амулетах и фигурах предков племени коревори. Изящные упрощенные линии «Уснувшей музы» (1913) Константина Бранкузи органично сочетаются с антропоморфными фигурами мужских и женских божеств, которым поклоняются жители атолла Нукуоро в Микронезии. Примечательно, что при этом контрастируют с примитивной сценой охоты в тропическом лесу Анри Дуанье-Руссо («Голодный лев, бросающийся на антилопу», 1898–1905). Известно, что представление о дикой африканской природе пришло художнику без какого-либо пристрастия к первобытному искусству в противоположность тому, как это произошло с кубистами и экспрессионистами.

Замысел кураторов особенно удачно воплощен в зале, где представлены колючие конголезские фигурки нкизи и две кубические картины 1911 года Жоржа Брака («Читающая женщина») и Пабло Пикассо («Игрок на мандолине»). Ежеподобные формы фигурок доброжелательных духов обнаруживают сходство с первыми завершенными опытами деконструкции человеческого тела, хотя Пикассо всю жизнь отрицал африканскую скульптуру как прямой источник кубистских композиций. И так в каждом сопоставлении при отсутствии достоверных фактов заимствования пластического языка возникает параллелизм в принципах формообразования, он и порождает эстетическое напряжение, позволяет наслаждаться универсальностью творческих идей.

Однако помимо темы целостности человечества после просмотра вереницы залов складывается впечатление общности духовных чувственных экзальтаций. Предметы африканского или океанического

искусства используются в обрядах, в связи с этим логично поставить вопрос о социальном значении искусства и в европейском обществе. Отчасти живопись абстракционистов XX века становится паллиативом религиозного искусства. Нельзя забывать, что творчество многих художников, представленных на выставке, неотделимо от их религиозных воззрений. Так, обозначим теософские корни геометрического неопластицизма Пита Мондриана или часовни, созданные Матиссом в Сан-Поль-де-Ванс, а Марком Ротко – в Хьюстоне. И именно поэтому, наверное, ощущается не только эстетическая, но и трансцендентная связь в сопоставлении, например, двух хроматических абстракций Ротко и удивительных гавайских масок и предметов культа из перьев.

Концепция диалога культур, лежащая в основе коллекции Эрнста и Хильды Бейлер, была с очевидностью выявлена и сформулирована экспозицией. Куратору Оливье Вику и его помощникам удалось собрать насыщенный и разнообразный материал, позволяющий по-новому интерпретировать столь важную и не оспариваемую, но тем не менее неуловимую преемственность творчества. Не опасаясь ложных интерпретаций, они совмещали абсолютно разнородные произведения. Противоречивые сведения об исторических влияниях несколько не препятствуют эстетическому удовольствию от созерцания равноправно представленных произведений. Ощущение некоторой непроясненности улетучивается благодаря полноте эстетического переживания от появления новых визуальных образов и духовных параллелей между культурами разных эпох.

¹ Уильям Рабин дает следующее определение «примитивизма»: ярко выраженное внимание современных художников к искусству и культуре племенных народов. (William Rubin. Introduction to the Modern Primitivism. Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art, 1984).



[одна шестая плюс] **2009**
 ГУМАНИТАРНАЯ ПРОГРАММА
 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Международная выставка
 в рамках Гуманитарной программы
 в области изобразительного искусства
 "Одна шестая плюс"
 Творческого союза художников России
 при поддержке Межгосударственного
 фонда гуманитарного сотрудничества
 государств-участников СНГ

ВТОРОЙ ДИАЛОГ

Современное искусство стран СНГ и Балтии

Куратор: Константин Бохоров
 Сокуратор: Юлия Тихонова

Участники:

Эрнст Абдразаков (Киргизия), Вика Бегальская (Украина),
 Тарлан Горчу (Азербайджан), Тика Жвания (Грузия), Алиса
 Йоффе (Россия), Леонард Лапин (Эстония), Галим Маданов
 (Казахстан), Зауреш Маданов (Казахстан), Николай Мазенко
 (Украина), Марина Напрушкина (Белоруссия), Шимон Ок-
 штейн (США), Анатолий Осмоловский (Россия), Геннадий
 Полеску (Молдавия), Эгле Радикайте (Литва), Гия Ригвава
 (Грузия), Азат Саргсян (Армения), Александр Соколов (Россия),
 Давид Тер-Оганян (Россия), Олег Тюркин (Россия), Татьяна
 Хангстлер (Россия), Константин Худяков (Россия), Кирилл
 Челушкин (Россия), Гундога Штраутмане (Латвия)

Галерея искусств Зураба Церетели
 (улица Пречистенка, 19)
 24 сентября – 18 октября 2009 года



информационные партнеры:



Azat Sarghsyan, Public construction, 2008

большой андронный коллайдер

ИРИНА КУЛИК

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ЛЮКСЕМБУРГЕ

Кураторы проекта: Clement Minighetti, Marie-Noelle Farcy (Mudam), Olga Makhroff

Участники проекта: Алексей Гусев, Юрий Клишкин, Сергей Носков, Евгений Зеленский, Алексей Буковский, Олег Безуглов, Вячеслав Киселев, Владимир Стребань, Дмитрий Мозгунов, Алексей Годовиков, Виктор Матковский, Алексей Костржевский



Николай Полисский – самый известный в современном российском искусстве художник-лендартист. С начала 2000-х годов Полисский работает в деревне Никола-Ленивец в Калужской области – в четырех часах езды от Москвы, создает он большинство своих произведений из подручных материалов и в соавторстве с исконными обитателями деревни. Его искусство можно с полным основанием назвать утопией как в социальном, так и, собственно, в художественном плане. Причем утопией осуществленной. В социальном измерении Полисскому удалось при помощи искусства возродить полузаброшенную деревню, превратить ее в настоящий культурный центр (с 2003 года здесь проходит международный фестиваль ландшафтной архитектуры «АрхСтояние») и придать ее жителям статус полноправных участников творческого процесса. Что же касается самого художественного проекта Николая Полисского, то он представляет собой своего рода воссоздание на русской почве знаковых форм мировой архитектуры – от древности до модернизма: римский акведук из снега, вавилонский зиккурат из вязанок сена, сложенные из сучьев подобия конструктивистской радиобашни Владимира Шухова и небоскреба-арки Дефанс. Воспроизведенные из местных материалов при помощи техник, отсылающих к традиционным деревенским ремеслам или забавам, они обретают универсальность и естественность, свойственные даже не столько культурам постройкам, сколько природным явлениям, таким, как птичьи гнезда или бобровые плотины.

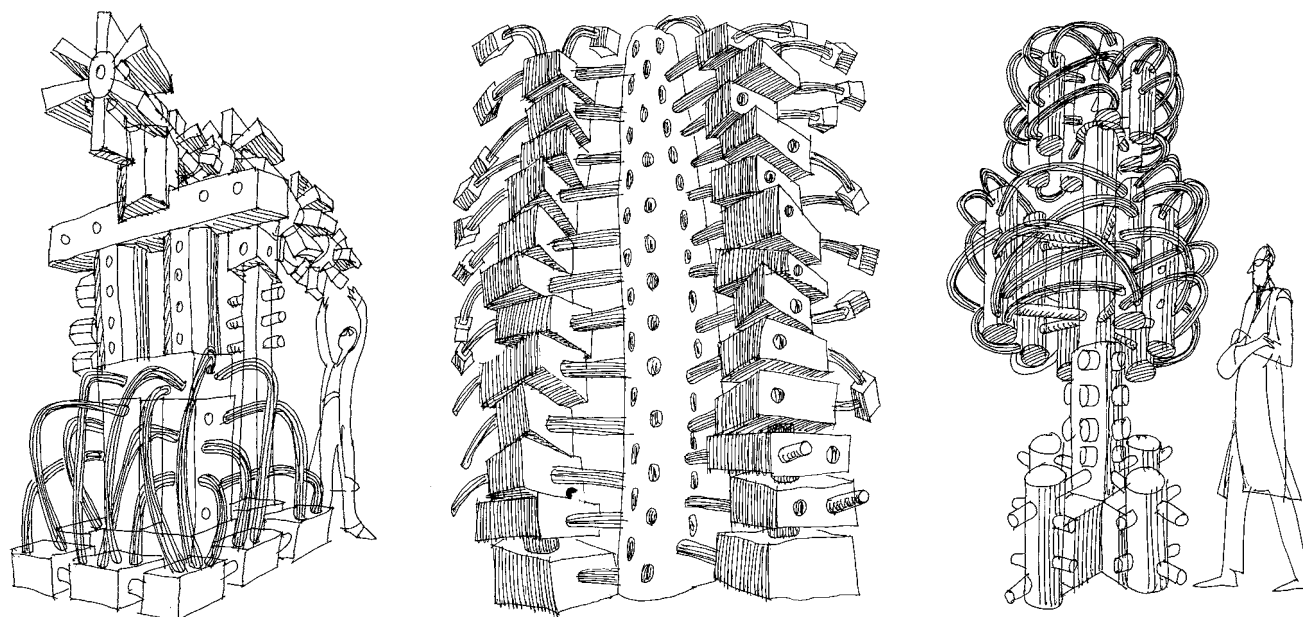
«Большой андронный коллаيدر» – новый проект Николая Полисского. Теперь в технологии народного ремесла воспроизведено уже не классическое наследие мировой архитектуры, а новейшее достижение науки. Собственно говоря, произведение подобного рода у Полисского уже было – созданный в 2005 году «Байконур»: огромная инсталляция, состоящая из условных подобий ракет и стартовых комплексов, сплетенных по той же технологии, по которой плетут корзины из лозы. Впервые показанную во дворе Третьяковской галереи во время Первой московской биеннале современного искусства, эту инсталляцию потом перевезли в Никола-Ленивец, где она была сожжена во время ставшего традиционным масленичного фестиваля. Уже в этой работе Полисский сочетает идеи науки со стихией ритуала и магии. Связующим звеном между космическими ракетами и их плетеными подобиями стало пламя. А выход во внешнее пространство символизировал акт сожжения, напоминающий



Андронный коллаيدر в Музее современного искусства в Люксембурге

погребальные костры, которые в некоторых культурах обеспечивают покойнику переход в другой мир.

В «Андронном коллаидере» Полисского и его соавторов так же интересуют прежде всего тот полумистический флер, который окутывает современную науку. Для Полисского нынешние ученые – это своего рода жрецы, посвященные в закрытые для простых смертных тайны мироздания и даже, возможно, способные повлиять на управляющие миром силы, что, в общем-то, не так уж далеко от истины: в самом деле, мало кто из нас может объяснить, как устроен и каким целям служит настоящий большой андронный коллаيدر. Научную картину мира, точно так же как магическую или религиозную, по-прежнему можно только принимать на веру. «Андронный коллаيدر» Полисского и его соавторов – условное воплощение той самой машины, из которой может появиться Бог.



Николай Полисский
Эскизы
андронного коллайдера

абсолютный градус

АЛЛА НАДЕЖДИНА

Абсолют (от лат. absolutus – безусловный) – первоначальная причина всех явлений, лежащая в основе мира, свободная от каких-либо отношений и условий, то, что невозможно понять, известный бренд водки.

Википедия



Дуэт Миш Маш. В абсолютном мире злые языки молчат

В ДЕНЬ открытия выставочного проекта «ABSOLUT CREATIVE FUTURE» у входа в Цех красного на Винзаводе толпилась ярко одетая публика, настроение у всех было приподнятое, несмотря на накапливающий июньский дождь, грозящий перейти в ливень.

Проект, подготовленный совместными усилиями шести кураторов – Василия Церетели, Пьера Броше, Вадима Григоряна, Игоря Шулинского, Елены Пантелеевой, Софьи Троценко, на фоне ежедневных телевизионных страшилок финансового кризиса обещал ту необходимую дозу оптимизма, без которой столичная жизнь теряет свое очарование. Собственно говоря, изначально предполагался праздник, и поставленная цель была достигнута.

Художник – это бренд: эту формулу вывел еще Уорхол, с его бессмертными банками супа «Кемпбелл» и вечной, как мечта о безоблачном американском счастье, улыбкой Мэрилин Монро. Все, к чему он прикасается, превращается в золото бренда, в эквивалент успеха и процветания.

Плохо это или хорошо? Но разве искусство не всегда поднимало статус его владельцев, свидетельствовало о принадлежности к высшей касте? И даже растиражированное, пущенное на поток, ставшее логотипом, оно все равно, как это ни парадоксально, в чем-то сохраняет свою уникальность.

В создании бренда «ABSOLUT» в разное время принимали участие Энди Уорхол, Дэмиан Херст, Хельмут Данг, дом моды «VERSACE». В этом



Андрей Бартечев. В абсолютном мире все желания консервируются

году была запущена рекламная кампания «IN AN ABSOLUT WORLD», в ходе которой рассматривалась концепция «абсолютного мира», свойства и очертания которого предлагалось выявить российским художникам.

Работы конкурсантов выкладывались на сайте OpenSpace.ru, одного из самых «брендовых» сетевых ресурсов.

Можно рассматривать проект как удачный пиар-ход (и это так и есть), но возможен и другой взгляд: определяя пространство для творческого эксперимента, пусть и на заданную тему, организаторы выставки создали один из первых на российской арт-сцене прецедентов, когда удачный пиар-ход формирует художественную среду. Бренд в этом случае выступает в роли катализатора художественного творчества, которое должно сообщить ему в конечном счете некий «высший» статус.

Симптоматично и то, что источником высокого вдохновения становится водка – чистейшая субстанция абсолютной русской души. Среди высказываний по «абсолютной теме»: плюшевая морковь Ростана Тавасиева, геометрия пространства Анны Желудь, законсервированные для лучшей сохранности эмоции Андрея Бартечева.

Лучшими, по итогам конкурса, проводимого на все том же OpenSpace.ru, признаны световые иероглифы петербуржца Петра Белого и девушки-цветы брутально-гламурного проекта петропавловца Сергея Локотко. «Абсолютный мир – это мечта осуществимая, но в рамках бюджета», – с этим утверждением Локотко трудно не согласиться, но бюджетность мечты ничуть не раздражает, так как это всего лишь намек на сложившиеся обстоятельства, а может быть, и на лукавую скромность самого художника.

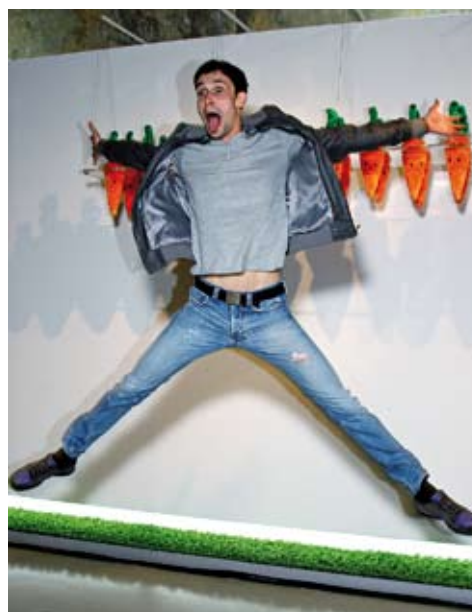
Абсолютный мир – это счастье, которое «каждый придумывает себе сам», с этим согласны все участники выставки. Счастье воплощать свои самые абсолютные мечты. И здесь, как правило, без финансирования не обойтись. По словам Андрея Бартечева, «естественно, лучше, когда у проекта хороший бюджет и ты можешь все свои идеи воплотить и экспонировать в хорошем пространстве». С этим нельзя не согласиться.

Другая особенность мира от «ABSOLUT» – размытость границ между «высоким» искусством и пиар-технологией. В результате этой смысловой нечеткости искусство возникает как циркуляция художественного смысла между брендом и художником, создавая тот градус легкого опьянения, который можно назвать эйфорией от нового статуса. От своей причастности к дресс-коду известного бренда.

Чувство «приятного градуса», усугубленное коктейлем с голубикой, предложенным гостям на входе, как нельзя лучше подходило к общим праздничным ожиданиям. Праздник состоялся, хотя бы потому что его организаторы в сложных отношениях искусства и бренда сумели воплотить знаменитый совет Джеймса Бонда: «смешать, но не взбалтывать».



Петр Белый. В абсолютном мире все языки сольются в один нам пока непонятный язык

Ростан Тавасиев
В абсолютном мире
абсолютная
ясность

культурно-пространственная среда фотографий ивана порто

ВАЛЕРИЙ ОРЛОВ

Фотографии Порто – это не продукт технического ухищренного совершенства, не гламурная симуляция модерна, не модная, как у многих его соратников по цеху, подделка под документальную фотографию, наконец, не продукт радикального художественного эксперимента с использованием линзы и камеры. Это фантастический процесс восторженного видения: гуманного, наивного всматривания в природу. Чувственное восприятие пространства, цвета, формы и организация кадра иногда лишены у Порто геометрической точности и рациональности, но «промахи» с лихвой восполняются эмоциональной выразительностью и художественной убедительностью. В своих снимках, сделанных в России, Италии, Греции, Северной Африке, Порто полно отражает свойственные этим географическим зонам свет, цвет, текстуру, культурно-пространственную среду. В них нет ни социальных, ни литературных спекуляций, они просты по структуре (классичны), мощны по цвету, ясны по ощущениям. Он никого не цитирует, но язык его универсален. В фотографиях Порто оригинальность видения сочетается с традиционностью языка. В российской фотографии, имя Порто еще трудно расслышать в силу чудовищного шума сегодняшней коммерческой, актуальной, уличной фотографии, ставших прикладными по сути (стоящими на обслуживании полиграфии – прессы), но он тот, кого можно с полным правом назвать независимым и настоящим художником, практикующим в фотографии.





последняя «арт-стрелка»

30 мая на «Арт-Стрелке» состоялась церемония вручения премии «Соратник». Самая демократичная премия уже в четвертый раз была вручена победителям, это – 101 доллар – по числу художников, принявших участие в голосовании, майка лидера с именами тех, кто обеспечил победу, отдав свой голос за соратника, и бутылка водки, которую нужно с ними распить.



Премия создана художником Антоном Литвиным и куратором Ольгой Лопуховой, предложившим художникам, как-то проявившим себя за отчетный год, назвать трех коллег, чьи работы произвели «сильное впечатление и явились шагом вперед в общем процессе развития отечественного актуального искусства». Побеждает тот, чье имя будет упомянуто чаще других.

Победителями 2009 года стали Ирина Корина, она уже получала эту премию в 2006-м, она же лауреат премии «Инновация» 2008 года, Андрей Кузькин, лауреат «Инновации» 2009 года за пер-

форманс «По кругу» и Хаим Сокол, известный своей работой «Котлован» в проекте «Яблоки падают...» 1-й Биенале молодого искусства «Стой! Кто идет?» (2008). У пятой премии, которая будет вручаться в 2010 году, появится новая номинация, где победитель будет определяться по совокупности баллов за предыдущие пять лет.

Приглашаем вас на последний вернисаж!

Художественная и культурная жизнь на этой площадке будет продолжаться, но без большинства ее старых участников.

Мы рады, что предыдущие пять лет вы были вместе с нами. Мы действительно были пионерами российской джентрификации (оживления искусством промзон) и сделали для себя и для вас одну из самых хулиганских и веселых площадок Москвы, открытую для любых экспериментов.

Мы мало думали о коммерческом аспекте нашего существования, пытались делать то, что считали важным и актуальным, открывали новые имена и тренды. В общем, мы просто здесь жили и делали искусство. Вместо обещанных нам «Красным Октябрем» двух лет временного

существования мы были на этой замечательной площадке с видом на Кремль (но при этом совершенно независимой от власти, бизнеса, денег и любой цензуры) целых пять лет. И это было здорово. Но все когда-то кончается.

Как в свое время кончилась «АРТ-Клязьма». Теперь пришел черед «АРТ-Стрелки».

И дело не в пресловутом и набившем оскомину экономическом кризисе – в нас никто никогда не делал капитальных вложений, и мы, по существу, не можем зависеть от их сегодняшнего отсутствия.

Что-то нам удалось, что-то нет.

На нашем примере вырос, стал на ноги и продемонстрировал блестящую форму реализации нашей модели центр современного искусства «Винзавод», появился «ПРОЕКТ_ФАБРИКА», затем – «Гараж», очнулся от летаргического сна «Красный Октябрь» и пустил на свою территорию «Vaibakov art projects».

«АРТСтрелка» же по классическому мировому сценарию выполнила свою роль первопроходца и вынуждена уступить свое место.

Финал! Аплодисменты! Занавес!

Всем спасибо!!!

Ольга Лопухова

Такое письмо получили многие накануне 30 мая – последнего вернисажа на «Арт-Стрелке».

Почти случайно последней выставкой галереи «АРТ-Стрелка-projects» стал проект «Ех barricades» Ивана Лунгина с символической инсталляцией у входа.

Баррикады. Звучное, пронизанное романтизмом слово. Слово действия. Иван Лунгин переводит слово «баррикады» в живописный жест, но жест именно художественный, не наро-

читый, не агрессивный – философский. Художник воспроизводит протест времен своей революционной юности, когда он был французским анархистом, поджигал машины и не понаслышке знал методы борьбы с системой. Но у такого молодого художника между юностью и молодостью ровно половина прожитой жизни, это огромный кусок, и анархизм уже плавно переходит в форму анахронизма, и протест уже скорее не «против», а «за».

Баррикады Лунгина – это метафорическое нагромождение идей и образов, зачастую трансформирующихся в выразительные цитаты. Тут и отголоски глобального творчества Ансельма Кифера, и идеологический мавзолей для церкви в форме зиккурата, сооруженный вымышленными революционерами, и образы настоящей хунты, перешедшие с политических листовок. Художник строит свои баррикады в попытке преодолеть хаотичность жизни, определить свою линию фронта. Лунгин делит работы на «картины-пейзажи» – развитие городских образов, элементов архитектуры непонятного назначения; и «картины-портреты» – группы неизвестных свинтовками. Третья форма – настоящая баррикада в пространстве галереи, листовки и пропагандистские слоганы. Но это не концептуальный Site-specific art, а скорее часть восприятия художником собственного творчества.

Проект «Ех Barricades» – это пример выразительной экспрессии, так редко встречающейся в последнее время. Живопись, задевающая нервные окончания. Именно такого эффекта хочет достичь художник.

Фоторепортаж

Константина Чубанова



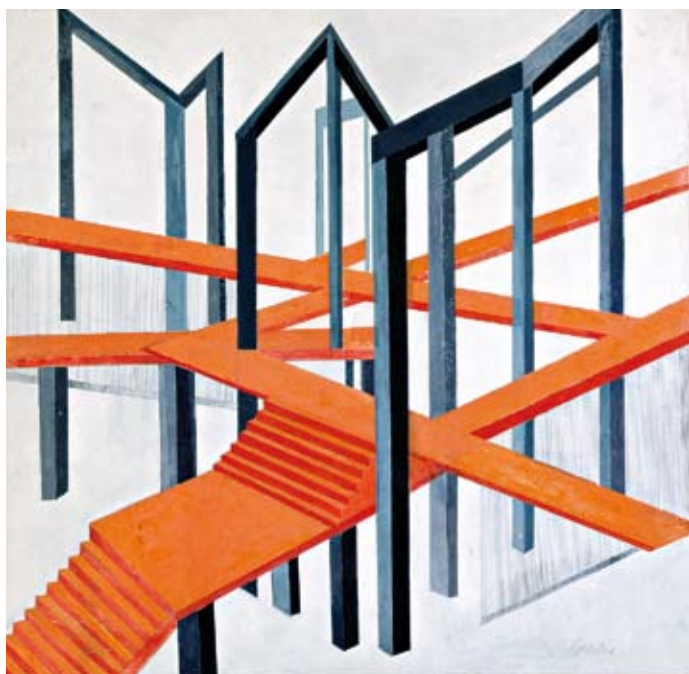
создавая современную сцену

НАТАЛЬЯ КОЛОДЗЕЙ

Конец сезона в Нью-Йорке порадовал многих любителей искусства. В сложные экономические времена многие музеи обращаются к запасникам своих постоянных коллекций. В мае 2009 года в Морган-библиотеке и музее в Нью-Йорке открылась выставка «Создавая современную сцену: дизайн для театра» («Creating the Modern Stage: Designs for Theater») из коллекции известного американского театрального художника Дональда Оеслагера (Donald Oeslager). В 1982 году его вдова подарила музею 1600 театральных эскизов, редких книг, посвященных театру с XV по XX столетие. Пятьдесят графических работ конца XIX века – середины 1960-х годов из коллекции позволяют проследить развитие и инновационный подход к театральным декорациям с применением современных технологий и изменение роли актера в постановках. Многие работы экспонированы впервые. Выставка состоит из нескольких разделов: истоки (работы теоретика Эдварда Гордона Крэгга) и разрушение традиций (работы Людвиг Сиеверта и Эмиля Орлика), русский авангард и американская сценография. Двадцатый век можно считать ренессансом искусства театра во многом благодаря достижениям и традициям русских и европейских художников театра первой половины XX столетия. Произведения Александры Экстер, Мстислава Добужинского, Александра Бенуа,

Константина Коровина, Леона Бакста, Натальи Гончаровой, Михаила Андреевко и Николая Акимова составляют русскую секцию выставки. «Сатирический конструктивистский дизайн» (1930 года) Николая Акимова напоминал о спектакле «Гамлет», поставленном в 1932 году в Театре им. Евгения Вахтангова и обвиненном в формализме за извращение смысла пьесы – за «толстого, рыхлого Гамлета» и «пьяную Офелию». Кураторы выставки постарались «окунуть» зрителя в атмосферу театральной жизни того времени, представив музыкальные стенды с отрывками из опер и документальные фотографии. Американская сценография также испытала влияние русских художников. Одно из произведений в американском разделе – работа Сергея Судейкина к постановке «Le Chauve-Souris» (1922). Судейкин приехал в Америку в 1923 году из Франции, где он создавал декорации к «Le Chauve-Souris», и почти сразу оказался в числе успешных русских эмигрантов, работал в качестве декоратора в Метрополитен-опере, радио Сити-Холле и других театрах Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Экспозицию завершают произведения классиков американской сценографии Роберта Эдмонда Джонса, Юджина Бермана, а также самого коллекционера Дональда Оеслагера. Выставка, дающая возможность проследить истоки и развитие тенденций в театральных декорациях, продлится до 16 августа 2009 года.

Музей современного искусства в Нью-Йорке предоставил рисунки из своей коллекции для перформанса в выставке «Сценографические картинки: рисунок для перформанса» («Stage Pictures: Drawing for Performance»). Вопреки названию акцент в экспозиции получили не общие виды театральных декораций, а визуальные эксперименты художников, работающих на сцене в разных техниках и направлениях. На выставке представлено 150 работ. Все произведения экспонировались редко. Это работы для дягилевских балетов и «Баухауса», Нью-Йорского балета, рисунки для перформансов и современной эпической оперы – Александра Бенуа, Марка Шагала, Любови Поповой, Павла Челищева, Джорджа Гросса, Фернана Леже, Диего Риверы, Пабло Пикассо, Оскара Шлемера, Джима Дайна, Вильяма Кентриджа и Роберта Вильсона. Благодаря взаимодействию разных искусств, а также визуальным экспериментам на сцене сквозь призму театральных декораций можно проследить, как художники использовали рисунок, с помощью которого трансформировали тексты в драматические мизансцены, строили эффекты света и тени, манипулировали телами и вещами в пространстве. Собственно, в этом и была одна из основных кураторских задач выставки. Хотя работы очень разнообразны по своей тематике и эстетике, их объединяет стремление художников к эксперименту.



леонид соков и георгий острецов в нью-йорке

НАТАЛЬЯ КОЛОДЗЕЙ

Сразу две нью-йоркские галереи представили проекты русских художников – выставку Леонида Сокова в галерее Тильтона и проект «Coolville» Гоши Острецова в галерее «Оливер Клэр».

Галерея Тильтона представляла скульптуры Леонида Сокова на международной ярмарке «Арт-Базель» в Майами в прошлом году и на художественной ярмарке «Армори» в марте этого года в Нью-Йорке. Это первая после 1994 года персональная выставка Сокова в Нью-Йорке. Леонид Соков, один из ведущих художников соц-арта, с 1980 года живет в Нью-Йорке, но продолжает работать с мифами и символами советской империи. Его всегда привлекала грубая ручная работа топором,ковка – технологии, присущие традициям народного искусства. Он одним из первых ввел в соц-арт фольклорный момент, который у него переплетается с советской идеологией, это придает произведениям колоритно-фактурный характер, как, например, представленная на выставке работа из кованого железа «Абсурдный замок» (1977 – 2000). Здесь экспонируется около 60 работ – скульптуры и рисунки в металлических кованных рамах. Они расположены на двух этажах галереи, акцент сделан на работы последнего десятилетия. Рисунки Сокова не следует рассматривать только как эскизы скульптур, они эффектно дополняют выставку.

Портрет Хлебникова из хлеба, Солженицына – из соли, Сталина – из стали, Горького – из горчи-

цы – ироничная игра слов характерна для многих работ автора, она может озадачить некоторых посетителей, не так хорошо знакомых с русским языком и культурой. Другие работы, как, например, доллар, обернутый в медвежий мех – игра со стереотипами, противопоставление образов Востока и Запада, фольклорной эстетики и «потребительского» мира поп-арта. «Медведь с крыльями: Леталил» (1990) или «Реальный масштаб» (2000) оперируют постмодернистскими ссылками и наполнены интригующей визуальной игрой. Выставка дает замечательную возможность проследить творческий путь скульптора и от души посмеяться, что немаловажно в сложные экономические времена.

Творчество мультимедийного художника Гоши Острецова хорошо знакомо российскому зрителю, он также участник выставки в российском павильоне на Венецианской биеннале 2009 года. Проект «Coolville» (часть I) – первая персональная выставка Острецова в Нью-Йорке – сделан специально для пространства галереи «Оливер Клэр». Вторая часть проекта выставлена на ярмарке «Арт-Базель» в Швейцарии. В своих работах Гоша Острецов, используя язык граффити и комикса, создает мир, в котором художник, как супергерой, борется с банальностью и злом Coolville. Экзотические, яркие акриловые работы с как бы случайными цветными кляксами монументальны, покрывают пространство стены

галереи с пола до потолка, погружают зрителя в ирреальное пространство. «Coolville» – продолжение проекта «Новое правительство» (НП), который Острецов начал по возвращении из Парижа в Россию в 1999 году. Художник сосредоточен на утопическом исследовании возможностей художественной практики как политической силы для манипулирования массовым сознанием. Различные политические, общественные и эстетические феномены Острецов обобщает в яркие образы НП. Скрытые под черными масками, которые маскируют и разоблачают агенты НП, воплощают механизм власти. Сам Острецов играет различные роли в проекте: лидера нового режима, министра, социальных диссидентов, художника... Фантазмагорический мир Острецова содержит аллюзии с различными социальными и эстетическими явлениями, персонажи которого пытаются вырваться из-под контроля режима, скрытые под масками, его герои испытывают недостаток человеческих эмоций. Остроумно и точно Острецов создает призрачный мир, но при этом открывает простые механизмы рычагов власти, управляющих массами. «Черный» юмор и сатира являются одной из особенностей российской культуры. Острецов черпает вдохновение у обериутов и посредством форм массовой культуры, граффити и комикса размышляет о сегодняшнем социально-экономическом климате.



Леонид Соков
и Наталья Колодзей
на открытии выставки
Л. Сокова в Нью-Йорке
2009

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК. ИЮЛЬ

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

Россия Андропова
МУАР им. А. В. Щусева

Посвященная 80-летию художника выставка, красиво размещенная в анфиладе, является своеобразным отчетом за 45-летний период творчества. Выставка показывает Андропова как лидера «сурового стиля» («Плотогоны», «Монтажники», «Озеро», «Семья охотника», «Родина»), как многогранного художника-станковиста, а также монументалиста. В своем искусстве Андронов вскрывает глубинные пласты человеческого существования. Немногие художники с такой силой, страстью, так убедительно ставят и решают в своем искусстве проблемы нравственной ответственности человека за свои поступки, свою утраченную связь с природой. Неслучайна и эта «внутренняя эмиграция» художника в Феропонтово, где в 1974 году он купил себе дом. Именно там он нашел идеальную атмосферу для жизни и творчества. И в течение трех десятилетий художник работает над феропонтовским циклом, обнаруживая глубокое проникновение в специфическую атмосферу тех лет. Удивительны его феропонтовские пейзажи, в них прочитывается особая формула мироздания, все так логично, выверено, так хорошо рифмуется. А в автопортретах Андронов постоянно спорит с собой, иронизирует, играет масками. В «Автопортрете» 1983 года он, обхватив голову руками, пристально изучает страницы лежащей перед ним книги, обозначенные очень условно – интеллектуальная игра? А в «Автопортрете» 1994 года, он изобразил себя в той же позе на фоне иконы Св. Николы. Иное цветовое, композиционное решение, иной психологический настрой – трагический. Искусство Андропова суровое, лишненное оптимистического взгляда на мир. Он воспекает меланхоличную, ностальгическую реальность и постоянно рефлексировать по поводу своего творчества. Художник любит приглушенную цветовую гамму, когда предметы предстают как в тумане. Можно в этом усмотреть близость с фресками Дионисия в Феропонтове. Но скорее это своеобразный метафорический опыт восприятия окружающего, чтобы ориентировать зрителя на постижение духовной сущности вещей и явлений, научить распозна-

вать разные способы живописания увиденного через пространственные смещения, экспериментирование с фактурой, со способами наложения мазков («Весна»).

Песнь русского изразца: львы, грифоны, переплуты... и авангард. Юбилейная выставка русского коллекционера и художника Вадима Сташкевича
Фонд народных художественных промыслов РФ

Еще в XI веке постройки в древнерусских городах украшались изразцами с орнаментальным узором и изображениями мифологических животных. В XV–XVI веках терракотовые изразцы использовались для украшения храмов. В последующие столетия ими украшали интерьеры. Проведенная исследовательскую работу Сташкевич возрождает древнерусские изразцы, придумывает новые сюжеты с использованием символики древнерусского каменного зодчества. В выполненных вручную и расписанных изразцах в технике надглазурной эмали он пытается синтезировать образцы разных эпох, расширять древнюю символику и создать нечто, вписывающееся в современность, но глубоко укорененное в традиции. Любопытный опыт, хотя и неоднозначный. Так, изразцовый триптих «Золото старой Рязани» сделан в технике XVII века, но в росписях использованы изображения с рязанских изразцов XIII века. В одних изразцах он использует мотивы владими́ро-суздальской белокаменной резьбы, в других – технику скопинской керамики XIX века. Дополняет экспозицию небольшая подборка русских изразцов XVI–XIX веков, отдельные витрины с красивыми, лаконичными, бело-синими изразцами Петровского периода.

Психоделика
ГАЛЕРЕЯ «VECTOR-A»

«Подлинное искусство возникает из инфантильного творческого импульса, из эмоционального регресса к предвербальному существованию», – писал Д. Уинникот. Согласно завершающему постулату психоаналитической теории инстинкта, мы рождены с желанием смерти так же, как и с жадной жить.

Не является ли деструктивный вид многих произведений современных художников проявлением все более усиливающегося желания смерти? Эти рассуждения Дональда Каспита кажутся вполне уместными по отношению к странной, иррациональной, хаотичной выставке живописных, графических, скульптурных работ 41 художника. Что же объединяет таких разных творцов, маститых и совсем неизвестных, участников престижных выставок и молодых авторов: Э. Неизвестный, Дм. А. Пригов, Н. Конышева, К. Батынков, Н. Нестерова, Ш. Надров, Е. Чубаров, М. Рошняк, К. Малахов, А. Элмар, Н. Уманская? Насколько уместно демонстрировать произведения участников на выставке под названием «Психоделика»? Психоделический опыт можно описать как эксперименты со стадиями сознания, отличающимися от нормы, проявляющимися в моменты пробуждения, сна, опьянения. Сознание расширяется и достигает глубин души, недоступных в нормальных условиях. Часто отмечают, что приверженцы психоделического искусства вдохновляются опытом от приема ЛСД, мескалина. Слово «психоделическое» приписывают британскому психологу Хэмфри Осмонду, оно означает «проявления ума». «Психоделическое» искусство возникло в США в 1960–1970-е годы и оттуда распространилось по всему миру. Конечно, «психоделический» опыт можно получить и на занятиях йогой, дзен-буддизмом, разными духовными практиками. Если раньше художники в поисках вдохновения с целью обновления языка отправлялись в географические путешествия, то сейчас они совершают внутренние путешествия в мир визионерского опыта, которые английский писатель Альдус Хаксли назвал «антиподами ума». И вовсе не обязательно употреблять для этого пейот, как делал Антонен Арто, или экспериментировать с гашишем и мескалином, как французский художник Анри Мишо. Британка Бриджит Рили стала известной благодаря своим оп-артистским картинам с психоделическими орнаментами, создающими оптические иллюзии. Применительно к нашим художникам в свете вышесказанного психоделический опыт не означает обращения к наркотикам, чтобы спровоцировать расширение созна-

ния за пределами нормы. Убедительных творческих решений они добиваются другими способами, демонстрируя определенную позицию не только в сфере искусства, но и в социальной области. Они также выступают в качестве интеллектуальных провокаторов против штампов, стереотипов современного общества. Таким примером на выставке является замечательный «Слоник» Д.А. Пригова. Можно ли назвать картины Мунка «маниакально-депрессивными»? Можно ли преодолеть инстинкт смерти через искусство? Кажется, участники выставки задалась целью обнаружения конкретного проявления иррационального в своих работах. Малахов настолько погрузился в измененное состояние сознания в коллаже «Эстетика необратимого», что одной стороны холста ему было мало. И он осуществил «захват» оборотной стороны, создав двусторонний коллаж. Гротески и странно, непонятная угроза или конкретная иррациональность, представленная как глубокая и головокружительная потребность человеческого разума, прослеживаются в сильной, суггестивной композиции Элмара. В некоторых работах особенно остро обнаруживается внутренний мир авторов, искаженный и мучительный из-за невозможности освободиться от человеческой жестокостью, от одиночества и беззащитности (Е. Вахтангов, С. Наумов). Обращаются авторы и к эксцентричным сюжетам, к пограничным ситуациям, переходу от шока к чему-то непонятному, тревожному, возбуждающему чувства зрителя. Запоминающийся, драматический образ женщины-стихи в отлично найденным жестом руки в соответствии с удлинённой формой доски воссоздал Д. Плотников в работе «Ведьма». Все в этом образе рождает ощущение наваждения, злого рока, одержимости и отчаяния. Оно проявляет себя и в форме поиска декоративности линии, намеренно элегантно или текучей. Психоделическое искусство на выставке удивляет богатством, жизненностью и трансформацией образов (О. Волгина-Эппле, К. Кочергин, Ю. Фатеев). «Невидимому не скрыться от наших глаз», – писал Магритт. Психоделическое искусство – это «танец становления, в котором бесконечное множество форм находит свое единство».



Правительство Москвы
 Департамент культуры города Москвы
 Российская академия художеств
 Московский музей современного искусства
 Посольство Швеции в Российской Федерации
 Мэрия города Упсалы

Специальный проект в рамках III Московской биеннале современного искусства

ШВЕДСКАЯ
СЕМЬЯ



3 МОСКОВСКАЯ
 БИЕННАЛЕ
 СОВРЕМЕННОГО
 ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
 специальный проект

27 сентября - 25 октября 2009 года

Московский музей современного искусства ул. Петровка, 25 (3-й этаж)

Ст.м. «Чеховская», «Пушкинская» тел. (495) 694 2890

Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)

Последний понедельник месяца - выходной

www.mmoma.ru

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК. АВГУСТ

ВИКТОРИЯ ХАН-МАГОМЕДОВА

«Ковчег»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

«Хлебоеды», «Пропавшие без вести», «Человек-птица»... Картины, скульптуры, графические работы Хамида Савкуева притягивают своей глубиной размышлений о людях, земле, природе. Выдающийся дирижер Юрий Темирканов назвал произведения Савкуева «плачем своего народа». В них действительно обнаруживается поразительное проникновение в быт, жизнь и культуру суровых горцев Северного Кавказа.



бляться. Даже детей он изображает всегда серьезными. Будничные занятия его героев обретают ритуальный характер, вневременный смысл: «Стреноживание лошади», «Подковывание белой лошади». Неслучайны многочисленные изображения лошадей в работах Савкуева. Жизнь горца в Кабардино-Балкарии немыслима без лошади. Частый лейтмотив многих полотен художника – камни, играющие важную роль в жизни людей, являющиеся неотъемлемой частью горных ландшафтов («Собирающие камни»,

жать птиц, рыб («Вскармливающая птица», «Рыба»). Они монументальны, выразительны, в них хорошо переданы разные чувства. И здесь, как в живописи и графике, оживают старинные горские легенды («Древо жизни», «Мать-заступница»). В его скульптурах усматривают связь с античностью, итальянской скульптурой XX века. Но благодаря сильно акцентированному национальному колориту его скульптуры обретают остроту и новое звучание. А вооруженные богатыри «оживают» в его иллюстрациях к нартскому

направился он туда для «художественных занятий», о чем свидетельствует любопытный архивный документ. Благодаря службе в Военно-топографическом отделе Кавказского военного округа художник мог «инспектировать» горные районы Кавказа. Так он нашел свою тему для занятий творчеством. Русского художника польского происхождения поразила необыкновенная красота горных ландшафтов. Он был заворожен дикой природой, таинственными и опасными ущельями, необычными цветовыми эффектами и красочными заходами солнца. Занковский стал мастером романтического пейзажа. Пользовавшийся популярностью в свое время ныне Занковский забыт, его работы находятся у частных коллекционеров или в запасниках музеев. На первой выставке в Москве этого мастера (в рамках проекта-демонстрации малоизученных периодов творчества русских художников конца XIX – начала XX века) показанные 20 живописных работ, в основном 1890-х годов, дают представление о диапазоне, излюбленных мотивах и мастерстве художника. «Ледник горы Гимарий-Хох», «Первые лучи восходящего солнца»... величественные, озаренные красным светом горы, мрачные ущелья захватывают и подавляют своей фантастической красотой, бесконечного пространства, эффектными состояниями природы. Мастер романтического пейзажа, он по-своему воплотил неоромантическую идею бесконечности и величия мира. В Тифлисе в 1880-1890-е годы он участвовал в выставках «Кавказского общества поощрения изящных искусств», «Общества взаимопомощи кавказских художников», на которых демонстрировалась одна из представленных на выставке картин «Гора Ушиба». Занковский писал не только крупные полотна. И в небольших по размеру работах («Горный пейзаж», 1890, 23x43, «Валуны на берегу», 1890, 9x16) он умел передавать величественную красоту горных пейзажей. Романтическая приподнятость, необычные цветовые сочетания придают своеобразие живописным работам этого самобытного художника.



Художник родился в Джамбуле, в семье переселенцев из Кабардино-Балкарии, которые позже вернулись на родину. Он окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге. Савкуев – автор монументальных росписей, в том числе в храме Христа Спасителя, скульптурных и станковых работ. На выставке «Ковчег» в Музее Востока представлено около 100 живописных, скульптурных, графических работ, созданных художником в последние два года. Искусство Савкуева суровое – жесткий, чеканный рисунок, неяркая цветовая гамма, оригинальное соотношение фигур и фона, смелые, порой кажущиеся невероятными ракурсы. И персонажи его всегда строгие, необычные: тяжелая жизнь в горах не позволяет рассла-

«Бросающие камни»). Почти в каждой его картине камни являются основным фоном для композиций художника. Суровые фоны еще более подчеркивают мощь, пронзительную силу, достоверность ситуации долга, доблести, столь важных на Северном Кавказе. В суровом мире Савкуева и прощание с собакой обретает глубокий символический смысл («Прощание с Джолдашем»). Тема ковчега чрезвычайно важна для художника. В ковчег превращаются люди, животные – в его бронзовых скульптурах «тело» напоминает «чемоданчик-хранилище». «И пространство музея по своей структуре тоже является ковчегом», – говорит художник. «Здесь сохраняются артефакты, памятники истории». В бронзовых скульптурах Савкуев любит изобра-

эпосу. Здесь с особым вниманием и тщательностью художник разрабатывает детали быта, природы, внешнего вида героев («Наковальня Тленша», «Поединок»). Хотя в своих работах Савкуев обращается к адыгейскому народному эпосу, горским народным традициям, его пластические метафоры убедительны и общепонятны.

Илья Занковский. 1832 – 1919. Живопись и графика из частных собраний

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ «ДАЕВ, 33»

Судьба распорядилась так, что проучившийся два года в Императорской Академии художеств (1862–1863) Занковский в 1864 году оказался в Тифлисе и остался там навсегда. Причем

Алексей Каменский. Живопись, графика

ГАЛЕРЕЯ АЗ

Ретроспективная выставка работ разных лет, казалось, выбранных случайно, дает емкое представление о характере его творчества, поисках, достижениях и пластических находках. («Автопортрет», 1967; «Вид на Кремль», 1987; «Волна», 1999; «Галатей», 2007). Жанры и стили, в которых работает художник, многообразны. В некоторых картинах прослеживается идея рождения абстрактных конфигураций из природных форм («Закат», 1988; «Негритянка в самолете», 2005; «Море. Вечер», 1997). Работы Каменского требуют сосредоточенности, погружения вглубь себя, философствования. В камерных, тихих залах галереи особенно приятно рассматривать небольшие картины художника, предназначенные для внимательного взгляда и получать наслаждение как от самой красочной поверхности работ, удивительных колористических находок («Закат в горах», 2001; «Автопортрет», 1987), так и от совершенной гармонии его композиций. И переходя от одной картины к другой, постепенно открываешь богатство, скрытые смыслы, интеллектуальность его живописи. На хорошо построенной выставке можно представить, как художник воплощает образ живописными средствами, какое важное значение для него имеет протяженность мазка. Каждая работа – маленький мир, «выращенный» художником. Поразительна светонепроницаемость его картин, особенно она ощущается в голубоватых тонах, так как свет для него – именно голубой. На выставке 82-летнего мастера представлены работы разных лет. Жаль, что большинство его произведений находится не в отечественных музеях, а в частной швейцарской коллекции.

Похвала Плахте

ГАЛЕРЕЯ «ПРОУН»

Плахта – старинная украинская женская одежда, состоящая из двух узких и длинных кусков шерстяной ткани, надевалась поверх более длинной рубахи. Блистательный украинский авангардист и дизайнер Василий Ермилов очень оригинально использовал сочетания геометрических форм, присущих плахте, для своих дизайнерских проектов («Планы стены комнаты отдыха Дворца пионеров и октябрят», 1950-е). В первобытном искусстве, архаике, примитиве художники издавна находили имперсональ-

ную силу, импульс для экспериментирования и освобождения от норм и правил. А иногда просто черпали вдохновение. С точки зрения современных исследователей, чем же является понятие «примитив» – синонимом лубочности, городского народного искусства, «третьей культуры» или «второго фольклора», наивного искусства? Привлекают профессиональных художников и значение магического акта в творческом познании мира, и большие возможности народного архаического орнамента – геометрического, растительного, цветочного – для обновления языка. Выставка, организованная галереей «Проун», музеем «Мультимедийный комплекс актуальных искусств» и Киевским музеем русского искусства, еще раз напоминает о важности встречи «ученого» искусства и примитива. Это исследование и в то же время зрелищная экспозиция строится вокруг традиционного народного архаического украинского орнамента, которым вдохновлялись выдающиеся авангардисты Мария Синякова, Василий Ермилов, Борис Косарев, Георгий Нарбут. Новые узоры и яркие и выразительные композиции на основе флористического орнамента создавала М.А. Примаченко в 1980 – 1990-е годы. А Николай Маценко сотворяет фантастические новаторские композиции с использованием государственной символики, молотков, кистей и элементов традиционного украинского орнамента («Молот», 2007). На выставке строить свои мозаичные по поводу манипуляции художников с традиционным орнаментом можно на основе сопоставления подлинного примитива – украинских икон на стекле, изразцов, вышивок – с произведениями профессиональных художников. Как мастерски сочетал Нарбут трансформацию украинских орнаментальных мотивов с использованием принципов барочного заполнения поверхности! Он изощренно расправлялся, стилизовал украинскую гравюру XVII–XVIII веков, наивное искусство, даже старые украинские декоративные шрифты. И получалось нечто новое, острое, прихотливое. В свой киевский период, в 1910 – 1920-е годы, Нарбут создал «украинский стиль» в украинской графике. Он тонко стилизовал архаический украинский орнамент, использовал преувеличения, иронию, знаковость и эмблематизм с налетом некой театральности. А Синякова очень органично вошла в народную эстетику, так как жила в крестьянской среде. На даче сестер Синяковых в украин-

ском селе Красная Поляна, живописном месте под Харьковом, собирались Хлебников, Маяковский, братья Бурлюки, Пастернак, Матюшин. В краснополянских акварелях Синяковой 1910-х годов элементы крестьянского искусства соединялись с новаторской тенденцией русского кубофутуризма. Именно через увлечение народным искусством художница пришла к авангардизму. «Кормление козы», «Карусель»... Любимыми темами автора этих неопримитивистских вещей были семейные сцены, материнство, отдых, труд, древо жизни: гармоничный мир, наполненный лирическими переживаниями. Украинский примитив стал и для Ермилова основой творческих исканий. Вот макет второй книги стихов Екатерины Неймаер (1920) – великолепный пример конструктивистского дизайна Ермилова. Сильное впечатление производит и оформление им книг Хлебникова. Стихотворение из 500 слов поэт написал за одну ночь. Здесь художник очень оригинально объединил имя и фамилию автора в М-образную композицию, в центре которой – цветок лилии, раскрашенный от руки в два цвета. В стихах Хлебникова описан приход земного Ладомира. «На волнах мирового пляса/вдруг грянет вихорь гопака». Строгие цветочные орнаменты Ермилова выражают особый ритм стихов поэта.

Николай Ионин. 1890 – 1948.

Живопись, рисунок

ГАЛЕЕВ-ГАЛЕРЕЯ

Московскому зрителю неизвестно творчество Ионина, крупного представителя ленинградской школы, автора знакового образа советской женщины – «Женщина в красном» (1925, ГРМ). Выставка, на которой представлены работы и архивные материалы из собрания семьи художника, стала открытием искусства этого большого мастера для специалистов и зрителей. Необыкновенно хороши его работы 1920-х годов, в которых чувствуется влияние его учителя К.С. Петрова-Водкина. Великолпный этюд «Золотая осень» пленяет яркими цветами: зеленые, синие, желтые. В других работах этого периода Ионин очень тонко препарирует элементы системы Петрова-Водкина («Пейзаж с церковью», «На верфи»). Особенность выставки в том, что представлены в основном, камерные работы, этюды, которые сам художник, по словам его сына, литературоведа Г.Н. Ионина, не считал искусством, не ценил, даже называл «нашлепка-

ми». Но именно они оказались ценнейшей частью его наследия. Как и многие художники его поколения, Ионин не любил официальные заказы, над которыми работал долго и мучительно, часто отказывался от них. Но свобода творчества не поощрялась. Резкая критика его картины «Пожар в Мурманском порту» на художественном совете стала причиной его преждевременной смерти. Возможно, творческую свободу и легкость, удовлетворение художник находил, когда создавал камерные пейзажи, портреты крестьян, натюрморты. Эти небольшие работы этюдного характера свидетельствуют о масштабе дарования Ионина. Каждый раз он находил свою «мелодию», в том числе и в этюдах к картинам на индустриальную тему «На верфи», «Севкабель» 1930-х годов с дина-



мичным цветовым решением, доминированием красного. В его произведениях с изображением довоенного Ленинграда, работы киргизского периода с их бережной, тонкой, точной и красивой живописью хочется долго вглядываться. Это оптимистичное искусство. А в автопортретах художника разных лет прочитывается нечто драматическое, словно автор, пылливо всматривающийся в себя, пытается ответить на трудный вопрос: правильно ли он выбрал свой путь? Вместе с тем в этих произведениях нет мучительного разлада с собой, ощущается гордость творца за свои работы. Никакой броской оригинальности, искусство Ионина, тихое и возвышенное, обогащает наше представление о ленинградской школе.

арт-дневник. Санкт-Петербург

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ

Выставка «Pink Desires»

ГАЛЕРЕЯ МАРИНЫ ГИСИЧ

В Европе XVII–XVIII веков были популярны «Кабинеты редкостей», или «Кунсткамеры», в которых собирали различные анатомические аномалии. Иногда эти аномалии специально выращивали, заставляя изначально здоровый организм развиваться с железным обручем на голове или с бочкой на туловище.

В определенном момент худож-

единый фриз, как это делал обычно, разнообразил форматы произведений, ввел в изобразительный ряд фотографию. К тому же название и концепция выставки предлагали размышления на тему желаний явных и подавленных, из которых и состоит скрытая жизнь плоти и подлинная жизнь человека. Раньше риторика была несколько другой.

Центральным экспонатом выставки стала инсталляция с тремя обнаженными, расписанными



ник, рано создавший узкий узнаваемый стиль, начинает ощущать себя в такой бочке.

Андрей Горбунов – молодой плодотворный автор, уже несколько лет работает с анатомической тематикой. Его картины, изображающие продольный спил таинственных биологических образований, легко узнать на любой групповой выставке. Свою эстетику он оттачивал долго, неторопливо, отсекая лишние цвета, композиционные и экспозиционные ходы. В конце концов он довел ее до совершенства – дальше двигаться некуда. Но как же тяжело расстаться с любимым детищем, языком, на овладение которым ушло столько времени!

Кажется, при подготовке к выставке «Pink Desires» художник опасался возможности самоповтора. Он сменил технику (акрил на эмаль), не стал выстраивать картины в

художником моделями, стоящими за прозрачным занавесом.

Понятно, что появление в выставочном пространстве женских тел сразу же оттягивает все внимание на себя и настраивает зрение на определенный лад. Остальные составляющие проекта оказываются в тени этой доминанты. Автору удалось избежать прямого цитирования своих предыдущих выставок. Но ни концепция в духе раннего психоанализа, ни новый гляцевый блеск поверхностей, ни модели не смогли вернуть той острой зрительской реакции, которую вызывали работы Горбунова раньше.

Для молодого художника выставка в галерее Марины Гисич – это переход на другой уровень, переосмысление определенной черты. Остается надеяться, что за этой чертой Андрей Горбунов начнет поиск новой эстетики.

Art 315

ГАЛЕРЕЯ «ПРОТВОР»

Экспозиция граффити в галерее всегда обречена быть выставкой либо документации, либо копий, вариантов, адаптированных к интерьеру и продаже. Первое кажется более интересным, потому что уличное искусство органичнее всего смотрится на улице. Работа в городской среде – риск, драйв, жест. Вполне возможно, что украинский райтер Art 315, выставленный в



Арт-фестиваль «Клубничное варенье»

МАНЕЖ КАДЕТСКОГО КОРПУСА

Вот уже второй раз в Петербурге компания «Шкода» устраивает летом клубничную вечеринку. В этот раз были запланированы два последовательных события: арт-фестиваль «Клубничное варенье» и музыкальный фестиваль «Ночь пожирателей Слубники». На выставке были представлены работы известных петербургских



галерее «Протвор», – действительно выдающееся явление. Возможно, что его изображения на улице, на стенах домов выглядят интересно, самобытно, стильно, самостоятельно. Однако по выставке заключить это было сложно. Большие полуабстрактные выполненные маслом и спреем граффити на стекле и холсте, а также несколько вырванных из блокнота бумажек с эскизами производили впечатление смутное, невнятное. Сам автор называет это «граффити-живопись». К сожалению, ни как живопись, ни как граффити эти произведения нельзя сделать предметом сколько-нибудь серьезного обсуждения. Запланированная возможность для зрителей порисовать маркерами на холсте также придавала всему мероприятию характер необязательного общественно-развлекательного времяпрепровождения.

художников и фотографов – Петра Белого, Юрия Штапакова, группы «Professors», Андрея Чежина, Юрия Молодковца. Несмотря на внушительный состав участников, то, что происходило в Манеже кадетского корпуса, с трудом можно назвать демонстрацией современного искусства. Скорее, это было не обремененное концепциями и стратегиями мероприятие для молодежи, декорацией для которого служили произведения маститых авторов. Надо сказать, что выбор имен, очевидно, случаен, так же как экспозиция и объекты экспонирования. В одном из боксов для видео демонстрировался митьковский мультфильм семнадцатилетней давности, рядом декоративные и немного салонные картинки молодых художников... Зато раздавали клубничное варенье, и посетителям была предложена масса возможностей выплеска «креатива» и получения

«позитива» – раскраска полиэтиленового стенда, живопись по добровольцам, одетым в белые строительные комбинезоны. Одним словом, для тех, кто критикует современное искусство за его интеграцию в индустрию развлечений, «Клубничное варенье» – просто находка.

**«Когда откажут тормоза»
«Белая ночь, белое тепло»**
AL GALLERY

Немецкий культурный центр им. Гете в Москве и Государственный центр современного искусства организовали проект «Art on Site. Искусство места», в рамках которого художники из Германии создают проекты в пяти разных городах России, отталкиваясь от своего ощущения нового места. Известный немецкий художник Беньямин Бергман сделал проект



«Когда откажут тормоза» в Петербурге. Он припарковал перед AL Gallery старую зеленую «Волгу». Колеса автомобиля, висящие в воздухе, бешено крутились до того момента, пока мотор не сгорел. К сожалению, того взрыва, на который рассчитывал художник, не получилось. Вторая часть инсталляции находилась внутри галереи. Два больших обелиска, сложенных из акустических колонок, систематически издавали низкое тревожное гудение, звучащее эхом истощенной работы надорвавшегося автомобиля. Вряд ли в этом стоит искать социальную метафору. Скорее, следуя логике творчества автора, это призыв к новому опыту, к поиску границы возможного. В соседнем зале специальный гость проекта Андрей Рудьев расположил свою инсталляцию «Белая ночь, белое тепло». Как объясняет сам

автор, это также проект о Петербурге, о гении места. Художник постарался в диалоге с немецким коллегой пластически передать ощущения от города, свои воспоминания от первого контакта с ним. В отличие от Бергмана, построившего смысловой ряд на работающих и ломающихся механизмах, Рудьев сконцентрировался в основном на фактурах – ржавая марля, полиэтилен, старое дерево, старые оленины рога. Его гений места – это холодное мерцание лампы дневного света через полупрозрачные замызганные преграды.

На стороне Филонова
ГАЛЕРЕЯ «ANNA NOVA»

В 2008 году исполнилось 125 лет со дня рождения Павла Николаевича Филонова – одного из самых оригинальных и последовательных художников русского авангарда.



На фоне его современников, давно пользующихся общемировой славой, имя Филонова пропадает. Вся жизнь он ждал создания собственного музея или хотя бы отдельного зала в Русском музее, отказываясь продавать и давать на выставки за рубежом свои картины. Его ожидания не оправдались до сих пор. Он так и остается дорогим и родным ленинградским-петербургским гуру, облучающим своей фанатичной энергией все последующие поколения местных художников. Этим он и оказался дорог галерее «Anna Nova», которая сделала мастера аналитического искусства темой второго конкурса молодых художников. В результате работы жюри было отобрано семь проектов, которые были представлены публике на выставке «На стороне Филонова». Оказалось, что фигура художника-аскета, последовательно выращивающего себя, свою систему видения

на основе неколебимой веры в «мировой расцвет», вызывает немалый интерес нового поколения. Проекты получились разные по технике, мышлению и качеству. Больше всего подвергалась интерпретациям «кристаллическая» манера письма Филонова. Был бы жив Павел Николаевич – дал бы молодежи «постановку на сделанность»...

Петербургская тишина с московской шумихой
«ПРОСТРАНСТВО ТИШИНЫ»
НА «КРАСНОМ ЗНАМИИ»

Несколько лет назад в Петербурге можно было услышать сетования: «Как мало в городе проходит масштабных событий!» Теперь для них нет оснований. За 2009 год прошло уже три крупных мероприятия, последнее из которых – «Пространство тишины» –



открылось в конце июня в пустующих цехах завода «Красное Знамя». «Красное знамя» – настоящий нью-мейкер. Петербургская общественность периодически будоражится слухами то о сносе, то о реконструкции, то о доведении проекта Мендельсона до конца, то об организации на базе завода музея современного искусства. Номинальная идея выставки была в том, чтобы призвать художников к отказу от аттракционной и коммерчески-ориентированной составляющей искусства, к визуальной аскезе, самопогружению, сосредоточению, искренности, а также задать новый вектор развитию отечественного современного искусства. Интонация, форма и словоупотребление в аннотации и пресс-релизе выставки выглядели бы наивно, если бы предполагалась хоть какая-либо их связь с самим проектом. Концепция выставки, к счастью,

оказалась в основном декоративным элементом, который никак не повлиял ни на состав художников, ни на работы, ни на экспозицию. Иначе вторжение современного искусства в пространство, где время остановилось и где царил эпическое запустение, можно было бы расценить как неудачу. Выставка тем не менее удалась. Организатор Анастасия Шавлохова, уже не первый раз решается на большой проект. Если сравнить ее первый опыт (выставка «Память полей») с нынешним, прогресс станет очевидным. Мероприятие было организовано четко, ясней, продуманней; было больше работы с прессой, организациями, больше и общественный резонанс, не ограничившийся пределами Петербурга. Удивительно, но даже в обычные дни посещаемость была высокой. При самом минимальном бюджете художники забили искусством два этажа одного из корпусов завода под завязку. Кто-то показал свои старые проекты, кто-то попробовал воплотить в масштабе свои новые идеи, кого-то ситуация спровоцировала на то, чтобы испытать себя в неожиданном качестве, в ином материале. Правильнее всего поступили те авторы, которые максимально использовали в своих проектах фактуру помещения и материалы, найденные на месте. В этом смысле органично смотрелись проекты Вероники Рудьевой-Рязанцевой, тщательно разложившей и задокументировавшей различные остатки ткацкого производства, Александра Ляшко и Павла Ульянова, включивших в свою инсталляцию полуразоренное рабочее место учетчицы, Петра Белого, использовавшего в качестве материала доски от разрушенных стеллажей, и Виталия Пушницкого, превратившего отбитую штукатурку в пустынный ландшафт. Удачно обыграл обшарпанные стены Андрей Рудьев в своей загадочной фреске с портретами. Лучшая работа с видео на выставке принадлежала Максиму Свищеву. Некоторую технологическую простоту видеoinсталляции с лихвой искупало масштабное и грамотное решение пространства. Изысканный минимализм и чуждость к материалу проявили Илья Гапонов и Кирилл Котешов в работе «Hollywood». Отдельного упоминания заслуживает проект Петра Швецова, наверняка бы получивший приз зрительских симпатий, если бы такой присуждался на выставке. Его работа с кафелем после отказа от фигуративной изобразительности превратилась в чистое лаконичное художественное высказывание. Наименее эффектно на разоренных этажах завода выглядела живопись.

арт-дневник. вена

ЮЛИЯ АБРАМОВА

Ярмарка современного искусства «VIENNAFAIR» и параллельная программа

Сегодня ситуация в искусстве характеризуется наличием не только музеев и галерей, но и масштабных ярмарок и фестивалей современного искусства. Именно большие события, счет участников которых идет на сотни, а зрителей на десятки тысяч, демонстрируют существование деятельного художественного сообщества, разви-

Габсбургов. Вполне естественно, что взаимодействие с восточными соседями – безоговорочный приоритет австрийской культурной политики, активно поддерживаемой Евросоюзом. В ход идут все формы сотрудничества: резиденции и гранты для художников и кураторов, конференции и летние школы для арт-менеджеров, обменные выставки и концерты. В результате многие восточноевропейские художники и деятели культуры – вполне «свои» на вен-

Очевидно, что по сравнению с соседними «Арт-Кельном», «Арт-Франкфуртом» и уж тем более с «Арт-Базелем» венская ярмарка довольно скромна. К тому же возможность сделать неожиданное открытие по сходной цене не может не привлекать любителей искусства. На это, видимо, и делает ставку организатор ярмарки – выставочная корпорация «Reed Exposition», открыв доступ тем галереям, которых пока нет на более именитых мероприятиях.

ленный португальской галереей «Filomena Soares», напоминал купола древних индийских храмов и был выполнен из карри, видимо, адресовался португальскому колониальному прошлому. Картонные цветы китайца Юн Яна (Jun Yang) на стенде «Galerie Martina Janda» напоминали комнатные растения всех «совковых» учреждений. Братиславская галерея «Csaba Nemes» привезла интерьерный вариант скандальной работы чеха Давида Черны (David Cyerny)



той культурной конъюнктуры и благополучной социальной ситуации в обществе в целом, не говоря о том, что искусство – единственное средство влияния, которое сложно ограничить мерами, применимыми в экономике и политике. Поэтому городам, где нет ярмарки или биеннале, но требуется представить себя центром влияния, приходится срочно обзаводиться недостающими «большими проектами». И Вена – не исключение.

После падения «железного занавеса» Австрия стала центром притяжения для восточноевропейских стран, исторически с ней связанных. На настоящий момент венгры, хорваты, словаки, румыны, поляки, вместе взятые, составляют самую большую группу населения страны после самих австрийцев, что, собственно, повторяет ситуацию времен процветания империи

своей арт-сцене, а Вена стала одним из крупнейших центров Центральной и Восточной Европы. Поэтому появление ярмарки современного искусства с формально закрепленной специализацией на искусстве из Центральной и Восточной Европы – факт абсолютно закономерный. Собственно, эта специализация и есть главная особенность венской ярмарки, выделяющая ее на фоне многих десятков других подобных мероприятий. В этом году ярмарка проводилась в пятый раз, и участие в ней приняли 122 галереи, из которых 47 австрийских, 46 западноевропейских, одна американская и 29 галерей из Центральной и Восточной Европы, чье участие было профинансировано в основном банком «Erste». За четыре дня выставку посетили 15 719 зрителей, а цена работ колебалась в диапазоне от 150 до 300 тысяч евро.

Традиционно на ярмарке было представлено много произведений для интерьеров – конвенциональная живопись, фотография и небольшие объекты, то есть то, что несколько лет назад делало ярмарку похожей на скучный торговый центр. Видео и инсталляции, присутствовавшие в этот раз на каждом втором стенде, делали атмосферу куда более живой. Так, обращало на себя внимание видео «Путь наверх» Анны Ермолаевой, австрийской художницы, родившейся в Ленинграде, на стенде галереи «Johann Widauer». Минутная зарисовка из жизни крыс в переполненном террариуме, стоящих на трупиках, бегущих по головам друг друга, вызывало чувство гадливости и неизбежные ассоциации с нашим конкурентным обществом. Объект португальца Жоао Педро Вале (Joao Pedro Vale), представ-

«Энтропа» на тему стереотипов о странах Евросоюза, оформленный как детский конструктор. Германия в нем – автобаны, складывающиеся в свастику, Италия – футбольное поле, Румыния – замок Дракулы и т.д. Работа была приурочена к председательству Чехии в Евросоюзе и выставлялась у фасада здания штаб-квартиры Совета ЕС. На VIENNAFAIR работа вызывала интерес, но не нашла покупателя. Было и несколько работ, показанных на выставках, проходивших совсем недавно в Вене. Так, живопись Джулиана Опи (Julian Opie), чья персональная экспозиция прошла в 2008 году в МАКЕ, была представлена сразу несколькими галереями. Хотя комитет ярмарки обозначает Россию и Украину в числе приоритетных участников, ни российских, ни украинских галерей в

этом году не было вовсе. Хотя художники этих стран были представлены другими участниками. Посетители фотографировались на фоне гламурных лайт-боксов из серии «Дефиле» группы АЕС+F на стенде венской галереи «Knoll», внимательно разглядывали работу «Look at me, I look at water» Бориса Михайлова, представленную парижской галереей «Suzanne Tarasieve», а на стенде «Hubert Winter» с интересом наблюдали за обменом работ звезд международной арт-сцены на деревенскую снесь – перформанс «Бартер» группы «SOSka».

Российское искусство в его ипостаси «русское дикое», мода на которое не проходит в Вене со времен выставки «Давай!», было показано и в секторе институций. Александр Резников представил коллекцию видеоперформансами «Синих носов» и работой «Нарру

В этом же году параллельную программу под названием «Curated by» профинансировал фонд, развивающий культурную индустрию Вены.

В рамках этого проекта в 18 венских галереях в центре города были показаны четыре выставочных проекта пяти известных кураторов – Марии де Коррал (Maria de Corral), Дэна Кэмерона (Dan Cameron), Жерома Санса (Jerome Sans), Мэтью Хигса (Matthew Higgs), Джени Йетцера (Gianni Jetzer).

Интересна организационная структура этого проекта. Галереи объединились в группы и выбрали себе куратора или двух для создания общего проекта, а куратор уже сам решал, работать с художниками галереи или пригласить других.

Пожалуй, самая зрелищная выставка получилась у Жерома

в Париже, его красочная инсталляция в «Mario Maugoner Gallery» про ужасную африканскую жизнь с холерой и голодными детьми, про непонимание этих проблем европейцами.

Ки Жие (Qiu Zhijie) – китайский художник долго жил в Париже, но вернулся в Китай. Его литографии в галерее «Charim» полны знаков, отсылающих к китайской истории и философии. Художник делает длинные пояснения к образу императора Чжу Ди, философа Чжуан-цзы.

Многие художники работают с фейками, подменами и обманами. Живущий в Лондоне чилиец Франциско Вальдез (Francisco Valdes), печатает фотографии персидских ковров в натуральную величину и выдает их за настоящие, а коллекцию старых фотографий «с привидениями» – за документацию. Или египтянин Хани

куратора, арт-директора некоммерческой галереи «White Columns» в Нью-Йорке, также строится на взаимодействии двух авторов в одном пространстве. Но его подход принципиально отличается от концепции Коррал и Кэмерона. Хигс подбирает дуэты из разных поколений художников, выискивая параллели и пересечения в их работах, выстраивает диалоги и провоцирует появление новых смыслов. Все пять дуэтов выглядят вместе очень гармонично, они как бы «цепляются» друг за друга, выявляя связи, которые изначально не предполагались. В галерее «Mezzanin» обнаженные, кривляющиеся героини винтажных фотографий Джанис Гай (Janice Guy) конца 1970-х превращаются в альтер эго уважаемых дам в работах Анне Куллир (Anne Collier), сня-



End» Людмилы Горловой. Музей прикладного и современного искусства (МАК) представил три проектные идеи: МАК-терминал, МАК-платформа и САТ (Башня современного искусства) и художника Джулиуса Дойчбауэра (Julius Deutschbauer). Дойчбауэр сделал пять плакатов – видение будущего великолепия этих новых пространств актуального искусства, а также пытался устраивать время от времени дискуссию со зрителями об этом сияющем будущем. Прочие же институции, к сожалению, ограничились стендами с грудой буклетов и пресс-релизов. Комитет ярмарки во главе с Эдеком Барцем (Edek Bartz) не первый год организует развлекательно-познавательную программу для гостей – спецэкскурсии по венским музеям, вечеринки в клубах, завтраки в галереях и дискуссии на общие темы.

Санса, недавнего директора парижского «Palais de Tokyo», нынешнего главы центра современного искусства «Ullens» в Пекине. Его проект назывался «Из Европы в Азию и опять обратно. Жизнь в чемодане», и, как можно догадаться, этот проект затрагивает комплекс вопросов, возникающих при перемещении художников и произведений из одного культурного контекста в другой: об изменении смыслов, о паразитировании на национальной специфике, о языке искусства в глобализирующемся мире, о понимании универсальности и уникальности. Художники, которых Санс выбрал для своего проекта, ему под стать, они так же живут и работают не там, где родились, но держат связь со страной происхождения и черпают там темы для своих работ. Бартеlemi Тогу (Barthelemy Togo) родом из Камеруна, живет

Рашид (Hani Rashed), который берет в качестве основы для своих работ страницы глянцевого журнала и закрасивает в них то, что выдает индивидуальность – лицо, обнаженные части тела, оставляя видимой лишь одежду дорогих марок и интерьеры.

Концепция проекта Марии Коррал, независимого куратора из Мадрида, и Дэна Кэмерона, куратора нью-орлеанской биеннале «Prospect 1», строится на работах художников, один из которых – резидент галереи-участницы, а второй приглашен кураторами. Название выставки «Inside job» означает кражу с участием инсайдера, «человека изнутри». Применимо к выставке таким инсайдером выступает куратор, а художник-резидент – инсайдер для приглашенного автора. Выставка «Соотношения» англичанина Мэтью Хигса, художника и

тых в прошлом году. В галерее «Kroboth» цветы Яна Грувер (Jan Groover) и пространственные композиции Айлин Квинлан (Eileen Quinlan), будучи выставлены рядом, кажутся родственными материалами, демонстрируют общую эстетику американской послевоенной фотографии. Четвертый проект под названием «Начала, середины и концы» голландского куратора Джени Йетцера, работающего в Нью-Йорке, собирает в одну историю несколько разных сюжетов, недосказанных несколькими художниками. Йетцер складывает нарративные фрагменты, как пазлы. В общем, впечатления от выставки лучше всего описывает эпиграф к ней, взятый из произведения американского художника Льюиса Лоулера (Louise Lawler): «Жил-был маленький мальчик, и все кончилось хорошо. Конец».

день россии с тамарой добролюбовой

ИРИНА СОСНОВСКАЯ



В ЭТОМ году на открытии Венецианской биеннале мы попали на День Республики. Вечером по городу шли толпы празднично одетых людей, явно не туристов, венецианцев, направляющихся в гости, в театр... Во многих странах существует традиция на праздник, посвященный стране, надевать национальные костюмы.

Наш День России – пока всего лишь еще один выходной. Но ведь его можно выделить из общей череды дней, например, походом в музей или нарядом в народном стиле от известного модельера. Такой традиции у нас пока нет, но ее можно создать.

День России в Московском музее современного искусства совпал с финальной выставкой проекта «Будущее зависит от тебя», ее девиз вдохновил арт-директора журнала Нину Березницкую, сотрудника арт-отдела музея Екатерину Первенцеву и фотографа Наталью Тараненко на поход в музей в вязаных костюмах от художника-модельера Тамары Добролюбовой.

Показ одежды от Добролюбовой уже проходил в музейных интерьерах, например, в Государственном историческом музее, но на этот раз

ее работы представляли не профессиональные модели, и действие происходило хоть и в исторических интерьерах особняка Губина, но на фоне экспозиции современного искусства из собрания Пьера Броше.

Рукотворные наряды оказались абсолютно органичны атмосфере музея и выдержали соседство с работами современных художников, подобно тому как в интерьере в стиле хай-тек неожиданно остро смотрятся архаичная скульптура или предметы протодизайна.

Модельеры, зная это, активно используют элементы народного стиля при создании своих коллекций. Но параллельно с обычной модой на одежду в национальном стиле, то активной и востребованной, то затухающей, существует арт-дизайн, который, избегая жесткого диктата времени, тем не менее фиксирует вкусовые предпочтения конкретного периода, используя из множества возможностей протодизайна определенные формы, материалы и технологии.

Андрей Тарковский в фильме «Солярис» (главный художник Михаил Ромадин) использует это свойство выпадения из времени предметов арт-дизайна. Костюм его героини – платье ручной вязки и шаль. Сейчас,



по прошествии почти 40 лет, многие детали фильма выглядят наивными и явно неуместными в декорации будущего. Например, высокие ботинки со шнурками, о которые спотыкается герой фильма. А вот представить его героиню в иной одежде просто невозможно. Именно платье героини помогает созданию образа, связывающего жизнь и смерть, прошлое и будущее. (В книге С. Лема героиня одета в белое платье с красными пуговицами, в американской экранизации платье постоянно меняет цвет: оно то красное, то зеленое и, наконец, в финале синее. Вероятно, это означает, что оно изготовлено из материала по технологии, которая возникнет в будущем). Для Тарковского и Ромадина технологическая достоверность не имеет значения, для них важнее некий статус вечного, квантом которого обладают вязаные вещи, платье как матрица одежды, органично вбираемая любым временем.

Именно такая драматургия вязаной вещи обуславливает интерес театральных художников к авторским костюмам Тамары Добролюбовой. Мастерство вязания ей удалось превратить в искусство. Ее главный материал – нить, одно из первых изобретений человечества и емкий символ в культуре многих народов. Способность нити связывать, соединять вместе разные части, переплетать одно с другим создает сложный нитяной символический комплекс. Образы нити связаны с представлением о строении мира, его единстве и целостности, связи человека и времени, судьбы и жизни. Символика нити наряду с традиционными народными темами, к которым обращается художник при создании ансамбля, позволяет сформировать яркий образ, способный любой день сделать праздником. В ряде коллекций Добролюбовой использован прием соединения форм народной одежды с цветовыми решениями, привнесенными из других жанров народного искусства («хохлома», «гжель»). В серии «Платки» классические сюжеты набивного павлово-посадского рисунка переводятся с печатной техники на ткани на вязаные изделия. Использование сувенирных мотивов сужает сферу бытования моделей. Но есть ситуации, в которых такая сувенирность, даже с элементами китча, не только допустима, но даже приветствуется правилами этикета. Например, посольские приемы, где отсыл к национальной теме более чем уместен.

Серия «Кольчуги» особенно нравится молодежи, так как дает возможность сочетать ее элементы и с джинсами, и с авангардными аксессуарами, выглядеть модно и при этом артистично. Здесь столкновение жесткой кольчужной темы и мягкой фактуры ручной вязки создает дополнительный диапазон восприятия модели.

Рукотворность объединяет все коллекции в единый авторский стиль, позволяющий узнавать модели Добровольской среди работ



других художников, выполненных в народном стиле, но из других материалов. В 2009 году Т. Добролюбовой был вручен сертификат, подтверждающий, что она установила рекорд России в номинации «Самое большое количество костюмов ручной работы, посвященных народному творчеству, созданных одним человеком».

Фото Владимира Куприянова
Стилист Екатерина Каротеева



ТОВАРИЩЕСТВО «ИСКУССТВО ИЛИ СМЕРТЬ»



СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В РАМКАХ III МОСКОВСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



23 СЕНТЯБРЯ – 25 ОКТЯБРЯ 2009 ГОДА



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

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

Параллельная программа III Московской биеннале современного искусства

Александра Паперно ПОПУЛЯРНАЯ АСТРОНОМИЯ



Александра Паперно. «Натюрморт с глобусом», 2005

24 сентября - 25 октября 2009

Куратор: Тереза Мавика

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ермолаевский переулок 17, м. "Мяковская", "Пушкинская", тел. (495) 694-2890, www.mmoma.ru

Ежедневно с 12:00 до 20:00 (касса до 19:15)

Последний понедельник месяца - выходной





Московский Музей Современного Искусства



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

Специальный проект в рамках
III Московской биеннале современного искусства

Презентация проекта
«Мастерская женского творчества.
История женской культуры
в постсоветском пространстве»
и электронной версии книги
«История женского искусства. 1989-2009»

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
специальный проект

26
сентября
2009
В 15⁰⁰



Татьяна Автошвина. Проект «Музей Женщины». Клятва. Фото, 1997


Московский музей современного искусства

Вход на презентацию по предварительной аккредитации

Петровка, 25, стр.1 (м «Чеховская», «Пушкинская»); тел. (495) 694 28 90; www.mmoma.ru

Музей работает ежедневно с 12.00 до 20.00. Касса работает до 19.15. Последний понедельник месяца выходной





3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
3 moscow biennale of contemporary art
24.09.09. – 25.10.2009

pop/off/art

Я ТАК ВИЖУ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СУПРЕМУС

АЛЕКСАНДР СИГУТИН

19–31.10

ГАЛЕРЕЯ POP/OFF/ART

105005 МОСКВА

УЛ. РАДИО 6.4

8 (499) 261-78-83

8 (499) 267-03-92

WWW.POROFFART.COM



БИ ФЛАУЕРС
JETZTZEIT – МОМЕНТ ВНЕ ВРЕМЕНИ
3-15 СЕНТЯБРЯ 2009 ГОДА

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ПОСОЛЬСТВА КОРОЛЕВСТВА НИДЕРЛАНДОВ



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА



смена



АВТОРЫ НОМЕРА

Абрамова Юлия – искусствовед, куратор «Mission Culture» (Гамбург – Вена)

Андреева Екатерина – искусствовед, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея, куратор, преподаватель истории искусств XX века в институте «PRO ARTE»

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

Буйвид Анна – искусствовед

Данильянц Татьяна – кинорежиссер, фотограф, куратор программы «Арт-хаус в коротком метре», сооснователь кинокомпании «Butterfly Angel»

Дашевский Александр – художник, арт-критик

Капырина Наталья – студентка Страсбургского университета, факультета истории искусств и политических наук

Карлова Анастасия – научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Колодзей Наталья – искусствовед, куратор, директор «Kolodzei Art foundation»

Кулик Ирина – арт-критик

Мизиано Виктор – кандидат искусствоведческих наук, главный куратор российского павильона на Венецианской биеннале 1995, 2003, 2005 годов, редактор ХЖ, заместитель генерального директора РОСИЗО

Орлов Валерий – художник-график

Пацюков Виталий – арт-критик, куратор, руководитель отдела экспериментальных программ ГЦСИ

Петровская Елена – философ, кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Сапроненкова Александра – искусствовед

Свалова Ольга – ведущий научный сотрудник, хранитель Московского музея современного искусства

Стринати Клаудио – директор ассоциации римских музеев

Турчин Валерий – доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор, преподаватель искусствоведческого отделения исторического факультета МГУ, завкафедрой всеобщей истории современного искусства, учредитель школы современного искусства «Свободные мастерские», вице-президент Национального комитета РФ при Всемирном комитете историков искусства

Успенский Антон – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Шабельников Юрий – художник, искусствовед

Шейнина Мария – искусствовед

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ

Людмилу Андрееву

заместителя директора

по финансовым

и экономическим

вопросам

Манану Попову

зав. фондами

Елену Насонову

главного бухгалтера

Ольгу Шахову

начальника отдела кадров

Ольгу Сидорову

зав. отделом выставок

Алексея Новоселова

отдел выставок

Марию Дубовицкую,

Ольгу Меркушеву, Асю Мухину

методический отдел

Евгению Сергееву, Веру Ярных

отдел по связям

с общественностью и прессой

Екатерину Кочеткову, Елену Дунину,

Ольгу Князькину, Екатерину Первенцеву,

Марину Стравец

начальника планового отдела

Людмилу Плахтий

юрисконсульта музея

Александра Лагутина

коменданта

Инну Колосову

зав. отделом эксплуатации

автотранспорта

Юрия Хитровского

отдел информации РАХ

Галину Зайкину, Галину Каргополову,

Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву,

Ольгу Олюнину

начальника отдела по связям

с общественностью РАХ

Елену Ларионову

заместителя директора НИИ РАХ

Михаила Бусева

заместителя президента РАХ,

начальника управления

по выставочной деятельности

Любовь Евдокимову

помощника президента РАХ

Татьяну Кочемасову

советника президента РАХ

Светлану Володину

начальника отдела

по работе с регионами РАХ

Маргариту Хабарову

заместителя директора НИМ РАХ

Веронику Богдан

руководителя пресс-службы з.к. Церетели

Ирину Тураеву



10
лет
years



Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Префектура Юго-Восточного административного округа города Москвы



Колесников Денисов, "Девятиэтажка", 2009

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
3 moscow biennale of contemporary art
специальный проект

Специальный проект в рамках III Московской Биеннале современного искусства

СПАЛЬНЫЙ РАЙОН

Кураторы: Марина Звягинцева, Иван Колесников, Сергей Денисов

28 сентября 2009 – 1 ноября 2009 года

ул. Краснодарская, ст. метро «Волжская», тел. (495) 744 4995, (915) 163 3360, artmarin@mail.ru, www.mmoma.ru

генеральный партнер

партнеры



медиа-партнеры





ФОНД СОВРЕМЕННЫЙ ГОРОД

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Московский музей современного искусства

Специальный проект в рамках
III Московской биеннале
современного искусства

Сверхновая вещественность

куратор проекта Андрей Паршиков

с 24 сентября по 25 октября 2009

Московский музей современного искусства:

Ермолаевский переулок, дом 17. М. “Маяковская”, “Пушкинская”
+7-495-694-28-90. Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)

Последний понедельник месяца - выходной

www.mmoma.ru

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
3 moscow biennale of contemporary art
специальный проект

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ
ПРОГРАММА
«ИНТЕРРОСА»

информационные спонсоры:



Музей современного искусства