

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 3 (94) 2016

ИНДИЯ



IV САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КУЛЬТУРНЫЙ
ФОРУМ



14-16 ДЕКАБРЯ

186 МЕРОПРИЯТИЙ
82 ПЛОЩАДКИ

4 потока

▶ ОФИЦИАЛЬНЫЙ
▶ ДЕЛОВОЙ

▶ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ
▶ ОБЩЕСТВЕННЫЙ

Регистрация и программа:
culturalforum.ru



16+

реклама

7 ОКТЯБРЯ
19:00

ВСТРЕЧА

С ГРУППОЙ
«КОЛЛЕКТИВНЫЕ
ДЕЙСТВИЯ»

УЧАСТНИКИ:
СЕРГЕЙ РОМАШКО
ГЕОРГИЙ КИЗЕВАЛЬТЕР

7-21
ОКТЯБРЯ
2015

ВЫСТАВКА

КД: ПОЕЗДКИ
ЗА ГОРОД
И НЕ ТОЛЬКО

ГАЛЕРЕЯ
ЛЮДА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
МОХОВАЯ 42
+7 (911) 968 64 84
GALLERYLUДА.COM

7 ОКТЯБРЯ
21:00

ПЕРФОРМАНС

СЕРГЕЙ РОМАШКО
СЕРГЕЙ ЛЕТОВ
ГЕОРГИЙ КИЗЕВАЛЬТЕР

В РАМКАХ
IV МЕЖДУНАРОДНОГО
ФЕСТИВАЛЯ

АРТ
ПРОСПЕКТ

ARTPROSPECTFESTIVAL.RU

0+



организаторы



при поддержке



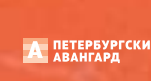
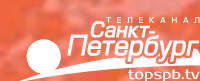
TRUST FOR MUTUAL UNDERSTANDING



Sreda.



медиа-партнеры



реклама

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1
тел.: +7 (499) 713-67-40
art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, pr@iskusstvo-info.ru
www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@cp.spb.ru
По России и зарубежью: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73; informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adr@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»
Заказ № 4863/15
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке
Атул Додиа
Бапу в Галерее Рене
Блока, Нью-Йорк, 1974
1998
Бумага, акварель, 115 × 180 см
© Atul Dodiya. Изображение
предоставлено художником

№ 3 (594) 2015

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Ответственный секретарь Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректоры Эльвера Имашева, Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»

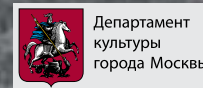
Учредитель ООО "Издательство "Искусство"

Генеральный директор Евгений Кобзев

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Выпуск издания осуществлён при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

We would like to express our sincere gratitude to Geeta Kapur, Olivia Cerio and Eleanor Porter



Мультимедиа Арт Музей, Москва
Остоженка, 16 09.12—31.01



РЕКЛАМА Михаил Пришвин. Строительство Уралмаша. 1931. Из коллекции Государственного литературного музея. Предоставлено МАММ

12+

реклама

Стратегические партнеры Музея:



RENAULT
Passion for life



БЕСЦЕННЫЕ
ГОРОДА



Panasonic

Корпоративный
попечитель:



НОРИЛЬСКИЙ НИКЕЛЬ

Программа фестиваля

23.09-20.10.2015
ЗВУКОВАЯ ПЕТЛЯ МЭБИУСА/Выставка
«Галерея Беллевоя», ул. Профсоюзная, 100

24.09-25.10.2015
ОПТИКА ЗВУКА/Выставка
Галерея «На Каширке», ул. Академика
Миллионщикова, д. 33, корп. 5

24-30.09.2015 (Кроме 26.09.2015)
BRIDGE OVER MUD
МОСТ НАД ГРЯЗЬЮ/Спектакль
Своясь: 16:00, 19:00
Длительность 1 час
ГЦСИ, ул. Зоологическая, 13, стр. 2

09.10-15.11.2015
ДИАЛОГИ СВЕТА
И ЗВУКА / Мультимедийная
интерактивная выставка
ГЦСИ, ул. Зоологическая, 13, стр. 2

23.10.2015-31.01.2016
ФОРТЕПИАНО IN PROGRESS/Выставка
Галерея-мастерская ГРАУНД «Песчаная»,
ул. Новопесчаная, д. 23, к. 7

23.10-10.12.2015
ВИЗУАЛЬНЫЕ ПАРТИТУРЫ/Выставка
Галерея-мастерская ГРАУНД «Ходынка»,
ул. Ирины Левченко, д. 2

Партнеры фестиваля



Информационные партнеры



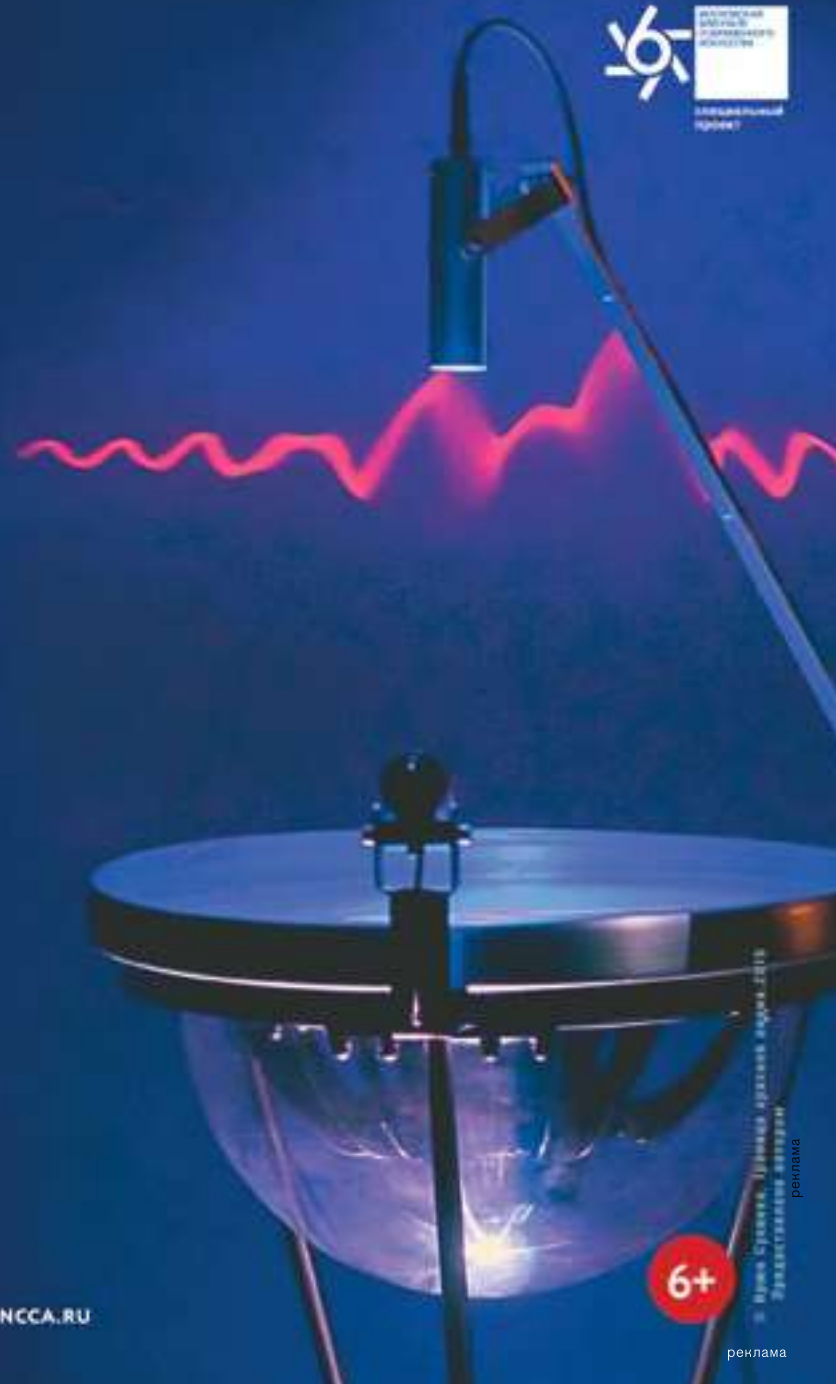
ГЦСИ
Москва, ул. Зоологическая, д. 13, стр. 2.
+7 (499) 254-06-74/NCCA.RU

Подробное расписание образовательной и параллельной программы — на сайте NCCA.RU

ВИДЕТЬ ЗВУК

фестиваль

23.09.2015–31.01.2016



6+

- СОДЕРЖАНИЕ -

Ананда К. Кумарасвами **ЦЕЛИ ИНДИЙСКОГО ИСКУССТВА**..... **10**

Дарья Воробьева **ГОРШКИ И БОГИ**..... **38**

-ЗВЁЗДЫ-..... **48**

СУБОДХ ГУПТА: «НИЧЕГО ПОДОБНОГО!»..... **50**

RAQS MEDIA COLLECTIVE: «А ЕЩЁ У НАС ЕСТЬ НОСОРОГ!»..... **56**

ШИЛПА ГУПТА: «ЕСЛИ НАМ ДО СИХ ПОР СТЫДНО, ЛУЧШЕ УЖ МОЛЧАТЬ»..... **62**

**ДЖИТИШ КАЛЛАТ: «Я ПЕРЕПИСАЛ ВСЮ РЕЧЬ НЕРУ
ОТ РУКИ РЕЗИНОВЫМ КЛЕЕМ»** **68**

Чару Майтхани **ТРАДИЦИИ НА ЭКСПОРТ** **76**

Гита Капур **КУРАТОРСТВО В ПРОТИВОБОРСТВУЮЩИХ МИРАХ** **84**

Джоти Дхар **ИНДИЙСКИЕ МУЗЕИ И ГОСУДАРСТВО** **106**

РЕКИ ЦВЕТА И МОЛИТВЫ ИЗ МАННОЙ КРУПЫ Выбор Виктории Мусвик..... **116**

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ГЛАВНЫМ АРТ-ПРОСТРАНСТВАМ ИНДИИ **126**

-ОБЗОРЫ-..... **131**

Андрей Ерофеев **Возрождение культа руин**..... **132**

Московская биеннале. Итоги. Версия куратора Барта де Баре **134**

Московская биеннале. Итоги. Версия куратора Дефне Айяс..... **136**

Дмитрий Новик, Дмитрий Смолев, Алина Стрельцова,
Сергей Хачатуров, Арсений Штейнер, Елена Яичникова **138**

-SUMMARY- **154**

6

Всю историю сегодняшнего индийского искусства можно представить как поиск своих корней и одновременное их отрицание. До того, как в начале XX века семья Тагоров инициировала Бенгальское возрождение и возврат к местной традиции, индийским художникам полагалось учиться на западных примерах и стесняться собственной грубой и варварской культуры. В середине века они искали способ рассказать миру о своих реалиях международным языком абстракции. В 1968 году в Индии начала работу первая триеннале, которую местная интеллигенция приняла в штыки, решив, что им предлагают развлекать надменных западных снобов по ими же навязанным правилам. В нулевых Индия переживала экономический бум, и в ряду прочих претензий страны на международное влияние целая плеяда местных художников оказалась звёздами всевозможных биеннале и желанными гостями самых престижных выставок. Их инсталляции и медиаработы переполнены индийскими ре-

лигиозными символами и ассоциациями, отсылками к истории страны и современным политическим событиям, но тем не менее, многие из них предпочитают резко отрицать связь с национальным контекстом, говоря о себе как о художниках «глобального мира», где вдохновение не имеет границ, а слово «индийский» в приложении к искусству почти лишено смысла. Зато западный наблюдатель, уже не различающий бельгийское, чешское или, например, шведское искусство и готовый обсуждать их разве что в контексте местных художественных сообществ или проблем культурной инфраструктуры, с удовольствием обнаруживает индийское искусство как нечто реально существующее и обладающее собственным лицом.

7

—
Редакция журнала «Искусство»



Дарья Воробьева
(стр. 38)

Исследователь, старший научный сотрудник Научного отдела Московского музея современного искусства. Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания сектора искусства стран Азии и Африки, с 2014 года — руководитель проекта «Искусство Индии». Куратор выставок и научных конференций, в том числе Первой международной конференции «Современное искусство Востока».



Джоти Дхар
(стр. 106)

Арт-критик и куратор, живёт и работает в Нью-Дели. Приглашённый редактор ArtAsiaPacific и индийского Harper's Bazaar Art. В 2014 году была выбрана арт-критиком года по версии Forbes India. Сотрудничает с изданиями Modern Painters, Even, Motherland, Asian Art News, Contemporary Practices, Flash Art, Art Info.com.



Гита Капур
(стр. 84)

Историк искусства, арт-критик, живёт и работает в Нью-Дели. Одной из первых начала писать о современном индийском искусстве, и по сей день остаётся в этой сфере одним из самых влиятельных специалистов в мире. Куратор выставок в галерее Тейт Модерн, Национальной галерее современного искусства Нью-Дели, берлинском Доме культур мира и др.



Полина Коротчикова
(стр. 29)

Исследователь, специалист по творчеству Ананды К. Кумарасвами. Окончила курс аспирантуры Государственного института искусствознания, сектор искусства стран Азии и Африки. Сотрудник Российской государственной библиотеки, хранитель фонда планета РГБ. Область научных интересов: история искусства Индии, историография, исламская архитектура Индии.



Ананда Кентиш Кумарасвами
(1887—1947)
(стр. 10)

Специалист по индийской философии и искусству, один из основателей традиционалистского направления в современной философии. Внёс огромный вклад в осмысление Западом индийской культуры.



Чару Майтхани
(стр. 76)

Арт-критик, куратор и исследователь из Нью-Дели. Специалист по индийскому медиаискусству. Защитила степень магистра по специальности «Звуковая и визуальная культура» в Голдсмитском колледже (Лондон) в 2010 году. Член Международной художественной ассоциации KNOJ и Critical Collective. Стипендиат Фонда искусств Индии (IFA) и Sarai.



Виктория Мусвик
(стр. 116)

Куратор, критик и исследователь фотографии, преподаватель. Сотрудничает с изданиями «Коммерсант», «Время новостей», «Культура», «Известия», Vogue, Harper's Bazaar, профессиональными СМИ для фотографов.



Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея

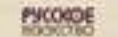
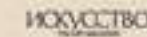
ПОДЗНАКОМ С МА ЛЕ ВИ ЧА

Графика из собрания
Государственной Третьяковской галереи
23 октября 2015 — 14 февраля 2016

Третьяковская галерея на Крымском Валу
Крымский Вал, 10



Информационная поддержка



Ананда К. Кумарасвами

ЦЕЛИ ИНДИЙСКОГО ИСКУССТВА

До того как в начале XX века Ананда Кумарасвами начал публикацию своих работ, западная публика презирала традиционное индийское искусство, а образованные жители страны его стыдились. Формы сидящего Будды сравнивались с жирным и рыхлым английским пудингом, и даже в изображении собственных религиозных сюжетов индийские художники пытались имитировать европейскую манеру. Именно Кумарасвами сделал образы медитирующего Будды и танцующего Шивы иконическими в том числе и для западной культуры. Когда нынешние индийские авторы обращаются к собственной художественной традиции, они делают это благодаря тому, что Кумарасвами объяснил всему миру её ценность. В каком-то смысле именно он отвечает за всё, что сегодня происходит в индийском искусстве

Дошедшее до нас наследие индийского искусства охватывает период более чем в две тысячи лет. За это время расцвели и исчезли многие философские школы, завоеватели разных рас заселили Индию и внесли вклад в бесконечное богатство её интеллектуальных ресурсов, правили и уходили в прошлое бесчисленные династии; и поэтому совершенно не удивительно, что сохранилось такое разнообразие художественных памятников, которые донесли до нас идеи и идеалы многочисленных народов, их надежды и страхи, их веру и желания. Но так же как через все школы индийской философии золотой нитью проходит фундаментальный идеализм «Упанишад» и веданты, в индийском искусстве в основе сбивающего с толку разнообразия тоже лежит единство. Идеализм и здесь стал объединяющим принципом, так и должно было быть, потому что синтез индийской мысли всегда один и тот же.

В чём же в конечном счёте состоит секрет индийского величия? Это не догмат и не книга, а великий и явный секрет, что знание и истина абсолютны и непреходящи, что их невозможно создать, но можно лишь открывать; это секрет сулящей непосредственное понимание интуиции, которая превосходит разум, способный скорее различать. Вокруг нас кладёшь «ещё-не-познанного», вечный и неисчерпаемый родник, но ключ к его мудрости — вовсе не интеллектуальная деятельность. Интуицию, которая способна привести нас к нему, называют воображением и гением. Именно она явилась к сэру Исааку Ньютону в момент падения яблока и вспыхнула в его мозгу законом всемирного тяготения. Она же явилась Будде, когда он сидел в ночной тишине, погружённый в медитацию: час за часом все вещи становились ему ясны и понятны, он видел настоящий облик всех созданий, бесконечно сменяющих друг друга в бесчисленных мирах. На двадцатый час он получил божественную способность заглянуть в самую суть и увидел всё в пространстве бесконечных миров так ясно, будто они были рядом; затем пришло ещё более глубокое понимание, и он познал причину страдания и дорогу знаний, «получив неисчерпаемый источник истины». То же самое относится и к любому «откровению»; Веды (*шрути*), вечный *Логос*, «выдыхаемый Брахманом», в котором он переживает крушение и созидание Вселенной, не создается земным автором, а становится для него «видимым» или «слышимым». В реальности подобных озарений, пускай несопоставимых по масштабу и длящихся лишь мгновение, любой человек может убедиться на собственном опыте. Это и есть вдохновение поэта, видение художника и изображение естествоиспытателя.

ИСКУССТВО И НАУКА

Цели искусства и науки очень похожи. Речь, конечно, не о практической науке, которая занята видимым: аналогию можно провести между искусством и наукой теоретической. Для обоих занятий требуется воображение, оба являются примерами природной склонности искать единство в многообразии, формулируя природные законы, поскольку человеческий ум естественным образом стремится к единству. Цель опытного разума учёного или художника — постигать (*conspicere*, ухватывать), создавать (*invenire*, прояснять) и вообразить (визуализировать) некоторые единые, ещё не открытые или забытые истины.

Теория эволюции или атомно-электронная теория, мгновенное решение (разоблачение) математическим умом сложных расчётов, концепция, в один момент складывающаяся в уме художника, — все они демонстрируют видение идеи, лежащей в основе подспудно воспринимаемого опыта, некое послание от «неисчерпаемого источника истины». Идеальное искусство, таким образом, скорее является духовным открытием, а не созданием. Оно отличается от науки тем, что говорит в первую очередь о субъективных явлениях, о том, какими они представляются нам, а не о том, какие они сами в себе. Но искусство и наука имеют общую цель в единстве, в формулировании законов природы.

МЫСЛЕННЫЕ ОБРАЗЫ

Про одного знаменитого мастера говорили, что он не столько создавал, сколько обводил незримый узор, который уже видел на бумаге перед собой. Настоящий художник не продумывает свою работу, а «видит» её, желая выразить своё видение с помощью материальных линий и цветов. К великому живописцу его картины приходят за раз, не прерываясь, зачастую слишком спонтанно, чтобы их можно было осознать и распутать до конца. Если бы он только мог контролировать послания своего сознания, определять и удерживать их! Но «ум изменчив, он летит вперед, неудержим и не поддаётся укрощению: я думаю, его так же сложно обуздать, как и ветер»; тем не менее, «его можно удержать постоянным трудом и отказом от страстей». Эта концентрация мысленного видения с давних времён была главным методом индийской религии, а контроль над своими мыслями — идеалом молитвенной практики. Дело обстоит так: индуист каждый день молится своему Иштадеве, индивидуальному воплощению божества, которое для него есть нечто большее, чем святой покровитель для католиков. Простые люди молятся таким божествам, как Ганеша, которого называют «легко достижимым, близким»; некоторые прикладывают куда большие усилия, чтобы достигнуть Натараджи (*Шивы*. — *Прим. пер.*), и только тем, чьё сердце соединилось с Абсолютом, не требуется никакого мысленного образа для поддержки медитации. Таковых единицы, а для тех, кто поклоняется *Иштадеве*, отдельному, конкретному аспекту Бога, поклонение заключается в первую очередь в повторении коротких мнемонических *мантр*, описывающих атрибуты бога, а потом в тихом сосредоточении на вообразимом образе. Эти мысленные картины сродни тем, что видит художник, таков же и процесс визуализации. Приведём, к примеру, отрывок из ремесленного руководства для создателя образов («Рупаваля»):

«Вот приметы Шивы: великолепный вид, три глаза, лук и стрела, гирлянда из змей, серьги в виде цветов, тришула, аркан, олень, повязки, обозначающие мягкость и доброту, одежда из тигровой шкуры; его вахана — бык цвета белоснежной раковины (то есть Шива едет на белом быке. — Прим. автора)».

Этот отрывок можно сравнить с Дхьяна-мантрой, используемой индуистами для ежедневной медитации, обращённой к Гаятри, представляемой богиней:

*«По вечерам Сарасвати поклоняются как самой сути Самаведы, сла-
вной и ясной лицом, с двумя руками, держащей тришулу и барабан,
и как Рудрани, которая едет на быке».*

Практически полностью философия индийского искусства содержится в строках из «Шукра-
нитисары» Шукрачарьи, в которых раскрывается метод визуализации образа художником:

*«Чтобы форма образа ясно и полно отразилась в сознании, творцу
необходимо медитировать, и его успех прямо пропорционален его со-
средоточению. Никакой другой путь — даже возможность увидеть
объект воочию — не поможет достигнуть цели» (Другими словами:
«Художник должен достигать образа Божества только с помощью
духовного созерцания. Это духовное видение и есть лучший и верней-
ший стандарт. Он должен полагаться на него, а вовсе не на видимые
объекты, воспринимаемые внешними чувствами». — Прим. автора).*

МАЙЯ

Очевидно, что простое воспроизведение природы не является целью индийского искусства. Возможно, ни одна истинно индийская скульптура не создавалась с живой модели, ни одна религиозная картина не копировалась с образцов из жизни. Наверное, ни один индийский художник прошлого вовсе не рисовал с натуры. Его мысленный запас образов, его способность к визуализации и воображение были для него более подходящими инструментами, потому что он хотел отразить Идею, стоящую за чувственной оболочкой, а не перечислять детали кажущейся реальности, которая на деле была лишь майей, иллюзией. Несмотря на пантеистическое приспособление вечной истины к способностям ограниченных умов, в рамках которого Бог воспринимался присутствующим во всех вещах, природа оставалась для индуиста лишь пеленой, а не откровением; искусство должно было быть чем-то большим, чем простой имитацией этой майи, — скорее, изображением того, что прячется за ней. При-
нять майю за реальность — вот это была ошибка:

*«Неразумные считают Меня, непроявленного, обычным проявлением,
не ведая Моей высшей природы, вечной, непревзойдённой. Я не открыт
для всех, сокрытый своей внутренней энергией (йога-майя). Этот за-
блуждающийся мир не знает Меня, нерождённого, вечного» (Бхагавад-
гита, VII, 24, 25).*

ИНДО-ПЕРСИДСКОЕ

Исключением из этих правил в истории индийского искусства, безусловно, стала индо-
персидская школа портретной миниатюры, и её образцы явно иллюстрируют, что ин-

дийские художники чаще всего держались подальше от реалистического изображения
вовсе не потому, что им не хватало мастерства. Но тут главная задача — портретирование,
а не репрезентация Божества или сверхчеловека. Хотя даже в портретах очевидны мно-
гие идеальные качества. В чисто индустском и религиозном искусстве, однако, портрет
занимал гораздо более низкое положение в сравнении с идеальным и абстрактным изо-
бражением, а тот реализм, который мы встречаем, например, во фресках Аджанты, свя-
зан с увлечённостью памяти художника знакомыми вещами, а не с его желанием честно
отразить видимое. Для реализма, который рождается из устремления к образам в памяти,
из силы воображения, есть место в любом искусстве; должным образом смиренный, он
придаёт мощи творению. Но реализм, который является имитацией объекта, находящегося
перед глазами в момент работы, в большой степени противостоит воображению, и ему нет
места среди идеалов индийского искусства.

ВЕРНОСТЬ ПРИРОДЕ

Большая часть критики современного искусства основана на идее «похожести». Обычно
на произведение искусства смотрят именно затем, чтобы узнать что-то знакомое. А если изо-
бражённое неузнаваемо или символизирует неизвестную абстрактную идею, то его бракуют
как «неверно передающее природу».

Что же такое реальность и правда? Индийский философ ответит, что природа,
мир явлений, известна ему только благодаря чувствам, и ничто не гарантирует, что чув-
ства дают адекватное представление о вещах, как они есть сами по себе. В лучшем случае
природные формы — это олицетворение идей, причём неизбежно фрагментарное. И только
художнику под силу передать идеальный мир (*Рупа-лока*) настоящей реальности, мир вооб-
ражения, и именно слово «воображение», или «визуализация», описывает тот метод, которым
он должен пользоваться.

Как поразительно эта философия искусства контрастирует с концепцией, харак-
терной для современного Запада и ясно выраженной в поэме Браунинга:

*Так почему от слов не перейти к работе,
Запечатлеть как есть, и будь что будет?
Се божий труд — рисуй!..
...Ну, помните ли вы
Урода своего лицо? Кусок угля,
И вы запомните его, клянусь! Насколько лучше,
Когда Возвышенное отражу так же правдиво!
Но это значит — захватить Приора место,
И Бога перед всеми толковать!
(Перевод Э. Ю. Ермакова)*

Для подобных реалистов это не есть функция искусства, но для нас главная задача искус-
ства, кажется, заключена именно в том, чтобы «Бога перед всеми толковать».

БЁРН-ДЖОНС

Бёрн-Джонс — пожалуй, единственный из современных художников Запада, кто понимает искусство так, как его понимаем мы, индийцы. Когда критик поставил в упрёк некоему художнику, что его картины кажутся взятыми только из головы, Бёрн-Джонс ответил: «Как раз оттуда, по моему мнению, картины и должны появляться».

Об импрессионизме в его западном понимании и об идее, что широта охвата достигается за счёт нечёткости деталей, Бёрн-Джонс говорил так, как мог бы сказать восточный художник: такая широта может быть достигнута «тончайшей проработанностью, яркими хорошо подобранными красками, а вовсе не мазнёй. Они [импрессионисты] создают атмосферу, но ничего более: они не создают красоты, они не создают концепции, они не создают идеи. Ничего, кроме атмосферы, — а я считаю, что этого недостаточно, и не считаю, что это много». О реализме же он говорил так: «Реализм? Прямое отражение природы? Я полагаю, к тому времени, как фотография сможет передавать цвета так же верно, как и формы, люди поймут, что реализм, о котором они говорили, это не искусство, а наука, и что он интересен лишь как научное достижение... Копия природы? Зачем мне её делать? Я предпочитаю собственные произведения природы, я не хочу более или менее искусных подделок... Именно послание, "нагруженность" работы делает её стоящей».

В другой раз он сказал: «Знаете, реальны только элементы души — это единственные реальные вещи в мироздании».

О религиозности искусства он говорил так:

«Рескин высказал величественную мысль, что художник пишет Бога для мира. Вот капля жирного пигмента на кончике кисти Микеланджело, но стоит ему нанести её на штукатурку — и все люди, наделённые зрением, признают в ней некое выражение божественного. Подумайте, что это значит. Это же настоящее могущество — способность принести Бога в мир, способность проявить Божество».

«Цели искусства в том, чтобы радовать или возвышать, других я не вижу. Первая задача приятная, вторая — величественная».

О «выражении лиц» на картинах, ставших плодом его воображения, он говорил:

«Конечно, на лицах моих героев нет «выражения» в том смысле, в котором обычно употребляют это слово. Это не изображения людей в приступах страха, ненависти, доброжелательности, похоти, алчности, благоговения. Там нет всех тех «страстей» и «эмоций», которые Ле Брон и другие находили столь великолепными в поздних работах Рафаэля. Единственное выражение, допустимое на хорошем портрете, — выражение характера или моральных качеств, а не чего-то временного, преходящего, случайного. Если не говорить о портре-

тах, то и оно нежелательно или требуется очень редко — куда чаще всё сводится к типажам, символам, намёкам. Когда награждаешь героев тем, что публика называет «выражением», они теряют свой обобщённый характер и скатываются к ничему не значащим портретам» (Цит. из Memorial of Edward Burne-Jones, by Lady Burne-Jones, 1904).

ТЕХНИЧЕСКОЕ СОВЕРШЕНСТВО

Чаще всего индийское искусство критикуют за кажущийся или впрямь имеющий место недостаток технического мастерства, особенно в изображении фигур. Вообще, на это можно ответить, что Западу так мало известно о достижениях индийского искусства, что со временем эта идея умрёт естественной смертью. С другой стороны, совершенство техники — это не цель, а средство. Существует порядок, в котором аспекты искусства можно расставить по мере уменьшения их значимости. Первый вопрос, который следует задавать, таков: «Что есть сказать художнику?» И лишь затем: «Насколько его рисунок точен с научной точки зрения?» Конечно, несовершенное изображение — это не то, к чему следует стремиться, а хороший рисунок — не неудача. Однако, как бы странно это ни звучало, в истории искусства вдохновение чаще всего иссякало к моменту достижения технического совершенства. Так было и в Греции, и в Европе после Ренессанса. Получается, что излишняя техническая точность тормозит работу воображения, и если это так, то как бы мы ни мечтали достичь и того и другого, нужно чётко понимать, какой компонент должен быть на первом месте.

К абсолютной точности не всегда стоит даже стремиться. Фотография показала, что скачущая галопом лошадь ни разу не была изображена правильно во всём мировом искусстве, и остаётся лишь надеяться, что этого никогда и не случится. Искусство должно черпать материал в абстракции и образах памяти, а не в достижениях фотографии, поскольку его задача синтезировать, а не анализировать. Вопрос точности относителен, и последнее слово здесь принадлежит Леонардо да Винчи: «Лучшая фигура — та, которая своим движением способна передать оживившую её страсть». Это и есть настоящий импрессионизм Востока, отличный от импрессионизма, каким его понимают на Западе.

РЕЛИГИОЗНОСТЬ ИНДИЙСКОГО ИСКУССТВА

Индийское искусство в основе своей религиозно; его осознанная цель — изображение Божества. Вечное и абсолютное не может быть выражено несовершенными средствами, но индийское искусство, неспособное изобразить божественное в форме абсолютного и не желающее ограничиваться границами человечества, остановилось на изображении богов, которые для несовершенного человека отражают постижимые аспекты бесконечного целого. Шанкарачарья молился так: «Боже, прости три моих греха: я мысленно облёк в форму твоё существо, которое не имеет формы; восхваляя, я описывал тебя, превосходящего все качества; и я посещал святилища, пренебрегая тем, что ты вездесущ». Также и тамильская поэтесса Аувей,

на упрёк служителя, что она святотатственно вытянула ноги в сторону изваяния божества, парировала: «Ты прав, о господин, но скажи мне, в каком направлении нет Бога, и я вытяну ноги в ту сторону». Но подобные концепции, хотя сердцем мы и понимаем, что они верны и абсолютны, предполагают отрицание всей внешней истины; они недостаточны или, скорее, избыточны для того, чтобы простой человек мог прожить по ним жизнь.

«Больше трудностей у тех, чей ум привязан к Непроявленному, ибо очень сложно воплощённому достичь цели на пути к Непроявленному. Но тех, кто поклоняется Мне, отрешившись от всех действий ради Меня, считая Меня высшей целью и неуклонно медитируя на Меня, тех, кто сосредоточил свои мысли на Мне, Я очень быстро спасу из океана рождений и смерти» (Вхагавадгита, XII, 5—7).

Именно поэтому «любой житель Индии сначала помолится у ног вдохновенного странника, который проповедует, что у Бога не может быть образа, а мир — лишь препятствие, и сразу после этого, как нечто само собой разумеющееся, отправится лить воду на Шивалингам» (*Okakura, Ideals of the East, p. 65*). Индийская религия приняла искусство так же, как приняла жизнь во всей её полноте — с открытыми глазами. Индия, несмотря на всю свою страсть к отречению, никогда не страдала от того дефекта воображения, который заставляет смешивать идеалы аскезы и гражданственности. Да, гражданина должно сдерживать; но весь смысл этого метода состоит в том, чтобы прививать ему воздержанность и умеренность в жизни, а не отречение от жизни. Пуританизм, отречение от жизни станет для него невоздержанностью.

ОТРЕЧЕНИЕ

А что же о настоящих аскетах, чей идеал — уход от мира? Многие индуисты и буддисты, так же, как и многие христиане, считали, что быстрый духовный прогресс возможен только в аскетической жизни. Наша общая высшая цель — избавление от оков нашей индивидуальности и соединение с безусловным абсолютом. Чтобы её достигнуть, нужно оставить даже самые возвышенные умственные и эмоциональные привязанности. Искусство требуется преодолеть так же, как и всё прочее во времени и пространстве. Три стадии, или уровня, существования описаны в индийской метафизике: *Кама-лока*, сфера кажущихся явлений, *Рупа-лока*, сфера идеальных форм, и *Арупа-лока*, сфера за пределами форм. Великое искусство даёт представление об идеальных формах Рупа-локи посредством видимых форм Камалоки. Но что значит искусство для идущего Непроторённым путём, для того, кто стремится отвергнуть все ограничения человеческого разума, чтобы достичь уровня, где он станет недостижим даже для идеальных форм? Для такого человека даже самые утончённые интеллектуальные удовольствия — лишь цветущие луга, где путник тянет время, откладывая момент, когда он ступит на бессмысленно пустующую пока прямую дорогу к высшей правде. Отсюда и возникает убеждение, что абсолютное освобождение едва ли достигается кем-то, кроме человеческих существ, ещё не завершивших свои перерождения; богам куда труднее

добиться его, так как их знания и чистое, блаженное счастье — привязанности более сильные, чем привязанности смертных. И мы находим такое наставление:

«Форма, звук, вкус, запах, осязание — всё это дурман. Отсеки сильное желание, что живёт внутри них» (Дхаммика Сутта).

Крайняя непримиримость этой мысли ужасает так же, как и «равнодушие христиан к внешней красоте». Примером тут может послужить история о буддийском монахе Читта Гутта, который прожил в пещере 60 лет, но никогда не поднимал глаз от земли, чтобы взглянуть на прекрасно расписанный потолок; точно так же, единственным замечаемым им признаком ежегодного цветения огромного дерева перед его пещерой были те частички пыльцы, что падали на пол перед ним. Но индийская мысль никогда не пыталась распространить подобные идеалы на простых смертных, чья дхарма состоит не в отказе от действия, но в том, чтобы действовать как должно и не попадать в зависимость от плодов своего действия. Для людей, которые по необходимости всегда будут составлять большинство, искусство и помогает духовному развитию, и является средством его достижения. В связи с этим для нас важно то, что хотя спутать эти два духовных идеала невозможно, мы не должны судить об их относительной ценности или верности для других. Каждому следует решать это для себя, потому мы должны уважать монаха и мирянина, бедняка и короля не за их положение, но за то, насколько полно они воплощают свой идеал. Эта непредвзятость объясняет тот кажущийся парадокс, что индуизм и буддизм, как и средневековое христианство, несмотря на все свои идеалы отречения, стали одновременно и вдохновением, и твердыней для искусства.

СИМВОЛИЗМ

Индия склонна передавать вечные невыразимые истины с помощью форм чувственной красоты. Любовь мужчины к женщине или к природе есть то же, что его любовь к Богу. Нет ничего избыточного и нечистого. Вся жизнь это таинство, ни одна из её частей не превосходит другую, и все они одинаково способны символизировать вечные и непреходящие истины. При такой поразительной непредвзятости возможности искусства поистине огромны. Но в таком религиозном по сути искусстве художнику нельзя забывать, что жизнь должна изображаться не ради самой себя, но ради Божественного, выраженного в ней и через неё. Сказано:

«Всегда достойно одобрения, если художник изображает богов. Создавать человеческие фигуры неправильно и даже кощунственно. Даже неудачное изображение божества предпочтительнее изображения человека, каким бы прекрасным оно ни было» (Шукрачарья).

Значение этой сурово сформулированной доктрины можно передать другими словами: имитация и портретирование есть куда более недостойные цели искусства, чем выражение идеальных и символических форм. Неизменная цель высокого искусства — давать представ-

ление о Божественном, скрытом позади всех форм, а не имитация самой формы. Можно изобразить, к примеру, времяпрепровождение Кришны с девушками-пастушками гопи, но это изображение должно быть проникнуто духом религиозного идеализма, а не создаваться только ради выражения чувственности. Применительно к европейскому искусству можно привести такой пример: Джотто и Боттичелли, которые были способны дарить миру идеальные воплощения Мадонны, были бы неправы, если бы удовлетворились изображением явно земной женщины, позирующей в образе Мадонны, как это делалось позднее, когда искусство скатилось от духовного идеализма к натурализму. По этой же причине поздние работы Милле менее ценны, чем ранние. В современном искусстве Индии боги и герои в работах Рави Вармы скопированы с заурядных людей и потому «нечестивы» в сравнении с идеальными образами Обаниндрата Тагора.

ФОРМАЛЬНАЯ КРАСОТА

Каков же идеал красоты, выраженный в индийском искусстве? Это красота отчуждённая, красота типа, а не индивидуальная. Это идеал не своеобразной красоты отдельного человека, но красоты формализованной и ритмической. Каноны снова и снова настаивают на Идеале как единственной настоящей красоте:

«Образ, чьи члены созданы исходя из предписанных в шастрах правил, прекрасен. Некоторые считают, что прекрасно то, что соответствует прихоти, но пропорции, которые отличаются от тех, что даны в шастрах, не могут приносить удовольствие просвещённому человеку» (Шукрачарья).

Для индийского ума притягательность формализованной идеальной красоты всегда сильнее, чем притягательность красоты, связанной со случайным и второстепенным. Красота искусства как пластического, так и литературного, глубже и убедительнее, чем красота самой природы. Эти чистые идеи, освобождённые искусством из пут конкретных обстоятельств, менее конкретны и потому более многозначительны, чем факты. В этом объяснение страстной любви к природе, выраженной в индийском искусстве и литературе, которая одновременно сочетается с практически полной безучастностью к «живописности» природы как таковой.

Важная часть идеала красоты — это сдержанность в передаче деталей:

«Руки и ноги должны быть без вен. Не должны быть показаны кости запястий и щиколоток» (Шукрачарья).

Работа, в которой слишком много внимания уделено проработке подробностей, теряет свою широту. Творец не должен тратить время, выставляя напоказ свои знания или умения, поскольку излишняя детализация может разрушить, а не преумножить красоту работы. Рассматривая произведения Микеланджело, невозможно забыть, насколько хорошо он знал

анатомию. Но этот протест против тщательной проработки отдельных частей произведения не стоит путать с разрушительной доктриной превосходства незаконченности. Восточное искусство всегда ясно и законченно, его таинственность не коренится в нечёткости.

Верность пропорциям, заложенным в шастрах, насаждалась даже с помощью проклятий:

«Если мастер допустит даже небольшую ошибку в пропорциях, то пусть он разорится или умрёт» (Сарипутра).

«Тот, кто неверно использует своё мастерство, после смерти будет страдать в аду» (Майаматайя).

В таких отрывках мы видим рамки, сознательно заданные каноном в стремлении защитить преемственность традиции в будущих поколениях или среди невежественных и нерадивых мастеров. Ниже мы увидим, в чём назначение традиции в индийском искусстве. Здесь она предстаёт как способ продления во времени идей формальной красоты и символизма.

КРАСОТА — НЕ ЕДИНСТВЕННАЯ ЦЕЛЬ

Однако искусству совершенно нет необходимости всегда быть красивым, и тем более очаровательным. Если искусство в конечном счёте есть «толкование Бога», то оно должно быть попеременно то красивым, то ужасающим, но всегда должно быть наделено тем живым свойством, что выходит за рамки ограниченных представлений о красоте и уродстве. Персонифицированное божество — единственное, какое может воспроизвести искусство, — существует в природе и через природу: «Все Мироздание нанизано на меня, как драгоценные камни на нить». Природа иногда может быть мягкой и благосклонной, а иногда может показывать обгащённые кровью клыки; в ней разом присутствует и жизнь, и смерть. Создание, сохранение и разрушение — вот три задачи Бога, так что и образы его могут быть и прекрасны, и ужасны.

В природе есть три *гуны*, или качества: *саттва* (правда), *раджас* (страсть) и *тамас* (мрак). Эти качества всегда присутствуют в природе, их соединение в разных пропорциях даёт характеристику любого субъекта или объекта. Они должны присутствовать во всех материальных и неабсолютных образах, даже в Божестве, в котором, однако, должна превалировать гуна саттва. Таким образом, существует три типа образов — *саттвические*, *раджасические* и *тамасические*:

«Образ Бога в позе сосредоточения йога, руки которого одаривают благом и поощрением поклоняющихся ему, окружённого молящимся Индрой и другими богами, — это саттвический образ.

Образ, сидящий на вазане, украшенный многочисленными украшениями, с руками, держащими оружие и одновременно дарящими благо и поощрение, есть раджасический образ.

Тамасический образ тот, что во всеоружии ужасает и поражает демонов» (Шукрачарья).

То же и с архитектурой. Архитектурный проект также олицетворяет или символизирует мироздание; план храма или города закладывается исходя из астрологических подсчётов, каждый камень имеет своё определённое место в космической планировке, а ошибки и дефекты исполнения говорят лишь о несовершенстве и недостатках самого мастера. Разве можно удивляться, что таким образом рождается прекрасная и величественная архитектура? И могут ли подобные концепции не выражаться в горделивости и ясности самой жизни? В таких условиях мастер не просто личность, идущая на поводу у индивидуальных капризов, но часть мироздания, дающая выражение идеалам вечной красоты и неизменным законам космоса.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Та же самая идея формальной красоты превалирует и в чисто декоративном искусстве. Цель подобного искусства, конечно, не состоит в такой же осознанной религиозности. Более простое и менее возвышенное искусство, принадлежащее повседневной жизни, черпает вдохновение в выражении удовольствия от ловкости мастера или в его юморе, или в его страхах и желаниях. Но всё же искусство едино, непротиворечиво и последовательно в самом себе и в своей связи с жизнью; так как же одна его часть может быть фундаментально противоположна другой? Следовательно, мы находим в декоративном искусстве Индии тот же неотделимый от индийской мысли идеализм, поскольку искусство, как и религия, оказывается способом прежде всего смотреть на вещи. Любовь к природе в её бесконечной красоте и многообразии вдохновила мастера украсить свою работу формами хорошо известных птиц, цветов и зверей, с которыми он более всего знаком или которые больше всего близки его воображению. Но все эти формы он никогда не изображает реалистично, это всегда картины памяти, причудливо соединённые с творениями его воображения в симметричный и ритмичный орнамент.

ЛЬВЫ

Возьмём для примера образ льва в декоративном искусстве. Посвящённые этим животным строки из канона ярко демонстрируют, что в его задачи входило не только установление норм изображения, но и стимулирование воображения:

*«Ржание коня подобно шуму шторма, его глаза как лотосы, он быстр как ветер, горд как лев, а его походка как танец.
У льва глаза как у зайца, но лотосы, мягкая длинная грива покрывает его грудь и плечи, его спина кругла как овечья, его тело как у чистокровного скакуна, походка величавая, и у него длинный хвост» (Сарипутра).*

Для сравнения приведу отрывок из древнего китайского канона:

«По форме лев похож на тигра, он рыжевато-коричневого цвета, иногда голубой, и напоминает лохматую собаку муку-ину. У него огромная тяжёлая голова, как кусок бронзы, длинный хвост, его лоб крепок, как железо, крючковатые клыки, глаза как согнутые дуги, уши торчком; его глаза сверкают, как молнии, а рык подобен грому» (The Kokka, № 198, 1906).

Подобные описания многое объясняют в изображениях животных в восточном декоративном искусстве. Лев художника не должен быть реальным земным львом из зоопарка, он не иллюстрирует труд по естествознанию. Освобождённый от подобных ограничений, художник может через своего льва передать общую теорию народной жизни и свои собственные особенности. Так восточное искусство защищало себя от слабого и мелочного реализма львов на Трафальгарской площади. Сравните, как контрастирует недостаток воображения английского скульптора в этом изображении прирученных зверей с живой мощью геральдических львов средневековой Англии или львов Хокусая. Скульптурные львы Египта, Ассирии или Индии — настоящие произведения искусства, поскольку в них мы видим не льва, которого можно убить или сфотографировать в пустыне, но льва таким, каким он был в сознании народа, льва, который что-то сообщает нам про изобразивших его людей. В такой художественной субъективности и есть важность древнего и восточного декоративного искусства: это то, что придаёт столько достоинства и значения произведениям прикладного искусства Индии и отличает их так сильно по духу от подражательного декоративного искусства современной Европы.

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

Возьмём индийское ювелирное искусство как ещё один пример идеализма в декоративном искусстве. Традиционные формы украшений имеют названия — подобно «браслету-цепочке» или «цыганскому кольцу» в Англии. В Индии в качестве названий чаще всего выступают имена цветов и фруктов или общие обозначения цветов и семян: «нить из цветков руи», «гирлянда цветов кокоса», «гирлянда из лепестков», «нитка из просяных зерен», «ушной цветок», «цветок для волос». Эти названия — аллюзии на гирлянды из настоящих цветов или на цветы в волосах, которым придают такое важное значение в индийской праздничной одежде. Цветы и фрукты, используемые как талисманы или религиозные символы, — ещё один прототип цветочных форм индийских украшений, которые, как и прочее индийское искусство, передают мысли, жизнь и историю народа, которым и для которого они были созданы.

Хотя традиционные ювелирные формы названы в честь цветов, очень характерно то, что гирлянды и цветы в украшениях изображены очень условно, не имитируя прототипы. Реализм, свойственный почти всему современному западному искусству и проявляющийся в ювелирном искусстве в сделанных безо всякого воображения имитациях цветов, листьев и животных работы Рене Лалика, — такой реализм невозможен для индийских мастеров.

ИМИТАЦИЯ И ЗАМЫСЕЛ

Жажду воспроизведения можно рассматривать как прямой недостаток художественного импульса, который всегда есть осознанное или неосознанное желание выразить или продемонстрировать Идею. Зачем же имитировать, если всё равно нет шансов превзойти образец? Цветок становится условным и превращается в орнамент не в результате сознательных усилий ума. Ни один настоящий индийский мастер не кладёт перед собой цветок и не задумывается о том, как превратить его в орнамент; его искусство вырастает из недр народной жизни. Если растение значит для художника так мало, что в его памяти не хранится чёткий образ соцветия, то и не стоит влетать его в орнамент, поскольку декоративное искусство, не связанное с личным опытом автора и его земляков, не может обладать внутренней жизненностью и не способно вызывать тот немедленный отклик, который служит наградой пророку в своём отечестве. Безусловно, верно, что изначальные картины памяти передаются потомкам как выкристаллизовавшаяся традиция, но сколько живёт искусство, столько традиция остаётся также и пластичной, незаметно оттачиваемой сменяющимися поколениями. Сила её воздействия усиливается согласованностью идей — художественных, эмоциональных и религиозных. Традиционные формы, таким образом, отражают концепции народа, а не одного художника или одного периода, и именно в этом они не сходятся с подражательным искусством. Они есть живое отображение народного разума: отрицать их и одновременно полагать, что великое искусство будет жить как прежде, — то же самое, что рубить корни дерева и всё же ждать, что оно даст плоды.

УЗОРЫ

Рассмотрим также узоры. Я заметил, что для большинства людей узор значит ничтожно мало — как вещи, которые шьются, а потом рвутся, чтобы шить новые; главное, чтобы они были очаровательными, а то и просто модными. На самом же деле узоры живут и развиваются, ни один человек не может их придумать, но может лишь использовать и подарить им дальнейшую жизнь. Каждый маленький узор имеет большую родословную и долгую историю. Для тех, кто умеет читать их язык, даже строго декоративное искусство имеет сложные символические ассоциации, которые в тысячи раз увеличивают важность его послания, так же как сложные литературные ассоциации обогащают ритмичную паутину устного стиха. Это, конечно, не значит, что такое искусство имеет дидактический характер, — речь о том, что ему есть о чём рассказать. Однако даже если вы не захотите его слушать, просто как элемент украшения оно намного лучше некоторых современных образцов, «порвавших» с традицией и претендующих на оригинальность. Пусть небеса уберегут нас от современного прикладного искусства, которое выставляет себя новым и оригинальным. Правда выражена Рескиным в следующих словах:

«Эта драгоценная оригинальность, к которой стремятся люди, есть не новизна (как они тщетно думают), а подлинность; всё тут зависит от единственного великого таланта добираться до истока вещей и потом работать, исходя из него».

Заметьте, что здесь мы возвращаемся к в основе своей индийскому подходу, который предполагает движение от истоков. В этом случае можно получить сколько угодно и свежести, и оригинальности. Это видно по энергии и жизненной силе узоров Уильяма Морриса, которые выгодно отличаются от работ художников, умышленно стремящихся быть оригинальными. Моррис старался лишь отыскать нить забытой традиции и продолжить её в современности, тем не менее его работы невозможно спутать с работами другого художника любой страны и любого времени — разве это не оригинальность?

УСЛОВНОСТЬ

Условность можно определить как манеру художественного изображения, в то время как традиция отвечает за историческую преемственность в использовании подобных условных методов выражения. Многие полагают, что традиция и условность — враги искусства, и воспринимают эпитеты «условный и традиционный» негативно как самую уничижительную критику. Условность воспринимается ими только как ограничение, а не как язык и способ выражения. Но для того, кто осознаёт, что такое традиция, становится очевидным совершенно другой смысл: насколько сильно страдает искусство, когда каждый художник или мастер, или в лучшем случае каждая небольшая группа или школа, вынуждены создавать новый язык, прежде чем начать выражать идеи с его помощью. Ведь традиция — это великолепный, ёмкий язык, который даёт возможность говорящему на нём художнику обращаться напрямую к сердцу без предварительных объяснений. Это родной язык, каждая фраза которого обогащена многочисленными оттенками смысла, которые вложили в неё те великие и заурядные люди, которые создавали и использовали её в прошлом.

Можно сказать, что эти принципы хорошо работают только в декоративном искусстве. Давайте тогда выясним место и влияние традиции в изящном искусстве Индии. Сохранившаяся письменная традиция состоит из стихов для запоминания, точно соответствующих мнемоническим стихам ранней индийской литературы, которые однажды были записаны. В обоих случаях художник, мастер или рассказчик имел также доступ к более полной и живой устной традиции, передаваемой в школах из поколения в поколение, которая позволяла ему восполнить недостаток деталей в письменном каноне. Иногда в дополнение к письменному канону от мастера к ученику переходили и книги мнемонических набросков. Они позволяют нам более ясно понять природу и метод функционирования традиции.

НАТАРАДЖА

Выбранная иллюстрация воспроизводит набросок из старой тамильской книги — изображение Шивы Натараджи. Чтобы понять этот образ, необходимо сначала объяснить легенду и концепцию появления Шивы в образе танцующего Бога. История дана в Койил Пуране и хорошо известна шиваитам. Шива изменил облик и явился десяти тысячам мудрецов, вступив с ними в диспут и опровергнув все их аргументы. Спорщики, разгневавшись, попытались чарами уничтожить его. В жертвенном огне был создан страшный тигр, который бросился на Шиву,

но, улыбнувшись, тот схватил его своими святыми руками и ногтем мизинца содрал со зверя шкуру, обернув её вокруг себя как шелковые одежды. Не обескураженные неудачей, мудрецы вновь кинули в огонь приношения, и оттуда поднялся чудовищный змей, которого Шива поборол и обернул вокруг шеи. Бог начал танцевать, но тут на него бросился последний монстр в виде отвратительного злобного карлика. Бог поставил на него ногу и сломал карлику спину, и на распростёртом теле поверженного врага продолжил свой танец, свидетелями которого стали боги. Согласно одному из толкований этой легенды, Шива укутался в тигриный гнев человеческих страстей, людские хитрость и злобу он обернул вокруг шеи, а под его ногами распростёрлось навсегда повергнутое зло. Более характерным для индийской мысли является символическое объяснение: в великолепии грации и ритма индийского танца Бог продемонстрировал, с какой непринуждённой лёгкостью он в своей великой милости поддерживает мироздание; это Его игра. Пять актов — создание, сохранение, разрушение, воплощение и милостивое избавление — составляют его непрерывный мистический танец. В священном Тиллаи (*ныне город Чидамбарам. — Прим. пер.*), в «новом Иерусалиме», будет явлен этот танец; Тиллаи — центр мироздания, то есть Его танец происходит внутри и космоса, и души (*Pope, Tiruvācagam, p. lxiii; Nallasawmi Pillai, Sivagnana Botham, Madras, 1895, p. 74*).

Необходимость подобного объяснения демонстрирует кажущуюся трудность восприятия индийского искусства, но не стоит думать, что оно представляется таким же странным для своих создателей и для тех, к кому оно обращено. Как и любое другое великое народное искусство, оно ведёт повествование на своём языке, и совершенно очевидно: прежде чем толковать передаваемое им сообщение или позволить разуму свободно оценивать художественные качества его работы, нужно изучить грамматику этого языка.

Приведённый здесь грубоватый рисунок, выполненный подмастерьем, ясно передаёт именно тот уровень подготовленности, который традиция с некоторой пунктуальностью обеспечивает каждому поколению художников. Этот образ танцующего Бога часто встречается в Южной Индии, высеченный в камне или отлитый в бронзе. Многие из подобных изображений не имеют особенного художественного совершенства, но восприятие этого искусства настолько субъективно, настолько зависимо от качеств, которыми обладает зритель и которые он переносит на объект созерцания, что символическая и религиозная цель достигается тут даже несовершенным произведением. Это одна из функций традиции — позволить рядовому мастеру работать в рамках своих возможностей, избегая при этом опасности подвергнуть великие и святые объекты осквернению и осмеянию. Но у традиции есть и другая сторона — она даёт великому художнику, гению возможность выразить всё то, что в нём таится, на понимаемом его народом языке.

В музее Мадраса (*ныне Ченнай. — Прим. пер.*) хранится бронзовая фигура Натараджи, возможно, XVII века или чуть более ранняя. Будет излишним подробно восхвалять эту прекрасную скульптуру; она столь же живая, сколь и гармоничная, столь же полная силы, сколь и непринуждённая. Для ищущих реализма здесь есть и реализм, но реализм этот обращён к памяти, а не к имитации. Мастер вырос в тени шиваитского храма в одном из главных религиозных центров Юга, возможно, в Танджоре; он вместе со своим отцом работал над залом тысячи колонн в Мадрае, а позже в Чултри, куда все великие мастера Южной Индии стекались на сооружение прославленных зданий Тирумала Наяка. Сам будучи шиваитом, мастер помнил все знакомые ритуалы и день за днём смотрел на танцующих перед

святылищем девадаси. Возможно, в юности он был любовником наиболее грациозной и опытной из них, и его память о ритмическом танце, смешанная с преклонением перед девадаси и божеством, выразилась в грации и красоте его танцующего Шивы. Ибо таковы религия и культура, жизнь и искусство, сплетённые вместе в паутине индийской жизни. Имеет ли традиция, связывающая такое искусство с жизнью, малую ценность или даже вовсе никакой ценности для великого художника? Должен ли этот гений отвергнуть готовый для воплощения образ только потому, что он не нов и не оригинален? Посмотрите хорошенько на эту фигуру, чей первый и простейший мотив заключается в победе над злом; обратите внимание на кольцо огня, составляющее ауру божественной славы; приглядитесь к четырём рукам с их сложнейшим символизмом жестов, к трепетанию повязки *ангавастирама*, к гирлянде из змей — и подумайте: смог бы отдельный художник, создающий собственные условности и новую систему символов, обратиться к сердцам людей, для которых легенда о Шиве есть непреложная истина и памятная колыбельная из детства?

БУДДА

Сидящий Будда — это более известный образ. Здесь тоже, как считается, условность и традиция сковывают художественное воображение. Индийское искусство иногда обвиняют в том, что оно не развивается, потому что в художественной концепции Будды I века и Будды XIX века нет никакой разницы — или предполагается, что нет никакой разницы. Конечно, неверно считать, что развития нет в том смысле, что у периодов отсутствуют отличительные признаки, — знакомый с индийским искусством человек сможет с большой долей уверенности определить столетие создания того или иного произведения. Однако концепция в самом деле остаётся неизменной, ошибка тут состоит в том, чтобы считать художественной слабостью эту неизменность индийского искусства. Это отражение того факта, что индийский идеал остался прежним. Что за идеал выражает этот образ? Сосредоточенность, неподвзятость, владение собой: мало-помалу учиться контролировать непостоянный и изменчивый ум, шаг за шагом добиваться тишины и неподвижности, обуздывать не столько чувства, сколько неуловимый, как ветер, разум. Как лампа, язычок пламени в которой перестаёт трепетать в безветренном месте, так же и разум в состоянии покоя. Только постоянным трудом и отказом от страстей можно достигнуть такого душевного мира. Какова позиция ума и тела того, кто стремится к этому? Он должен неподвижно сидеть именно так, как сидит тут Будда, поскольку именно эта поза сулит совершенное телесное равновесие:

«Сев на это сиденье, следует заниматься йогой для самоочищения, сосредоточив ум на одной точке и обуздав чувства, мысли и действия. Держа шею и голову прямо, устремив свой взор на кончик носа, не смотря по сторонам, умиротворившись, избавившись от страха, стойко сохраняя обет целомудрия, покорив ум, йогой должен сидеть, медитируя на Меня и устремившись ко Мне как к высшей цели. Так постоянно упражняется йогой, покоривший свой ум, достигает умиротворения во Мне и высшего освобождения» (Вхагавад-гита, VI, 12—15).

Как же тогда должен быть изображён в искусстве величайший учитель Индии? Конечно, именно в той позе, которая в сердце Индии увязана со стремлением к Идеалу. Так Будда сидел в ту ночь, когда Мара раз и навсегда не смог нарушить его сосредоточение и когда к нему наконец пришло просветление, стремясь к которому он в бесчисленных предыдущих перерождениях жертвовал своим телом «во имя живых созданий». Это была высочайшая точка в индийской духовной истории; раз она продолжает жить в национальном сознании, то естественным образом находит выражение и в национальном искусстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таковы были цели и методы индийского искусства в прошлом. Две тенденции очевидны в индийском искусстве настоящего: одна вдохновлена техническими достижениями современного Запада, другая — духовным идеализмом Востока. Первая уничтожила красоту и ограниченность старой традиции. Вторая едва только ищет своё выражение, но если великое искусство всегда национально и религиозно (а сколь пустым должно быть всё прочее искусство!), то лишь в ней мы видим начало нового и великого искусства, которое завершит начатое в прошлом, а не разрушит его. Когда живая индийская культура воспрянет после крушения в прошлом и борьбы в настоящем, родится новая традиция и новое видение найдёт отражение в языке формы и цвета, так же как в словах и в ритме. Народ, пришедший к этим великим открытиям, остаётся индийским народом, и когда в нём вновь наберёт силу жизнь, наберет силу и его искусство. Может случиться, что плодом более глубокой народной жизни, более широкой культуры и более проникновенной любви станет искусство куда более великое, чем в прошлом. Но это может произойти только через рост и развитие, а не через внезапное отвержение наследия. Та или иная условность есть характерное выражение своего периода, результат определённых условий, конкретная стадия исторической эволюции народной культуры. Условности будущего должны быть точно так же увязаны с национальной жизнью. Мы тесно связаны и с прошлым, и с будущим: в прошлом мы создали настоящее, а будущее творим сейчас. Наш долг по отношению к нему состоит в том, чтобы обогатить, а не разрушить наследие, которое принадлежит не одной только Индии, но и всему человечеству.

*Впервые опубликовано ограниченным тиражом
в издательстве Essex House в 1908 году*

*Перевод: Полина Коротчикова,
специально для журнала «Искусство», 2015*

Ананда Кенгиси Кумарасвами (1877—1947) — фактически основатель современной индийской школы искусствознания. Статья «Цели индийского искусства» была одной из первых в его долгой исследовательской карьере. Изложенные в ней взгляды легли в основу всей методологии изучения индийского искусства в XX веке и одновременно стали источником вдохновения для молодых художников. К тому времени, когда статья увидела свет, изучение индийского искусства было прерогативой европейцев, в первую очередь англичан, в научных подходах которых крылся целый ряд серьёзных ошибок. Их критическое, часто уничижительное мнение об индийской художественной традиции объяснялось системой эстетического воспитания, сформированной трудами Иоганна Иохима Винкельмана. Любое местное искусство учёные привычно оценивали с позиций его соответствия или несоответствия античным образцам, отказывая в результате индийским авторам в мастерстве.

Новая индийская интеллигенция начала XX века болезненно переживала утрату собственных корней и отторжение многовековой художественной традиции. Результатом её поисков стало Бенгальское возрождение: в 1901 году поэт Рабиндранат Тагор основал в Шантиникетоне, недалеко от Калькутты, школу, а чуть позже — университет с новой системой образования, призванной с более взвешенных позиций обучать студентов истории и западного, и национального искусства. В 1907-м его племянники художники Обаниндрат и Гаганендрат Тагоры основали в Калькутте индийское общество изучения искусства, призванное поощрять студентов и ремесленников.

Кумарасвами, близкий друг и частый гость семьи Тагоров, вдохновлённый идеями Рабиндраната и артистической атмосферой его дома, встал во главе «движения на восток». Учёный жаждал вернуть Индии чувство гордости за своё искусство, продемонстрировать европейцам красоту индийских памятников и сформировать новые критерии их оценки. В «Целях индийского искусства» Кумарасвами представляет те постулаты своей концепции, которые являются основой индийского искусствознания и художественной критики по сей день. Он вводит понятие «духовный идеал» как цель художников, обращается к символизму, литературным и религиозным источникам. Сакральная обусловленность традиционного искусства; необходимость оценки памятников через призму их мировоззрения; неправомерность разделения «высокого» и «прикладного» искусства; первичность смысла по отношению к форме — вот только некоторые проблемы, рассмотренные в этом эссе. Оно позволило по-новому взглянуть на памятники, которые считались непонятными, некрасивыми, выполненными грубо и примитивно, — выбранные Кумарасвами для примера образы сидящего в нирване Будды и танцующего Шивы Натараджи именно с его подачи стали своеобразными брендами, активно тиражируемыми в Индии и по сей день. Но главное, что это эссе стало настоящим манифестом для нового поколения художников Университета в Калькутте и школы Шантиникетона, стремившихся найти новые средства выражения через обращение к богатому прошлому своей страны. Благодаря им идеи Кумарасвами стали ключевыми для всего происходящего в искусстве Индии в XX веке и решительно переиздали в век XXI.

Полина Коротчикова



Гаганендрнат Тагор
Воскресение
После 1920
Бумага, гуашь
33,4 × 28 см
Частная коллекция



Сарада Укил
Шиваджи получает
благословение
своей матери
После 1923
40 × 30 см. Из коллекции Лала
Бхарат Рама, Нью-Дели



Обаниндрат Тагор
Победа Будды
1913
Фронтиспис «Мифов индуизма
и буддизма» Сестры Ниведиты
и Ананды Нумарасвами



Обаниндрат Тагор
Будда в образе
нищенствующего монаха
1914
Иллюстрация к «Мифам индуизма
и буддизма» Сестры Ниведиты
и Ананды Нумарасвами



Обаниндрат Тагор
Конец пути
1913
Бумага, темпера. 15 × 21 см
Из коллекции Национальной
галереи современного искусства,
Нью-Дели



Обаниндрат Тагор
Моя мать
1912—1913
Бумага, акварель, 20,3 × 12,7 см
Из коллекции Национальной
галереи современного искусства,
Нью-Дели



Обаниндрат Тагор
Синбад-мореход
1930
Из коллекции Университета
Rabindra Bharati, Калькутта



Обаниндрат Тагор
Смерть Рабиндраната
Тагора
Ок. 1941
Бумага, акварель, 28 x 19 см
© 2015 Sotheby's

Дарья Воробьева

ГОРШКИ И БОГИ

Если спросить, например, Аниша Капура о его работе «Моя алая родина», он скажет: «Что вы? При чём здесь Индия?» — и расскажет о материнской утробе, родине его тела и крови. Напротив, специалисты по индийскому искусству уверенно различают в этом произведении площадку, традиционным способом размеченную под строительство индуистского храма. Этот материал о сакральных символах, в присутствии которых в своём творчестве не всегда сознаются индийские художники



1.
С. Х. Раза
Джаграт (Бодрствование)
Холст, акрил
150 × 150 см
Изображение предоставлено
Tao Art Gallery

2.
Калачанра-мандала
(«Колесо времени»)
Он. XVI–XVII вв.
Хлопковая ткань, темпера
139,7 × 96,5 × 3,8 см
Из коллекции Музея изящных
искусств (Frederick L. Jack Fund),
Бостон

3.
Карта Вселенной
XVIII в.
Хлопковая ткань, матовая
анварель
90,2 × 91,4 см
Из коллекции Бруклинского музея



2



3

Присутствие сакральных образов в работах современных индийских художников заметно даже зрителю, весьма поверхностно знакомому с культурой страны. Москвичи видели мандалы Субодха Гупты на Первой Московской биеннале в 2005 году. На всевозможных мировых фестивалях представлены скульптурные головы Равиндера Редди, словно снятые с индуистских колоссов. Абстрактные янтры С. Х. Разы, многорукие божества М. Ф. Хусейна, сцены из индуистской мифологии Атила Додии и К. Г. Субраманьяна, интерпретированные модернистским живописным языком или же представленные в виде ассамбляжей, скульптур, арт-объектов, — все эти образы легко считываются. Очевидно, что такие работы иллюстрируют поиски художниками своего национального языка. Скрытые или явные сакральные символы являются частью их культурной идентификации, причём речь здесь идёт не об этнической принадлежности художника, а скорее о комплексной, общеиндийской эстетике, нивелирующей различия множества национальностей, входящих в индийский конгломерат.

Не всегда очевидно назначение этих клише — маркеры ли это, сообщающие западному зрителю то, что художник ассоциирует себя с родной культурой, или искреннее желание продолжать традицию в новых условиях и в современном контексте. Насколько глубоко сам художник воспринимает присутствующую в его работах символику: сохраняется ли в актуальном искусстве духовное измерение или всё ограничивается литературным уровнем? Вопрос не праздный, поскольку религиозные символы переносятся тут в другой, профанный контекст, а, как утверждал Клод Леви-Стросс, переход символов из одной системы в другую неизбежно меняет их значение.

Затрагивая эту тему, нельзя обойти без рассказа о бытовании сакральных символов в современной Индии. Они по-прежнему обнаруживаются повсюду — не только в специальных пространствах для проведения ритуалов (храмах и домашних алтарях), но на стенах домов (для защиты живущих в нём), на прилавках (статуэтки, плакаты, календари, принты на тканях), даже на расписанных грузовиках. Сами индийцы отнюдь не считают, что тиражирование символа уменьшает его священную значимость, —

Наиболее показателен пример М. Ф. Хусейна, изобразившего обнажёнными богинь Дургу и Сарасвати. Местные националисты преследовали художника, а в 2004 году уголовный суд признал его виновным в оскорблении чувств верующих, хотя его работы не шли вразрез с древней иконографией

их религиозность фундаментальна и органична. В современных формах веры, даже изменившихся под влиянием новых обстоятельств, очень чувствуется дух Средневековья, так что для индийцев обыденный контекст не меняет сущности духовного образа. Здесь же стоит вспомнить важный феномен индийского кино, рассчитанного на внутреннего зрителя: студии бесконечно умножают фильмы на один и тот же культурно значимый сюжет, который переносится в современную эпоху и всегда под неё модифицируется (например, фильм «Девдас» пережил более тридцати перерождений).

Игра смыслами, отсутствие чётких границ интерпретации и использования символа — фундаментальная черта индийского мировоззрения. С древних времён иконографические схемы, атрибуты божеств и даже архитектурные композиции копировались, а копируясь, перекодировались в соответствии с новой религиозной системой. Форма обретала новые смыслы, не отказываясь, тем не менее, от изначальных¹.

Сознательное внедрение сакральных образов в индийском искусстве началось ещё на рубеже XIX—XX веков, поначалу как часть борьбы против английского владычества. Большую роль здесь

(1) См. подробнее: Воробьева Д. «Найласанатха и Чхота Кайласа, проблема релики в индийской архитектуре» // Оригинал и повторение: Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей / Ред.-сост. П. А. Куценков, М. А. Чебодаев. М.: ГИИ, 2014.



1



2



3

1. **Субодх Гупта**
Мировая драгоценность
2012
19 медных горшков, верёвка,
стальное крепление
301 × 235 × 105 см
Фотография: © José Luis
Gutiérrez. Изображение
предоставлено художником
2. **Санджай Кумар**
Будда и сосуд для
пожертвований
2012
Холст, смешанная техника
120 × 120 см
Изображение предоставлено
Tao Art Gallery
3. **Кшитиндранат
Мазумдар**
Праздник
Ок. 1950
Бумага, аquarelle
79 × 66 см
Из коллекции Национальной
галереи современного искусства,
Нью-Дели



1



2



3

1.
Аниш Капур
Моя алая родина
2003
Воск, масляная краска, стальная
слица, мотор
Диаметр: 12 м
Фотография: © Nic
Telwiggenhorn
© Anish Kapoor, 2015

2.
Сваямбху Ганеша
Фотография
Святынище Ганеши,
Леньядри, Индия

3.
Саджану
Паринрама (путь вокруг)
горы Говардхан
Первая четверть XIX в.
Бумага, тушь
310 × 240 см
Из коллекции Музея
изящных искусств (Ross-Cooma-
gaswamy Collection), Бостон.

сыграла семья талантливых литераторов и художников Тагоров. Затем, уже в период независимости, художники-интеллектуалы стремились создать единый визуальный язык нации, разумеется, основанный на традиции и традиционалистской философии. Самые яркие в этой плеяде — М. Ф. Хусейн, Джамини Рай, Нондолал Бошу, Шринивасулу, Шэйла Одэни, К. Венкатаппа и другие. Все они изображали богов индуизма, используя технику масляной живописи, заимствованную у европейцев. Эта техника воспринималась ими как международный художественный язык, которым они пытались выразить собственную идентичность.

Та же история повторилась на рубеже XX и XXI веков, когда международным языком стали инсталляции, видеоарт и перформанс, где появляются не просто сакральные мотивы, но темы неприятные или табуированные для западного зрителя. Например, в видеоперформансе «Чистый» (1999) Субодха Гупты художник заходит в душ и оказывается с ног до головы облитым коровьим навозом, действительно ритуально чистым в индийской культуре. В инсталляции «Моя мать и я» (1997), традиционное жилище сложено из настоящих высушенных коровьих лепёшек. Творчество Гупты можно назвать прямо-таки энциклопедией сакральных символов Индии, перенесённых на новый уровень демонстрации — международную арт-сцену.

Интересно, что внутри страны использование сакральных образов отнюдь не всегда воспринималось адекватно. Наиболее показателен пример М. Ф. Хусейна, изобразившего обнажёнными Матерь-Индию, богинь Дургу и Сарасвати. Индийские националисты преследовали художника, а в 2004 году уголовный суд признал его виновным в оскорблении чувств верующих, хотя его работы не шли вразрез с древней иконографией: этих божеств было принято изображать именно обнажёнными. Эротизм, присущий древним статуям и рельефам, был символом телесного совершенства божеств, но века мусульманского влияния изменили восприятие женского обнажённого тела, и теперь религия считает подобные образы извращением сакральной символики. До сих пор на индустских сайтах противопоставляются два типа сюжетов Хусейна: мусульманские, где тело полнотью закрыто одеждой, и индуистские,

с обнажёнными богинями и брахманами. Немаловажно для критиков и то, что сакральную символику осмелился использовать иноверец — мусульманин по происхождению. Будучи в большинстве аспектов чрезвычайно толерантными, индийцы часто ведут себя очень агрессивно, если дело касается их священных символов.

В то же время образ божества, которому поклоняются уже не один век где-нибудь в глубинке, может совсем не соответствовать принятым канонам и быть похожим скорее на бесформенную массу, чем на что-то антропоморфное. Подобные объекты называются *сваямбху* (то есть образы, появившиеся сами собой) и упоминаются уже в древнеиндийских трактатах. Как правило, сваямбху — это необычной формы природный объект, камень или дерево, имеющий сходство с божеством. Есть в религиозной практике и ещё один любопытный феномен: нередко древние статуи в индуистских храмах оказываются покрыты таким толстым слоем различных подношений (красной пасты, мёда или кефира), что о том, кто под ним скрывается, остаётся лишь догадываться. От совершенного телесного выражения, в котором предстаёт канонический сакральный образ, не остаётся и следа. Однако образ, тем не менее, продолжает считаться сакрально значимым.

Если вернуться к современным художникам, то учитывая всё вышесказанное, можно сделать вывод, что их работы нужно прочитывать на многих уровнях именно благодаря непрерывности индийской культуры, её укоренённости в повседневном обиходе, позволяющей оперировать сакральными символами, подчас неочевидными для западного зрителя. Исключение составляют разве что говорящие на универсальном языке индийские абстракционисты — такие как всемирно известный скульптор Аниш Капур, художники Натвар Бхавсар и Набакишор Чанда. В их работах иногда удаётся отыскать национальную символику, иногда нет. Например, Аниш Капур долгое время представлял себя не иначе как британским художником с международным художественным словарём, однако в последние годы в его творчестве можно заметить всё больше и больше отсылок к индийской культуре. Какое-то время исследователи могли только догадываться об изменениях его художественной стратегии, но сейчас они оче-



1

1.
Субодх Гупта
Моя мать и я
1997
Дерево, низяя, диаметр: 326 см
Вид экспозиции в Национальной галерее современного искусства, Нью-Дели, 2014. Фотография: © Graham Crouch. Изображение предоставлено художником и Галерей Hauser & Wirth

2.
Наинсунх
Час возвращения норков с пастбища
Ок. 1810—1815
Бумага, матовая анварель, золото, 38 × 31,9 см
Из коллекции Музея изящных искусств (Denman Waldo Ross Collection), Бостон

3.
Бхарти Нхер
Ножа говорит на чужом языке
2006
Стекловолокно, бинди
167,6 × 152,4 × 457,2 см
Изображение предоставлено Gallery Ske



2



3

Гупта заходит в душ и оказывается облит коровьим навозом, ритуально чистым в индийской культуре. В работе «Моя мать и я» традиционное жилище сложено из коровьих лепёшек. Творчество Гупты можно назвать энциклопедией сакральных символов на мировой арт-сцене

видны. Например, знаменитый «Сваямбху» (2007) или «Моя алая родина» (2003): специалист обнаруживает здесь сразу две ассоциации с традиционной индийской культурой. Во-первых, *вастумандала*: архитектор-стхapati чертит её на пустыре своеобразным циркулем (кольшком и верёвкой), размечая пространство будущего храма. Во-вторых, алый цвет, священный и являющийся характерным для многих божеств индуизма.

Обращается к индийской эстетике и известная художница Бхарти Кхер, жена Субодха Гупты. Маркером её работ являются *бинди* — налобные украшения индийских женщин, часто покрывающие всю поверхность её скульптур.

Вернемся всё же и к самому Субодху Гупте, чаще всех оперирующему сакральными символами. Его визитной карточкой стал традиционный индийский горшок, в его современной модификации сделанный из нержавеющей стали. Обычно этот образ интерпретируют в контексте голода и нищеты в стране, однако этого понимания недостаточно. Горшок — *кумбха*, *гхата* или *калаша*, символ, с древнейших времён богатый разнообразными семантическими коннотациями. Мог ли не знать о них Гупта? Нет, конечно. Культурные коды индийской цивилизации передаются от поколения к поколению — например, через

детские сказки, взятые из эпических сказаний Махабхараты и Рамаяны. Свою роль здесь играют и повседневные ритуальные практики: например, в такие горшки по сей день складываются храмовые приношения. Именно поэтому масштабный ассамбляж из посуды, выполненный Субодхом Гуптой в виде черепа, получил название «Очень голодный бог» (2006). Кроме того, горшок постоянно изображается на стенах домов и храмов как сакральный символ (*пурна гхата* или *пурна кумбха*), ваза изобилия, наполненная сомой — напитком бессмертия. Это мотив, получивший развитие в иконографической программе храмов всех религиозных конфессий и остающийся актуальным и по сей день. Древность этого символа, его контекстуальность говорят о том, что Гупта использует его вполне сознательно.

Изначально горшки тесно связаны с земледельческим культом и женским началом, выступая символом чрева. Мифология сообщает нам о том, что после потопа Брахма воссоздал мир именно из сосуда. Уже в виде *пурна гхаты* или *пурна кумбхи* эти сосуды соприкасаются с идеей водной космологии, являющейся важной частью индийской культуры с древнейших времён. Жизнь людей полностью зависела от прихода дождя, оплодотворяющего землю после засушливого сезона и в разнообразных ритуалах, одной из архаичных целей которых было вызывание осадков, центральную роль играли горшки². Три сосуда, поставленные друг на друга были центральным объектом ведийской *яджны* (обрядка жертвоприношения). Позже эта конструкция перешла в индуизм и используется и поныне в современных ритуальных практиках. Немаловажно, что горшки являются и частью погребальных практик, служа урнами для костей, оставшихся после кремации.

Сосуды появляются в разных частях храмовых сооружений — в качестве элементов фризов как цокольной части здания, так и верхней, в качестве молдингов, карнизов. *Калаша* — вытянутый сосуд — служит венчающим элементом *виманы* храма, возводящимся над тем местом, где при ритуале закладки святилища в землю зарывается *нидхи кумбха* — горшок с различными символическими драгоценностями. В орисском средневековом тексте «Шильпа Пракаша» говорится, что существует мно-

(2) Связь с водной космологией и многие интересные аспекты понимания мотива подробно рассматривают известные индологи Ананда Кенгши Ку-марасвами и Стелла Крамриш, в работах которых можно адресовать заинтересованного читателя.

жество типов сосудов (*кумбха*), которые грамотный *шилптин* (строитель) хорошо знает, где разместить. Горшок — это всего только один символ, используемый в работах Гупты, но на его примере легко понять, что за каждым предметом может стоять целая символическая традиция.

Однако не становится ли демонстрация сакральных символов индийскими художниками частью этнографического шоу, рассчитанного на современного зрителя, выискивающего нечто уникальное в глобальном мире? В подобной ситуации сейчас оказываются традиционные обряды, реанимируемые на потребу туристов. В пределах одной выставки зритель путешествует по разным странам и континентам посредством работ, проникнутых духом национальной идентичности, как было на экспозиции 5-й Московской биеннале. Насколько искренни создающие такие работы художники?

Отвечая на этот вопрос, нельзя не упомянуть другую особенность индийской ментальности, без учёта которой невозможно правильно воспринимать национальное искусство. Дело в том, что художники прекрасно осознают отсталость собственной культуры, надолго застрявшей на средневековом, с точки зрения западной классификации, этапе развития. По сути, в Индии не существовало искусства в европейском понимании, вместо него развивалась религиозная традиция, создавались предметы культа, предназначенные для нобилей, правителей и их дворов. Европейское влияние, хотя и создало своеобразную школу, оказалось неспособно пошатнуть основы индийского мировоззрения. Поэтому одновременно с иногда чрезмерным вниманием и тяготением к западному искусству, его жанрам и формам, индийские художники всё же осознают глубину собственной культуры и визуальной традиции, зная древние тексты и ощущая их актуальность сегодня.

Подводя итог, можно сказать, что сакральная символика в индийском изобразительном искусстве, помимо поиска художниками своего места в арт-мире, несомненно является результатом ещё не утраченного религиозного мировоззрения. Без учёта этой особенности работы индийских художников невозможно адекватно воспринять. Их экзотическая для западного человека культура сложна тем более, что её невозможно по-настоящему понять, не ро-

дившись в ней. Скажем, мусульманин, появившийся на свет в Индии, имеет больший доступ к культурным кодам страны, нежели любопытствующий европеец. Причина тому и кастовость сознания, налагающая множественные запреты на человека, с рождения находящегося в определённой ячейке без права выйти из неё, и сочетающаяся с нею религиозная толерантность, сосуществование многих культов, встроивших определённым образом в этот контекст. Отсюда осознание целого как суммы разнородных, но неотделимых друг от друга частей, с постоянным доминированием центрального элемента.

В индийском искусстве это проявляется в виде пространственных инсталляций с сакральным центром и расходящимися от него кругами. Для местных художников характерно не просто чтение слева направо, а композиционное выстраивание работы из сакрального центра — *бинду*, где расходящиеся к периферии символы раскрываются, подобно лепесткам лотоса. Подобная конструкция — это ещё и *чакра*, символ бытия со множеством значений: от колеса сансары до колеса буддийского учения. Вечное движение-круговорот, выйти из которого может только сильный духом. Создание диаграмм, описывающих строение мира, — мандал и янтр — практиковалось издревле и было развито тантрическими учениями уже в период Средневековья. Поэтому, когда мы смотрим на мандалы С. Х. Разы, в них не стоит видеть просто узор в духе европейской и американской абстракции. Также и раскрашенные головы Равиндера Редди — не просто проявления международного поп-арта, а реинкарнация древней традиции; поп-арт лишь позволил подобным работам появиться на современной арт-сцене. Именно поэтому обычные критерии анализа современного искусства часто некорректны для индийских художников. Расшифровка их работ требует глубокого погружения в историю страны и её культуру.



1



2



3



4

1. Равиндер Редди
Голова
2013
Позолоченное стекловолокно, полиэфирная смола. Вид экспозиции в Недлстон-холл, Англия. Фотография: © Ian Carroll

2. Статуя Шри Бхарта Анджанейя
Ведесандер, Индия

3. Статуя Ханумана
Храм Нондагатту, Каримнагар, Индия

4. Равиндер Редди
Портрет девушки
2014
Раскрашенное стекловолокно, полиэфирная смола
89 × 50 × 36 см.
Изображение предоставлено Vadehra Art Gallery

ЗВЁЗДЫ

Либерализация экономики, начавшаяся в Индии в 1991 году, открыла дорогу иностранным инвестициям не только в промышленность и сельское хозяйство, но и в культуру. Самые видные западные кураторы стали проявлять интерес к индийским художникам, ввели их в круг постоянных участников международных выставок и превратили в звёзд глобальной арт-сцены

СУБОДХ ГУПТА: «НИЧЕГО ПОДОВНОГО!»

Субодх Гупта — наверное, самый успешный современный индийский художник. Он создаёт огромные инсталляции из посуды из нержавеющей стали, которая, по его утверждению, объединяет богатых и бедных, присутствуя на каждой индийской кухне, а своей круглой формой транслирует нам образ глобального мира



Субодх Гупта
Три коровы
2003
Холст, масло. 167 x 230 см
© Subodh Gupta. Изображение
предоставлено художником



Субодх Гупта

Индийский художник (р. 1964), живёт и работает в городе Гургаон. Прославился инсталляциями из металлической кухонной утвари. Регулярно выставляется на Венецианской биеннале и Лондонской Frieze, по темпам роста цен на его работы часто сравнивается с Дэмиеном Хёрстом. Так, его работа Across Seven Seas была куплена на ярмарке в Базеле за 550 тысяч фунтов стерлингов, а одним из самых известных его поклонников является Франсуа Пино — владелец аукционного дома Christie's.

Мне кажется, что не существует современного французского или голландского искусства, оно давно стало глобальным, а вот сегодняшнее индийское искусство по-прежнему обладает индивидуальностью. Как вы думаете?

Не понимаю, откуда возник этот вопрос. Художники из Индии давно и успешно выставляются на Венецианской биеннале, на Документе в Касселе. Каждый из них представляет свою страну, но при чём тут индивидуальность национального искусства? Это определение не работает по меньшей мере последние три столетия. Марсель Дюшан ровно сто лет назад выставил писсуар в музее. Он, конечно, не мог бы этого сделать, будучи индийским художником, просто потому что никаких писсуаров не было, равно как и туалетов в частных индийских домах или в общественных пространствах. В этом заключается его национальная специфика — во взаимодействии с конкретным объектом конкретной культуры. Однако язык, на котором он говорил при помощи специализированного объекта, абсолютно универсален. Не существует двух разных языков искусства, скажем, в Китае и в Бразилии.

Как насчёт вашей собственной связи с национальной художественной традицией и индийским контекстом?

Я очень уважаю индийское искусство прошлого, все эти бронзы и терракоты, созданные много тысячелетий назад, они фантастически прекрасны, но никакой связи между моим искусством и этими скульптурами нет. Моё искусство исходит из каких-то простых вещей, которые меня окружают, преимущественно вечных и универсальных: природа, жизнь, небо, деревья, луна — то, что одинаково видят люди в разных местах планеты. Луна всего одна, её одинаково наблюдают жители всего мира, не нужно путешествовать, чтобы созерцать американскую луну — она абсолютно такая же. Меня интересуют только такие вещи. Те, что станут рисовать дети, пришедшие в младшую школу, где бы эта школа ни находилась.

И вы правда уверены, что видите луну такой же, какой её видит, например, японский художник?

Так важно не то, какой видит луну японский художник, или немецкий художник, или я сам, а то, что мы все на неё смотрим. Но сказать по правде,



Субодх Гупта
Луч
2012

Утварь из нержавеющей стали, 400 × 400 × 600 см
Вид инсталляции в Национальной галерее современного искусства, Нью-Дели. Фотография: © Ram Rahman
© Subodh Gupta. Права на изображение принадлежат Agagio Gallery. Предоставлено художником

Я очень уважаю индийское искусство прошлого, все эти бронзы и терракоты, созданные много тысячелетий назад, но никакой связи между моим искусством и этими скульптурами нет

я совершенно не думаю, что японцы видят луну иначе, чем я.

А как насчёт еды? Используя индийскую еду в перформансах, вы презентуете национальную специфику и в первую очередь ту её часть, которая является брендом на экспорт, разве нет?

Ничего подобного. Еда давно уже не обладает географической привязкой: в ста метрах от моего дома есть японский, китайский и европейский рестораны. Еда начала путешествовать ещё раньше, чем люди. Очень немногие из миллионов моих соотечественников, которые сейчас тоннами поглощают китайскую еду, когда-либо бывали в Китае. Еда — это тоже одна из тех вещей, которые не требуют перемещений в пространстве, она гораздо более глобальна, чем мы сами. Вы только подумайте, мои дети едят пиццу! Я обожаю еду, и кухня — это, конечно, моя тема: утварь, позволяющая готовить пищу, пища, которая создаётся при помощи этой утвари. Но самое главное, что круглая сковорода, на которой вы жарите блины, — это и есть проекция глобуса, образ круглой Вселенной. Это просто частицы, образовавшиеся в результате того, что вы называете Большим взрывом, что привело к формированию нашего мира. А наша Вселенная — это огромный глубокий океан, где, будучи художником, можно бесцельно плавать, не зная ни его границ, ни своих пределов. И если бы я сам не знал своих пределов, то не смог бы выразить в своих работах то, что чувствую. По-

этому я принял решение ограничить себя, двигаться ближе к себе и говорить только о том, что мне близко. Я имею в виду — непосредственно близко, как эта тарелка супа.

Согласитесь, нельзя не обратить внимания на изобилие традиционных религиозных символов в ваших работах — лотосов, мандал и буддистских ступ?

Знаете, когда я был молод, у меня не было учителя, который говорил бы мне, что нужно делать, тем не менее мне повезло найти собственный язык и возможность развиваться в качестве художника. Поэтому вот эта культура, о которой вы столько говорите, — это просто словарь, я его использую для создания работ. По-моему, в мире не так много художников, которые работают с контекстом своей страны вместо того, чтобы воплощать собственные идеи. Да, кто-то создаёт пейзажи, эти пейзажи имеют определённую географическую привязку, но пейзаж — это вообще не о природе, это об искусстве, о самом художнике. Мы все художники глобального мира, потому что посредством сети мы связаны со всеми и со всем, мы знаем всё. Может быть, ваша бабушка или мама готовит не пасту, а какую-то национальную еду, и вам, может быть, даже эта еда нравится, но как только вы начинаете писать какой-то текст — это уже никак не связано с вашей национальностью, этот текст принадлежит глобальному миру. И если мой почерк, мои буквы, мой словарь состоит из индийских слов и букв, — это совершенно не означает, что предмет, о котором я пишу, тоже индийский. Мы пересекаем именно границы, чтобы пережить что-то, что до сих пор нам было недоступно. Поэтому стоит поднапрячься, чтобы понять художников, чей опыт тоже был нам до сих пор недоступен. Мышление в категориях национальных художественных языков — невероятно устаревшее. Всё это давно уже



Субодх Гупта
Высигивать
2010
25 яиц из нержавеющей стали,
5 лостр. Размеры варьируются
Вид инсталляции
в Художественном музее Сары
Хильден (Финляндия, 2011)
Фотография: Jussi Koivunen.
Изображение предоставлено
художником

**Знаете, каждый сам
решает, куда ему
пойти и где смотреть
кастрюльки. Не буду же
я говорить взрослым
людям, зачем им нужен
музей, равно как и не буду
объяснять, зачем нужно
учиться и читать книги**

история. Никогда даже не думайте
говорить, что есть какой-то ваш язык
и какой-то мой язык, есть наш язык.
Это единственный язык, который
понимает искусство.

**Понимает ли аудитория, скажем, вашей
ретроспективы в Национальной галере
современного искусства в Нью-
Дели тот глобальный язык искусства,
которым вы пользуетесь на междуна-
родных выставках?**

Разумеется.

**Никто не спрашивает, зачем мне смот-
реть на оловянную посуду в музее,
если я могу увидеть те же груды ка-
стрюлек на любом рынке?**

Ну, знаете, каждый сам решает,
куда ему пойти и где смотреть ка-
стрюльки. Не буду же я говорить
взрослым людям, зачем им нужен
музей, равно как и не буду объяс-
нять, зачем нужно учиться и чи-
тать книги. Если вы имеете в виду,
что на Западе люди больше ходят
в музеи, — да, это так, у нас просто
нет этих музеев. Есть небольшое арт-
сообщество, люди, которые учились
за границей, прекрасно понимающие
язык, которым я пользуюсь. Их мало,
да. Но это не моя проблема. Моя
проблема — создавать произведения
искусства, и всё.

**Объекты, которые вы используете
в инсталляциях, — это реди-мейды
или они создаются на заказ?**

В течение многих лет я ходил
по рынку в поисках объектов, го-
ворил: «Дайте мне эту кастрюльку
и вот ту сковородку, я сделаю из них
скульптуру». Те времена прошли.
Сейчас литейные мастерские по всему
свету, даже в Нью-Йорке, работают
по моим заказам. Что-то я делаю
в своей студии, но для многого у нас
просто нет технологических воз-
можностей. Все эти инсталляции
только выглядят просто, зачастую
для их создания требуются специаль-
ные возможности. Поэтому я обычно
описываю то, что мне хотелось бы
видеть, и ищу мастеров, которые спо-
собны это воплотить.

**На перформансе в Нью-Йорке вы го-
товили карри, а вот кастрюльки у вас
сверкающи — и пусты.**

В моих работах нет таких категорий:
это чистое, а это грязное, это бед-
ное, а это богатое. Да, вы, конечно,
правы, эта посуда сияет, я созна-
тельно делаю этот образ стериль-
ным, гламурным, это мой авторский
почерк, моя икона. Однако за всем
этим сиянием огромнейшая драма.
Ещё десять-пятнадцать лет назад во-
семьдесят процентов жителей Индии
не могли есть то, чего им бы хотелось.

Вопросы: Алина Стрельцова

RAQS MEDIA COLLECTIVE: «А ЕЩЁ У НАС ЕСТЬ НОСОРОГ!»

Участники объединения RAQs — Джибиш Багчи, Моника Нарула и Шуддчхрат Сенгупта — не создают традиционные предметы искусства, а скорее, обнаруживают переключки между разными сферами знания, историческими эпохами и географическими пространствами. Рассказывая истории и небылицы, балансируя между искусством и активизмом, они быстро стали непременными участниками главных международных художественных событий



Raqs Media Collective
Парк коронации
2015
Вид экспозиции "All the World's Futures", Центральный павильон
56-й Венецианской биеннале.
Изображение предоставлено
авторами



Raqs Media Collective

Коллектив, образованный в Нью-Дели в 1992 году тремя выпускниками исследовательского центра массовых коммуникаций университета Jamia Milia Islamia, Джибишем Багчи, Моникой Нарулой и Шуддчхратом Сенгуптом. В 2001 году Raqs основали культурный центр Sarai. Наибольшую популярность группе принесли участия в крупных международных мероприятиях — от «Документы» и «Манифесты» (участники коллектива были сокураторами «Манифесты-7») до Венецианской биеннале.

В пресс-релизе ваша недавняя выставка в Frith Street Gallery «Это возможно, потому что это возможно» названа «политическим созерцанием». Расскажите, что это значит.

Моника Нарула: «Политическое созерцание» — это когда мы вместе пытаемся представить, что нечто возможно, а затем сделать так, чтобы это произошло. В этом, на наш взгляд, и состоит процесс человеческого бытия, это самый главный предмет нашего интереса. Если говорить о конкретных работах, то там представлена, например, «Экономика классной доски», на которой нацарапаны разные соображения о современном капитализме.

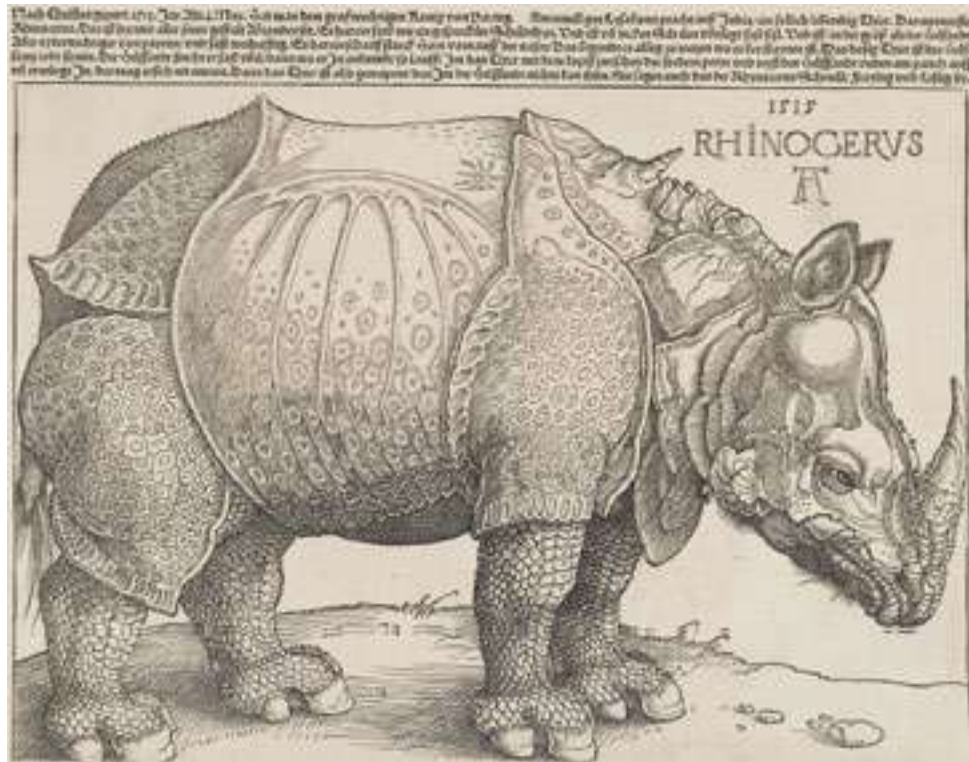
Джибиш Багчи: Эта работа о различиях между схематично выстроенной воображаемой ситуацией и живой реальностью, которая вступает в противоречие с нынешней капиталистической системой. А ещё у нас есть носорог — и это на самом деле «Носорог» Альбрехта Дюрера. Он нарисовал его в XVI веке.

Моника Нарула: История дюреровского «Носорога» довольно любопытна. Один из индийских правителей султан Музафар II пода-

рил носорога королю Португалии, пересёкший океан зверь вызвал при дворе бурный восторг — никто из лиссабонцев никогда не видел носорогов, на европейском континенте они вымерли сотни лет назад. Португальцы даже засомневались, не единорог ли это: в конце концов, рог у него тоже только один. О носороге ходили самые фантастические слухи. Затем король передал животное Папе и отправил его в Рим, но корабль попал в бурю и затонул в Средиземном море, а вместе с ним и носорог. В свою очередь, Дюрер никогда не видел экзотического зверя и изобразил его по рассказам и зарисовкам. Он и правда очень похож на настоящего, но некоторые детали, например рог на спине и чешуйчатые ноги, ошибочны. Мы же воспроизвели дюреровского носорога в масштабе настоящего зверя, размышляя о том, как слухи, сплетни, вообще недостоверная информация заставляют людей действовать, создавать что-то в реальности, но безо всякой опоры на реальность. Фантастический носорог становится реальным только лишь в результате разговоров о нём. Связь между личным и общественным — вот что мы обнаруживаем и исследуем в этой истории.



1



2

1. Raqs Media Collective
Несочетаемое
2011
Сиденье карусели
из стеноволона, по эскизу
А. Дюрера. Вид экспозиции
Gulbenkian Foundation, Лиссабон
© Raqs Media Collective
Изображение предоставлено
авторами

2. Альбрехт Дюрер
Носорог
1515
Нсилография
23,5 × 29,8 см
Из коллекции Британского
музея, Лондон

Один из индийских правителей подарил королю Португалии носорога, пересёкший океан зверь вызвал при дворе бурный восторг. Лиссабонцы никогда не видели носорогов, в Европе они вымерли сотни лет назад

Как связана ваша художественная деятельность и политический активизм?

Джибиш Багчи: А что вы называете «политическим активизмом»? Всё, чем мы занимаемся, это художественные практики в самом прямом значении этих слов. Мы собираем единый круг соавторов, соредкторов, которые создают новые связи между различными областями знания. Именно это мы считаем «художественной практикой» и не различаем «политический активизм» или «внеполитический активизм». Мы различаем работы, которые создаются художниками совместно со специалистами других дисциплин. Отношения между людьми, которые возникают в процессе создания этих произведений, и есть художественная практика. В этом смысле мы не считаем себя художниками, которые ещё дополнительно занимаются какой-то активистской деятельностью. Наоборот, мы думаем, что искусство — это часть какой-то более общей практики, которой требуется какое-то особое название.

Получается, что, с вашей точки зрения, искусство сейчас правильнее называть, например, «художественная практика интерпретации»?

Джибиш Багчи: В последнее время мы много обсуждаем между собой и с коллегами проблему доминирования

определённого типа рыночной экономики, которая сообщает нам, чем является и чем не является искусство. Согласно её логике, искусство — это то, что принимает рынок. То что развивается какими-то своими путями, искусством называть можно, но с дополнительными приставками и определениями. Само слово «искусство» стало каким-то гнилым и скучным. Но поскольку слово «активизм» обладает политическими коннотациями, этот термин всего лишь сообщает нам, что такое искусство непродуваемо и его потому нужно поместить в какую-то отдельную категорию. Если полностью отказаться от такого деления, мы сможем обновить концепцию искусства. Например, одна из наших работ называется «Семь миллиардов и один». Мы хотели показать, что наряду с множествами миров и астрономических объектов, которыми сейчас занята наука, нам непременно нужно учитывать ещё одно множество — множество, состоящее из семи миллиардов живущих на Земле людей. Мы хотели подобрать для него какой-то визуальный образ, показать, что искусство посредством художественного образа способно объединить это огромное количество народа. И мы нашли образ алгебраической кривой — лемнискаты, где произведение расстояний от каждой точки этой кривой до заданных точек фокуса постоянно.

Это и есть образ глобализации и всемирный язык искусства?

Джибиш Багчи: Специфика нашего художественного языка состоит в том, что он задаёт трудные вопросы о настоящем и будущем семи миллиардов людей. Он описывает новую разновидность множественности и разнообразия, которая не разбивает человечество на отдельные точки в пространстве, а определяет их отношения и связи. Вот на такие вещи, на наш взгляд, способно искусство. Другая работа называется «Умирающий Инайт Хан». В основе её — рисунок XVI века, сделанный при дворе



1



2

1.
Raqs Media Collective
 Умирающий Инайят Хан
 2015
 Смешанная техника
 © Raqs Media Collective
 Изображение предоставлено
 авторами

2.
Балчанд
 Умирающий Инайят Хан
 1618–1619
 Бумага, тушь, акварель
 10,5 × 13,3 см
 Из коллекции Музея изобра-
 зительных искусств, Бостон

падишаха империи моголов Джахангира. Инайят был уже при смерти, когда правитель приказал своему художнику создать его портрет. Получившееся изображение — первый в истории портрет умирающего. Мы использовали этот образ и преобразовали его, всмотревшись в то особое состояние, которое называется умирающим, где мы постигаем совершенно иной вид отношений с миром и с неким полем значений, которое мы называем жизнью. Образ XVI века помог нам ещё раз поговорить о том, чем является жизнь. Именно такую деятельность мы называем «активизмом» — мы собираем истории, которые приходят к нам издалека, чтобы постичь настоящее во всей его полноте.

Одним из принципиальных вопросов нынешней Венецианской биеннале была проблема множества произведений искусства, остающихся вне поля зрения из-за того, что в них используется другой язык, что от зрителя требуется осознание сложного контекста, в котором произведение создано. Что вы об этом думаете?

Джибиш Багчи: Давайте на примере. Когда мы были совсем юными, то запоем смотрели фильмы Тарковского. В его работах, в «Сталкере» или «Андрее Рублёве», ты сталкиваешься с чем-то, что тебе совершенно незнакомо и непонятно. Однако ты всё равно смотришь и постепенно пьянеешь от желания по-настоящему понять Россию XV века. Внутри тебя растёт особого рода напряжение. Вот для нас искусство и есть такое напряжение и любопытство, когда ты вступаешь в осознанные отношения с чем-то, что от тебя очень далеко во времени или в пространстве.

Моника Нарула: Идея, что каждое произведение несёт в себе какой-то смысл, противостоит мысли о потерянной аудитории вследствие сложного языка или контекста. Совершенно необязательно, что ваша публика находится здесь и сейчас, она может

ждать вас в другом времени или пространстве. Если обратиться к нашей работе, представленной в программе нынешней биеннале, то речь в ней идёт о власти и о постоянном страхе эту власть потерять, которую испытывает каждый правитель. Любой человек, знакомый с историей монархии, поймёт то, что мы хотели сказать. Конечно, в первую очередь работа сообщает нам о специфике британского правления в Индии и, может быть, у человека, который эту работу увидит, появится желание узнать больше, скажем, о короле Георге V. Однако я всё-таки верю, что в нашем «Парке коронации»¹ рассказывается история всех видов власти, а не только конкретных правителей.

Ваша главная цель — исследование или вы хотите изменить текущую ситуацию в мире? Преследуете ли вы как активисты конкретные практические цели?

Моника Нарула: Желание изменить мир — это не прерогатива политического активизма. Интерпретируя этот мир, мы, безусловно, его меняем. Мне не нравится мысль, что есть декоративно-прикладное искусство, а есть политический активизм, есть высокое или изящное искусство и есть что-то другое. Каждый, кто занимается искусством, хочет что-то изменить. В этом вся суть акта интерпретации! Всё остальное — повторы и репродукции.

Джибиш Багчи: Чтобы искусство стало процессом, включающим более двух сторон, чтобы в нём было что-то большее, чем просто выражение одной нашей позиции. Не просто потому, что разнообразие точек зрения — это справедливо и правильно, но и потому, что полифония создаёт гораздо более красивый и истинный пейзаж. Вот о чём мы говорим сегодня.

Вопросы: Татьяна Курасова

(1) Парк коронации — место в Дели, где королева Виктория была провозглашена императрицей Индии и где король Георг V лично принял индийскую корону. После провозглашения независимости сюда свезли часть памятников деятелям колониальной эпохи. Статуи в венецианском проекте RAQs предстают с отбитыми частями или сошедшими с пьедесталов. — Прим. ред.

ШИЛПА ГУПТА: «ЕСЛИ НАМ ДО СИХ ПОР СТЫДНО, ЛУЧШЕ УЖ МОЛЧАТЬ»

Один из самых заметных проектов Шилпы Гупты — её выставка в рамках 56-й Венецианской биеннале «Мой Восток — это твой Запад». Это проект-беседа Шилпы с пакистанским художником Рашидом Раной об индо-пакистанском конфликте, о том, что переживают люди по разные стороны границы. Хотя военные действия стихли несколько десятилетий назад, по опросам, более половины жителей обеих стран до сих пор яростно ненавидят соседей



Шилпа Гупта
Сегодня закончится
2012
Световая инсталляция, 600 × 95 см
Фотография: © Clémentine
Bossard, 2012. Изображение
предоставлено художником



Шилпа Гупта

Индийская художница (р. 1976), работающая в жанрах перформанса, видео- и саунд-арта, инсталляции. Живёт в Мумбаи. Участница выставок в галереях Тейт Модерн и Серпентайн, музее Гуггенхайма, музее Мори, Биеннале Кванджу в Корее, Международной Триеннале в Йокогаме и на Международной биеннале современного искусства в Севилье.

Насколько противостояние Индии и Пакистана и сама постколониальная ситуация актуальны для осмысления индийскими художниками? После общения с несколькими авторами у меня создалось впечатление, что они не очень любят об этом говорить — дескать, дело прошлое. Это в самом деле так?

Трудно объяснить в нескольких словах. Действительно, для многих индийцев этот конфликт — далёкое прошлое. Ни я, ни большинство моих коллег не застали событий 1947 года. Историки сейчас сожалеют, что до сих пор не возведено сколько-нибудь значимого мемориала одной из самых кровавых и массовых миграций в истории человечества. Социологи настаивают, что мы предпочитаем молчать об этих событиях, поскольку до сих пор не можем справиться с последствиями страшной травмы. Разделение страны — далеко не единственное из этих последствий, но даже, например, о массовых изнасилованиях не принято говорить вслух. Если нам до сих пор стыдно, лучше уж молчать. Со времени объявления независимости в 1947 году обе наши страны уже приняли на вооружение ядерное оружие. Совсем недавно

в моём городе какие-то безумные «представители общественности» облили чернилами добровольцев пакистанского Красного Креста, которые организовывали выступление музыканта из своей страны, они же заставили организаторов отменить популярный спортивный матч между командами наших двух государств. Я родилась в 1970-х, и, конечно же, разделение страны не стало частью моего жизненного опыта. Однако, когда растёшь в городе, где население разобщено резнёй 1992 года, или проходишь мимо кладбища, где лежат молодые люди, погибшие в сражениях у индо-пакистанской границы, становится ясно, что выбор жизненной позиции целиком зависит от того, какую версию истории тебе рассказывали в детстве. И меня как раз всегда интересовал зазор между человеком, который в общественном пространстве предьявляет себя в качестве гражданина, и идеологической системой национального государства со всеми её противоречивыми намерениями в отношении и себя, и соседей. Эта драма разыгрывается на границе систем. В работах, показанных в Венеции, я рассматриваю государственную границу как часть обширного при-



Шилпа Гупта
Без названия
2015
Вид экспозиции «Мой Восток — это твой Запад»
56-я Венецианская биеннале
Фотография: © Ela Bialkowska.
Изображение предоставлено художником

Когда люди живут тесно, у них возникают гораздо более важные потребности, чем выстраивание собственной жизни в соответствии с государственной политикой

граничного пространства, которое одновременно и формирует, и разрушает нацию. Пока Индия собирается возводить величайшую в мире стену между нашими государствами, повседневная жизнь на приграничной территории продолжается вопреки всем намерениям правительства: ведётся торговля, люди общаются, как и положено исторически и социально связанным сообществам; этих контактов требуют географическая близость и актуальные потребности экономики. Когда люди живут тесно, у них возникают гораздо более важные потребности, чем выстраивание собственной жизни в соответствии с государственной политикой. И в моих работах мобильность рассматривается как базовая характеристика человеческого сообщества, сформировавшаяся гораздо раньше, чем образовались государства.

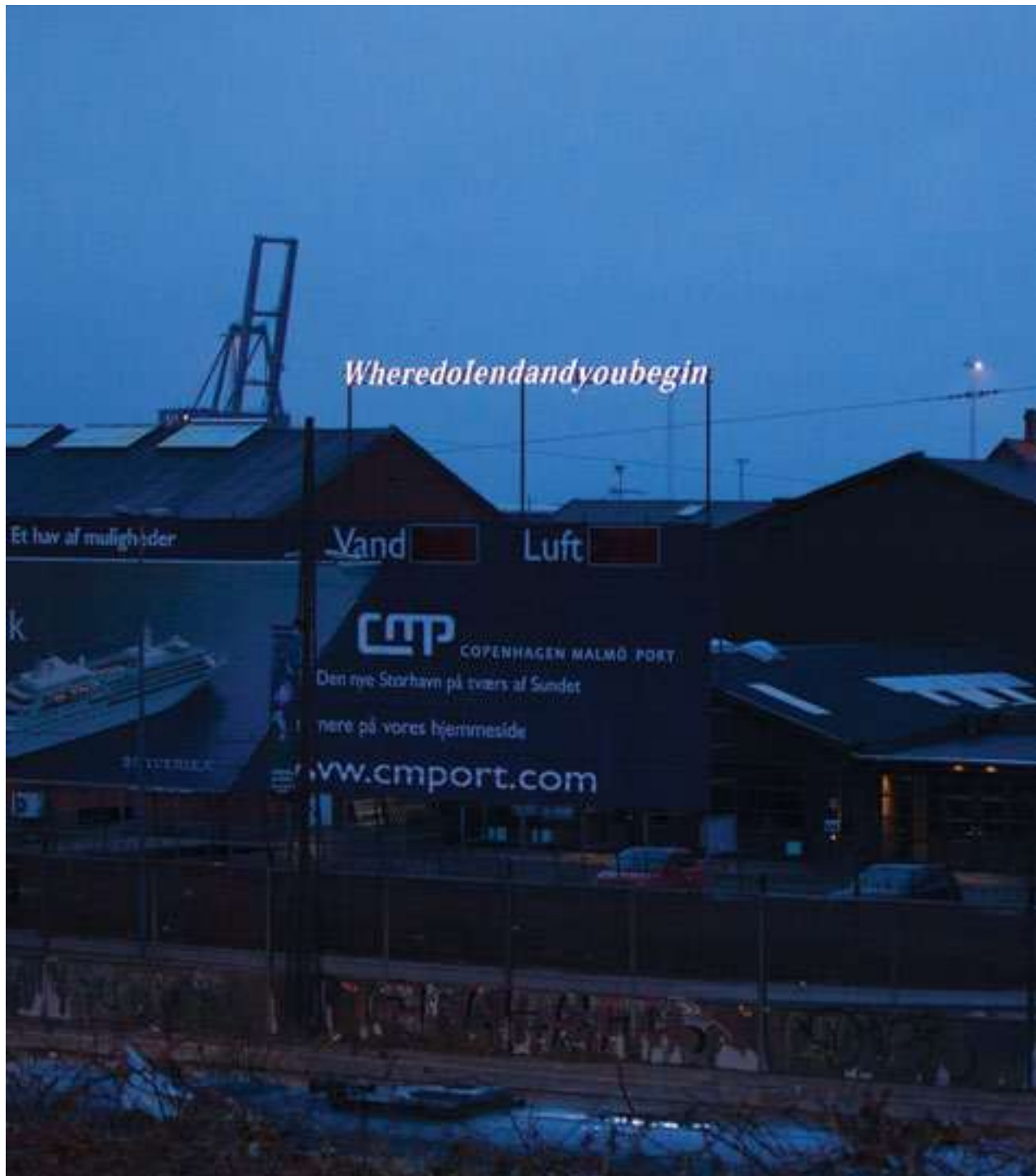
В «Мой Восток — это твой Запад» вы представляли работы вместе с Рашидом Раной из Пакистана. Какой вы видите разницу между его и вашим подходом к теме? И не считаете ли вы, что единственный путь представить совместный проект даже для европейской аудитории, это сконцентрироваться на общечеловеческих ценностях и не поднимать болезненных вопросов?

На Венецианской биеннале присутствуют павильоны многих восточных стран, и цель всего

проекта очевидна — позиционировать национальные государства. Так что сама по себе совместная презентация художников Индии и Пакистана — это уже высказывание. При этом мы не обязаны видеть ситуацию одинаково, наоборот, энергия и тональность наших работ очень разные, мы позволили этим энергиям проявиться в одном пространстве. Мы с Рашидом несколько раз разговаривали по телефону, по скайпу, обменивались электронными письмами и в итоге решили не делать выставку, которую обычно ждут от такой темы. Мы оба интересуемся картографией знаний и решили просто выставить свои работы рядом, а там уж позволить зрителям самим искать различия и сходства. Если говорить о «противоречиях», я всегда знаю, что они и снаружи, и внутри меня. Вот почему я всегда осознаю, что рассматриваю сам процесс рассматривания.

Вас называют в ряду художников, чья карьера стала успешной благодаря индийскому экономическому росту и глобальному влиянию, с другой стороны, среди активных критиков индийского глобализма. Как вы относитесь к этой двойственности? Может быть, вы не согласны с какой-то из этих оценок?

Международные выставки, в которых я участвовала с конца 1990-х, проводились в основном независимыми культурными организациями или площадками, которыми управляли художники. Да, в конце 2000-х у нас произошёл экономический бум, но он был совсем недолгим, и мне не кажется, что его влияние было существенным или долговременным, по крайней мере, для тех авторов, чьи произведения, как и мои, слишком вызывающи для арт-рынка. Что касается наплыва международных групповых выставок — да, одно время была волна выставок из Китая, потом выставки из Индии, потом из других стран, но они, как и любая мода, прошли, как будто их и не было.



Шилпа Гупта
ГдеЗананчиваюсьЯ
иНачинаешьсяТы
2012
Световая инсталляция, 880 x 68 см
Фотография: © Stuart Armit
Изображение предоставлено
художником. По заказу Верри
Contemporary Art Festival 2012

**Художницы в Индии
создают много
критического,
острополитического
искусства, но гендерная
принадлежность автора
редко бросается в глаза.
Вы же видели мои работы
в Венеции — не зная
моего имени, вы разве
поняли бы, что они
созданы женщиной?**

**У вас в работах много верёвок, кото-
рые символизируют границы. Другие
объекты построены из кирпичей,
на которых написано слово «угроза».
Означает ли это, что страх — главная
эмоция, с которой вы работаете?**

Наверное, да. Страх — древнейшая человеческая эмоция, рождающаяся в миндалевидном теле головного мозга, органе, сформировавшемся в эволюционном смысле чрезвычайно рано. Оно обладает способностью одерживать верх над нашим сознанием. Мне чрезвычайно интересна эта ограниченность человеческой личности.

**Образ границы — один из центральных
для вашего творчества. Связано ли это
с вашей личной или семейной историей?**

Мне интересны границы понимания, осознания, когда сталкиваются внутренние желания и внешние представления человека о себе самом. Что касается личного, то, например, в Южной Азии тебе будут постоянно и дома, и на улице напоминать о том, что ты женщина — и часть моих ранних работ как раз анализировала определение «женскости» в разных смыслах, в рамках гендера, системы верований или состояния,

где одно обуславливает другое. Я смотрела, как границы этого понятия нарушаются, растягиваются и трансформируются.

О вас как раз часто пишут, что вы представляете женскую точку зрения в индийском искусстве. Вы согласны, что в нём существует какая-то специфическая женская тема?

В тех же ранних работах я выступаю главной героиней — на самом деле это проще всего было осуществить. Хотя, по-моему, то, что я женщина, скорее усиливает мою способность слышать. Художницы в Индии создают много критического, острополитического искусства, но я бы сказала, что гендерная принадлежность автора редко бросается в глаза. Вы же видели мои работы в Венеции — не зная моего имени, вы разве поняли бы, что они созданы женщиной?

Вопросы: Алина Стрельцова

ДЖИТИШ КАЛЛАТ: «Я ПЕРЕПИСАЛ ВСЮ РЕЧЬ НЕРУ ОТ РУКИ РЕЗИНОВЫМ КЛЕЕМ»

Из всех произведений Джитиша Каллата зрители обычно лучше всего запоминают сделанные из костей автомобиля, похожие на доисторических рептилий. На самом деле самые важные его работы посвящены истории постколониальной Индии и социальным конфликтам родного Мумбаи



Джитиш Каллат
Анказавр
2008
Смола, краска, сталь
100 × 271 × 106 см
Изображение
предоставлено автором



Джитиш Каллат

Не только художник, но важнейший деятель культуры современной Индии (р. 1974). Живёт и работает в Мумбаи, в 2014-м выступил куратором и арт-директором Биеннале Коччи-Музирис, первой в стране. Его работы представляют ведущие индийские галереи Nature Morte (Нью-Дели) и Chemould Prescott Road (Мумбаи), а также крупнейшие западные музеи и галереи.

Расскажите, пожалуйста, подробнее о вашей серии «Официальное заявление», о её идеях и истории создания.

Во время погромов в Гуджарате¹ в 2002 году я подумал, что, может быть, если обратиться к событиям прошлого, я смогу понять то, что происходит сейчас. Эти кровавые столкновения стали кульминацией целого десятилетия, которое прошло в нашей стране под знаком нетерпимости и религиозного фанатизма. Гуджаратские события заставили меня усомниться в самом существовании в Индии светского государства, на ценностях которого я воспитывался. Мне подумалось, что если всмотреться попристальнее в тот период, когда Индия стала независимой, перечитать основополагающие тексты нации, я найду ответы на свои вопросы. Так появилась первая работа серии «Официальное заявление».

«Официальное заявление» первого премьер-министра Индии Джавахарлала Неру прозвучало в полночь 15 августа 1947 года, когда страна была разделена и обрела независимость на фоне кровопролитных столкновений. Я взял зеркало и от руки переписал на нем всю речь Неру резиновым клеем. Как известно,

его слова были полны надежды, что Индия станет светской страной — мирной и терпимой к инакомыслящим. Между тем, мы стали свидетелями целой волны насилия и религиозной розни. Я писал этот текст, а потом поджигал написанное, словно подвергая речь кремации, и каждая сгорающая буква казалась вспышкой тех самых конфликтов, в которых рождалась нация. Акриловое зеркало плавилось в огне, и отражение искажалось вместе со словами. Теперь, когда зритель читает текст, он видит собственное искорёженное тело. Мысленно погружаясь в события, последовавшие за провозглашением независимости, я постепенно добрался до 11 сентября.

В 2003-м я сделал онлайн-проект «В процессе разрушения», который был показан на выставке азиатского искусства в Токио, где регион рассматривался как полигон для новых идей. Она называлась «В процессе разработки: новые измерения современного азиатского искусства». На интернет-странице выставки была ссылка на сайт моего проекта, где весь экран был заполнен схематически изображенными каплями крови, взрывами бомб, пальцами, указывающими друг на друга, черепами с костями. Если поменять

(1) Подробнее см.: стр. 112



Джитиш Наллат
Общественное
заявление — 3
2010
Светодиодные лампы. Фрагмент
инсталляции в Чикагском
институте искусств. Изображение
предоставлено автором

Гуджаратские события заставили меня усомниться в самом существовании в Индии светского государства, на ценностях которого я воспитывался

шрифт, из этих зловещих знаков складывался текст индийской декларации о независимости. Работа отсылала к событиям, последовавшим за 11 сентября, когда весь мир облетели письма, где получатели просили перевести номера рейсов в шрифт Wingdings, и тот, кто это делал, видел самолет, врезающийся в башни-близнецы. Аббревиатура Нью-Йорка — NYC — так же превращалась в звезду Давида и череп с костями. В рассылку этих писем включилось огромное число людей, с удовольствием распространявших страх и панику, словно во всем этом действительно было дурное предзнаменование.

Таким образом, в процессе создания работы я перешёл от индийского кризиса к другому событию, также изменившему мир. Потом мне захотелось оттолкнуться от даты теракта и уйти как можно дальше от окружающих его сетевых мифов. В своих поисках я натолкнулся на другую дату — 11 сентября 1893 года, заседание Всемирного парламента религий. Ровно за 108 лет до нападения на Всемирный торговый центр индийский философ Свами Вивекананда прочёл важнейшую лекцию, призывая ко всеобщей терпимости, отказу от фанатизма, фундаментализма и узколобой спеси. В моей работе «Официальное заявление — 3» его слова появлялись на ступеньках широкой лестницы Чикагского института искусств. Они светились теми пятью цветами, которыми Департамент внутренней безопасности США обозначает уровень угрозы. Так уж совпало, что Всемирный парламента религий

заседал именно в Институте искусств, таким образом, в моей работе сошлись две разные даты в одном и том же пространстве.

Пишут, что сюжеты для своих работ вы часто берёте из ежедневных новостей и уличных происшествий — это правда? Видите ли вы себя летописцем современного Мумбаи?

Я не считаю себя историографом... В лучшем случае я пишу хронику собственных сомнений и вопросов о мире. Духовные искания художника и его внутренний диалог имеют свойство обретать материальную форму произведения искусства. Да, в моих ранних работах поводом для их создания становились газетные репортажи, но именно внутренняя работа заставляла меня ухватывать тот или иной образ. Каким-то неведомым путём этот образ превращался в идею, ищущую своего воплощения. Обычно то, что мы хотим сообщить о себе, мы проговариваем, рассказывая о других.

Расскажите про вашу фотоинсталляцию «Эпилог» в Художественном музее Сан-Хосе.

В «Эпилоге» я рассказываю о своём отце, прослеживая его жизнь во всех лунах, которые ему довелось увидеть со дня его рождения 2 апреля 1936 года до преждевременной смерти 2 декабря 1998-го. За 62 года мой отец прожил примерно 22 тысячи лун, и в инсталляции они выглядят как традиционные круглые индийские лепёшки роти, уменьшающиеся от полнолуния к новолунию. Последнюю луну отец видел в ночь на 1 декабря, поэтому последняя фотография «Эпилога» остаётся чёрной и пустой, загораживая луну, которая является точкой в предложении. Пожалуй, «Эпилог» можно описать как медитацию на тему времени и пищи, как сценарий, написанный на ночном небе, где свет постепенно разгорается и гаснет, проходя свой путь между изобилием и скудностью.



Джитиш Маллат
Художник звонит
по местной телефонной
линии
2005
Цифровая печать на виниле
237,5 × 1027,5 см
Вид инсталляции
Изображение предоставлено
автором

**Я писал этот текст,
а потом поджигал
написанное, словно
подвергая речь кремации,
и каждая сгорающая
буква казалась
вспышкой тех самых
конфликтов, в которых
рождались нация**

**Верно ли, что образы костей маркируют
у вас тему истории как чего-то давно
мертвого, даже ископаемого?**

Первое произведение из серии Autosaurus Triopus изображает авторикшу, ещё есть Collidonthus и Aquasaurus. Например, Aquasaurus — это автоцистерна, воспроизведенная в натуральную величину, но из искусственных костей, так, чтобы она казалась ископаемыми останками доисторического существа из Музея естественной истории. Эти игрушечные и даже смешные скелеты, тем не менее, отмечены печатью смерти, которая присутствует во всём, что я делаю. Костяные работы можно интерпретировать по-разному, но я всегда говорю, что они в равной степени пародийны и нелепы, трагичны и комичны.

Насколько вы соотносите своё творчество с художественной традицией Индии? Или вы считаете себя глобальным художником?

По моим ощущениям, позиционирование себя как индийского художника (а также шведского, корейского или любого другого по месту рождения или проживания) малопродуктивно. Тем самым вы сводите свои идеи к местному контексту. В современном мире, где всё со всем связано, где у вдохновения не существует границ, определение «индийский» уже не удерживается у существительного «художник», потому

что значение этого определения весьма и весьма размыто, а его способность обозначать какую-то уникальную особенность уже утрачена. В то же время описывать своё творчество при помощи прилагательных «глобальный» или «интернациональный» тоже глупо, как будто все одинаково понимают эти слова.

Расскажите, пожалуйста, о скульптуре, которую вы открыли в Австрии.

Скульптура «За Тем За Тем За» ("Here After Here After Here") открылась месяц назад и выглядит как завязанная во множество петель лента, состоящая из дорожных знаков на стандартном синем фоне. Это воображаемое бесконечное шоссе соединяет австрийский Штоккерау с Сингапуром и Сальвадором, Маракешем, Мумбаи, Пекином, Бразилией, Бухарестом и так далее. На ленте указаны реальные расстояния и коды автодорог, которые могут попасться вам по пути из Штоккерау в одно из этих мест. «За Тем За Тем За» работает с понятиями близости и дальности, с пересечениями во времени и пространстве, с вопросами правдоподобия и вымысла — с темами, постоянно возникающими в моей работе. У меня много таких Уроборосов, алхимических диаграмм, буддистских бесконечных узлов и примеров священной геометрии.

Вы были куратором биеннале Коччи-Музирис в 2014 году. Какова роль этого события в культурной и общественной жизни Индии?

По-моему, биеннале сыграли очень значительную роль в странах Юга, особенно в тех регионах, где отсутствует традиционная художественная инфраструктура музеев и галерей. В таких городах биеннале становится единственным способом рассказать людям о современном искусстве, о той жизненно важной роли, которую оно играет в изменении общественного сознания. Большое ко-



Джитиш Наллат
За Тем За Тем За
2012—2015
180 × 60 см
Высокопрочная краска и наклейки,
сталь, алюминиевые композитные
панели. Изображение
предоставлено автором

**За 62 года мой отец
прожил 22 тысячи
лун. В инсталляции
они выглядят
как индийские лепёшки
роти, уменьшающиеся
от полнолуния
к новолунию. «Эпилог» —
это медитация на тему
времени и пицци,
сценарий на ночном
небе, где свет постепенно
разгорается и гаснет**

личество очень разных работ со всего мира делает биеннале мощным инструментом для улавливания новейших тенденций, но также и для постановки фундаментальных проблем нашего существования. Со всего мира съезжаются люди, их дискуссии о современном искусстве поневоле начинают менять жизнь в городе, давать ему новую энергию жизни. Всё это невероятно важно и для Коччи, и для других городов Индии, где полностью отсутствуют или не действуют культурные институции. Свидетельством тому — пятьсот тысяч посетителей последней биеннале Коччи-Музириэ за 108 дней её работы. А ведь некоторые из них приходили по нескольку раз.

Почему, кстати, на роль куратора организаторы пригласили именно художника?

Инициаторами создания биеннале Коччи были именно художники, а решение о выборе куратора принимается комитетом из восьми человек. Обычно считается, что профессии куратора и художника очень отличаются, но на самом деле это разные версии одного и того же намерения, разные способы понять действитель-

ность на некоем фундаментальном уровне. И выставка, организованная куратором, и произведение, созданное художником, — это форма созерцания мира. За последние десятилетия куратор стал обязательным посредником между художником, выставочной площадкой и аудиторией. Кураторская деятельность выработала свой инструментарий, свой словарь и свою форму повествования. Если историк искусства сосредоточен на искусстве, которое уже произошло, то куратор занимается искусством, которое происходит в данный момент. Так что разница между созданием предметов искусства и кураторством для меня состоит просто в переходе от собственных размышлений о мире к диалогу с многочисленными коллегами-художниками.

Вопросы: Дарья Кравчук



Чару Майтхани

ТРАДИЦИИ НА ЭКСПОРТ

Когда в 2000-х индийские художники оказались на пике моды, сразу возник вопрос, какими способами будет представлен малопонятный иностранцам местный контекст и реалии на международных шоу. Впрочем, индийские авторы стали не столько осваивать разные языки общения с аудиторией, сколько экспериментировать со способами перевода. Найденные ими пути анализирует куратор и арт-критик Чару Майтхани

Говорят, мы живем в разных реальностях. Эти реальности располагаются в разных временах и пространствах. Они взывают к своим историческим корням, чтобы подчеркнуть отличия, обострить конфликт друг с другом. Художник обладает даром ниспровергать границы между ними, стирать различия. У него есть множество способов подвергнуть сомнению само понятие национальной идентичности и уместность границ, воспеть общность идей и радость обмена знаниями даже в условиях сегодняшних противоречий. Подрыв границ в нынешнем глобальном мире предполагает новую историю искусства, так что даже когда современные художники Индии артикулируют национальную идентичность, она совсем не похожа на традиционную национальную идентичность. В этом эссе рассматривается присутствие индийского искусства на международной арт-сцене. Прежде всего, тут ставятся два вопроса. Как изменилось изобразительное искусство в Индии в результате процессов глобализации? И как художники оперируют понятиями исторического контекста на международной арене?

Искусство Индии одолело несколько исторических этапов. Современный — уходит корнями в либерализацию национальной экономики, начавшуюся в 1991 году. Страна приветствовала иностранных инвесторов и жаждала их прихода. Экономический подъем отразился и на рынке искусства. Хотя местные художники и раньше представляли свои работы за границей, всё ограничивалось музеями крупных городов. Открытый рынок породил целый шквал внимания к индийскому искусству. Арт-галереи, аукционные дома, учёные, критики и исследователи заинтересовались его стилями и направлениями. Частные коллекционеры, инвесторы и кураторы желали приобщиться к истории и нынешней художественной практике. Так у художников появилась новая международная аудитория. Немаловажно, что открытая экономика принесла с собой технический прогресс и рост потребления в самой стране. Полным ходом шли изменения и в окружающем мире: распался Советский Союз, была разрушена Берлинская стена, эти события меняли и индийский контекст тоже. Цифровая революция поощряла поиски нового языка и новых художественных практик.

**У глобального мира
появились общие
темы — миграция,
конфликт, память,
архивация/сохранение.
Стоит ли удивляться,
что художникам стало
важнее и интереснее
заниматься тем,
что происходит вокруг,
чем следовать традиции
или стилю?**

Постепенно формировалась международное общественное пространство. У глобального мира появились общие темы — миграция, конфликт, память, архивация/сохранение, которые проявились и в искусстве. Стоит ли удивляться, что художникам стало важнее и интереснее заниматься тем, что происходит вокруг них, чем следовать традиции или стилю? Изменились материалы, подача работы стала более экспериментальной, спектр аллюзий расширился. Перемены коснулись и аудитории, потому что именно она формирует отношения с произведениями искусства, в то время пока само произведение поглощает множество значений и ассоциаций методами (ре)апроприации и (ре)контекстуализации.

Мне бы хотелось остановиться на творчестве трёх ярких авторов современной Индии и рассмотреть их отношение к глобальному и местному. Они не замыкаются в национальном контексте, а создают свои произведения на стыке различных практик и философских систем.

Шилпа Гупта выбирает точкой отсчёта постцифровое общество и работает с темами влияния технологий на наш мир, терроризма, прав человека и гендерной политики. Её образы переходят из цифровой среды в физический мир и задают ему вопросы. В произведении «Без названия» Гупта обрамляет липкой лентой в форме флага текст, где говорится о неделимости неба и неуместности границ на небосводе.



На стр. 76
Шилпа Гупта
Я тоже живу под твоим
небом
2013
Мигающая световая инсталляция,
Carter Road, Мумбаи
975 × 480 см. Фотография:
© Shruti Garg. Изображение
предоставлено художником.
Проект спонсирован Creative
India и Фондом современного
искусства Индии. При поддержке
Bandra West Residents Association
и галереи Chemould Prescott Road

Шилпа Гупта
Без названия
2005—2006
Фотография, 106,7 × 85 см
Права на изображение
принадлежат GALLERIA
CONTINUA, San Gimignano /
Beijing / Les Moulins



Субодх Гупта
 Что есть в лодке,
 того нет в рене
 2012
 Смешанная техника
 110 × 315 × 2135 см
 Фотография: ©Alex Delfanne
 Изображение предоставлено
 художником и Hauser & Wirth
 Gallery

**Даже когда современные
 художники Индии
 артикулируют
 национальную
 идентичность, она
 совсем не похожа
 на традиционную
 национальную
 идентичность**

На него похожа работа «Без названия» (2005—2006), где баннер с такой надписью помещается в уличное пространство. Гупта подвергает сомнению границы и территориальные притязания, легко путешествуя по культурным контекстам. В световой инсталляции «Я тоже живу под твоим небом» (2013) этот текст написан на английском и хинди, свет мигает и на фоне заката надпись проявляется то на одном, то на другом языке. Инсталляция «Угроза» (2008—2009) сложена из брикетов мыла, на которых выдавлено это слово. Во время экспонирования зрители могли забрать собой брикет из инсталляции, символически её уничтожая. Важно понимать, что Гупта выросла в 90-е, на фоне перемен политического климата в Индии и быстрого технологического развития страны. В результате она создает произведения, предполагающие коммуникацию с аудиторией, размытое авторство и совместное производство смыслов. Её творчество обращено к миру в целом, к общим его проблемам.

Джитиш Каллат работает с повседневным контекстом Мумбаи, и своих главных героев он находит на улицах города. Картины из серии «Рикшаполис» (2005—2006) демонстрируют информационную и эмоциональную перегрузку, которую испытываешь в этом городе. Название серии составлено из обозначения дешёвого транспортного средства, очень распространённого в индийских городах, и греческого слова «полис»: азиатский хаос и неформальные отношения с городом мешаются с упорядоченными формами общения гражданина с пространством его жизни, берущими начало в античности. Другие его работы сопоставляют события, важные для мировой истории, с индийскими

событиями. Например, речь индийского философа о мире, произнесённую 11 сентября 1893 года, и теракт в Америке в 2001¹. То есть Каллат выводит контекст собственной страны в более широкий — глобальный, и показывает, насколько они схожи.

Куратор и галерист Петер Нейджи в статье «Когда по коже бегут мурашки, сознание замирает» так писал о художнике: «Каллат принадлежит к поколению, которое не боится признать, что оригинальность сегодня невозможна, и не колеблясь прибегает к заимствованиям в качестве основы всего, что делает. Вопрос, ёмко сформулированный в произведениях Каллата, состоит в том, как отыскать путь на перекрёстках искусства, пользуясь существующим разнообразием форм для построения мощных критических комментариев, в то же время демонстрируя стиль, который привлечёт и собратъев по перу, и жадных инвесторов»².

Ещё один художник из этого ряда, Субодх Гупта, вырос в Бихаре, одном из беднейших штатов севера страны. Его искусство ещё сильнее погружено в индийский быт и построено на предметах повседневного обихода. При помощи традиционных индийских обрядов, пищи, символики Гупта вводит быт индийского среднего класса в международный контекст. Однако нужно понимать, что для традиционного индийского художника, погруженного в себя, подобное внимание к повседневности весьма и весьма нехарактерно, как раз в этом проявляется интернациональный язык Субодха³.

Работа «Бихари» (1999) — это автопортрет Гупты. Её фон выполнен коровьим навозом и дополнен неоновой надписью с названием работы. Широко известно, что в некоторых районах страны корова — священное животное, а навоз — символ чистоты, но не стоит упускать из виду, что он обладает и важнейшим сельскохозяйственным значением, используется в качестве топлива для изготовления пищи и для теплоизоляции зданий. Словом, это важнейшая составляющая деревенской жизни. Более того, «Бихари» — это не просто уроженцы Бихара, но пренебрежительное наименование рабочей силы из нищего региона. Так что само использование такого материала не подвергает сомнению национальную идентичность, которую пытается представить художник, нарочито подчёркивая своё скромное происхождение. Его же произведе-

(1) Подробнее см. интервью Джитиша Каллата на стр. 68.

(2) Peter Nagy, *When the Flesh Creeps, the Mind Boggles*, "Jitish Kallat — Panic Acid", 2005.

(3) См.: Nicolas Bourriaud, *Subodh Gupta, Globalisation and Me*, "Subodh Gupta". Published by Electa, 2009.

ние «Всё в одной лодке» (2012—2013) — это большая лодка, заполненная старыми кухонными принадлежностями и потолочными вентиляторами. Здесь также подчёркивается очень личное отношение к семейным рассказам о миграции, жизни в чужом краю и бегстве от трудностей.

Наверное, самое известное произведение Гупты — «Очень голодный бог» (2006). Впервые оно было показано в церкви Сен-Бернар в Париже на выставке «Белая ночь». Церковь Сен-Бернар — исторически важное пространство, поскольку именно там в 1996 году от полиции укрылись нелегальные мигранты, просившие убежища. Поэтому кухонная утварь из Индии, из которой был составлен гигантский череп, обрела здесь дополнительные значения. Когда произведение экспонировалось на Гранд-канале в Венеции, рядом с Палаццо Грасси, в нём появились другие коннотации, связанные с особым значением черепа в венецианской культуре. Политический смысл произведения каждый раз обретает новые аспекты в связи с новым контекстом.

Появление индийских художников на международной арт-сцене 2000-х стоит рассматривать параллельно с приходом туда художников из других развивающихся стран и увеличением количества биеннале и выставок в этих регионах. Джермано Челант, например, пишет о явлении Субодха Гупты: «Вместе с другими художниками Азии, Африки и Латинской Америки он становится одним из вождей революции, которая подрывает высокий статус традиционных центров художественной власти — от Лондона до Нью-Йорка. Под её влиянием они превращаются в проходные двory, отсеки транспортной системы изобразительного и пластического материала, перемещающегося по всему земному шару»⁴.

К трём названным художникам можно добавить целый список авторов со всех концов Земли, которые, вооружившись международным языком, не признают различий между местным и глобальным и предпочитают говорить со всеми сразу. Однако положение кураторов в Индии всё-таки другое. Здесь не просто один общеиндийский язык, здесь бесконечное множество языков, и потому ответственность кураторов и критиков невозможно переоценить. Гаятри Синха, исследователь из Нью-Дели, говорит: «В Индии множество диалектов,

Открытый рынок породил целый шквал внимания к индийскому искусству. Арт-галереи и аукционные дома, частные коллекционеры и инвесторы — все желали приобщиться к его истории и к нынешней художественной практике. Так у художников появилась международная аудитория

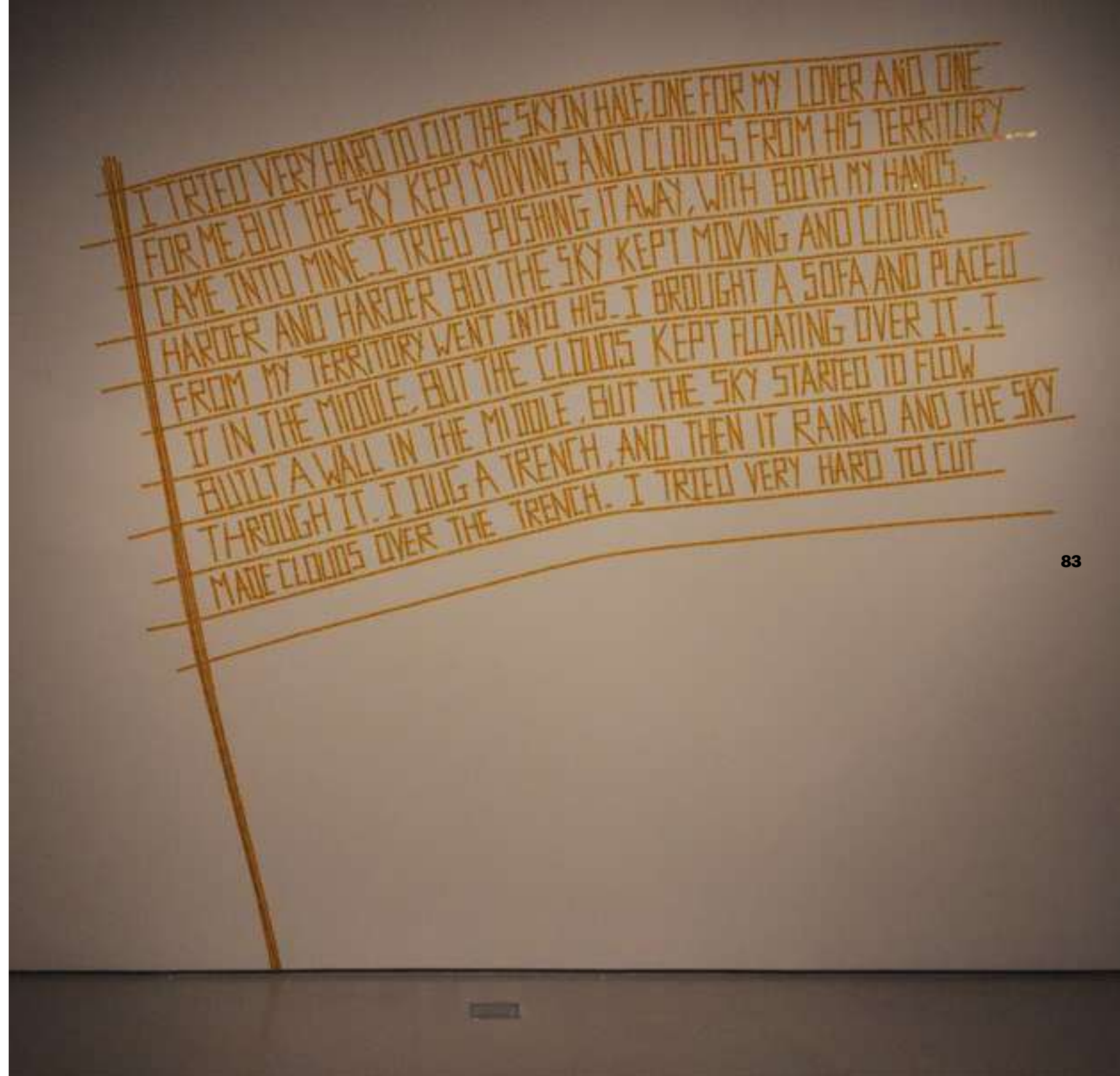
которые могут стать основой искусства и площадками творчества. Эти референтные зоны необходимо перевести на язык индийских метрополий и транснациональный язык. Это одна из величайших проблем для индийского писателя и куратора»⁵.

В отношении постколониальных территорий мне кажется уместной концепция «энной области» (*nth-field*), предложенная Нэнси Ададжанна и Ранджитом Хоскоте. «Энная область» — это зона культурной и политической возможности, порождаемая непредсказуемостью встреч, разнообразием действующих лиц и взаимным любопытством. Эта зона интересна прежде всего тем, что в ней могут сойтись разные типы культурного воображения⁶. И Индия как раз представляет собой подобное пространство, перебирающее самые разные формы перевода своих художественных практик на международный язык.

(4) Germano Celant, Subodh Gupta, "Everything is Inside — Subodh Gupta". Penguin, 2014.

(5) В личной беседе с автором текста в октябре 2015 г.

(6) См. подробнее: Nancy Adajanna, "Global" Art: Institutional Anxiety and the Politics of Naming, "From Here: Context and Internalisation". Photo Espana, 2012.



Шилпа Гупта
Без названия
(Здесь нет никаких границ)
2005—2006
Скотч на стене, 300 × 300 см
Права на изображение принадлежат GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins



Гита Капур

КУРАТОРСТВО В ПРОТИВОБОРСТВУЮ- ЩИХ МИРАХ

Гита Капур, наверное, самый важный ныне живущий индийский искусствовед, куратор и исследователь, по крайней мере, её творчество и общественная деятельность давно стали предметом исследования. В этом тексте Гита анализирует фактически всю историю кураторского представления незападного искусства во второй половине века, начиная с «Магов земли» Жана-Юбера Мартена — выставки, ставшей поворотной точкой в демонстрации «другого» мира, и до эффектного представления индийского искусства в галерее Саатчи, в условиях, когда вроде бы очень ценятся уникальные особенности и художественный язык других культур

**ПОСЛЕ 1960-Х: КУРАТОРЫ
И ПРАКТИКА АВАНГАРДА**

На выставке, выстроенной куратором, произведение искусства проявляет меньше смыслов, чем в нём заложено автором, меньше, чем, скажем, в студии художника или в рамках монографической экспозиции, целиком сконцентрированной на одном мастере, или в сдержанно оформленных залах художественно-исторического музея. Менее очевидно, что куратор может умышленно использовать работу не целиком и конструировать (или деконструировать) её смыслы в соответствии с собственным замыслом экспозиции или же, напротив, выстроить такую схему просмотра, в которой произведение будет увидено как пример, подтверждающий общую концепцию. Можно сказать, что в этом случае куратор действует вразрез с интересами художника, чтобы установить новые смысловые отношения между произведениями и зрителями. Мне нравится рассматривать выставку как дискуссию, разыгранную куратором в рамках подходящей мизансцены; как выстроенный куратором маршрут, разворачивающийся в соответствии со структурой экспозиции, переводя её из пространственного во временное измерение. <...>

«МАГИ ЗЕМЛИ»

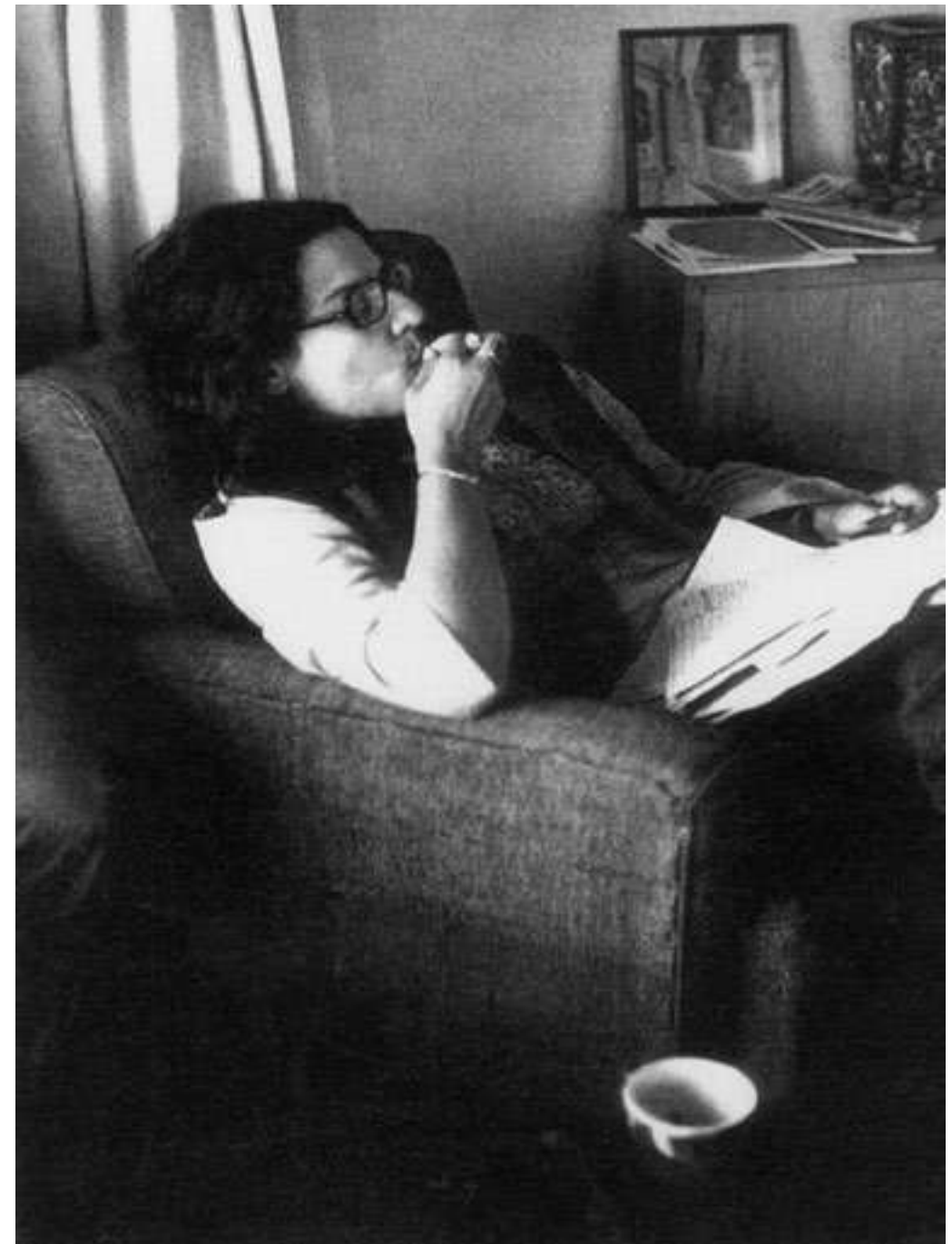
Признание ключевой роли куратора в создании выставки совпадает со временем, когда страны третьего мира заявили о своих притязаниях на культурное своеобразие, включая революционные преобразования 1960-х и примиряющую роль мультикультурализма 1980-ых и 1990-х. Мерное развитие практик современного искусства пошатнулось под влиянием постколониальных образчиков постмодернизма и попало в зависимость от новых условий глобального мира XXI столетия. В результате сегодняшняя кураторская практика предполагает обязательный охват всего спектра позиций, основанный на различиях и децентрализации действующих сил культуры как в теории, так и на практике.

Давайте обратимся к вызвавшей столь много споров выставке Жана-Юбера Мартена «Маги земли» в Центре Жоржа Помпиду (Париж, 1989). Она служит прекрас-

**«Маги земли» Жана-Юбера Мартена,
первая ласточка в ряду
кураторских проектов
на стыке предельно
разных культур, служит
прекрасным примером
извечного интереса
Европы к экзотике,
но уже в пределах
вседозволенности
постмодерна**

ным примером извечного интереса Европы к экзотике, но уже в пределах обусловленной транскультурализмом вседозволенности постмодерна. Первая ласточка в ряду кураторских проектов, построенных на стыке предельно разных культур, остроумно задуманные и хулигански смелые «Маги» заявили о равной ценности и духовных, и концептуальных творческих актов. При помощи этой выставки Мартен придал статус ритуальной духовной практики произведениям западного авангардного искусства, сопоставив его в рамках одной экспозиции с практиками «других» культур, основанными, как считается, на магии. Таким образом, куратор оосовременил предметы культа и сакральные ритуалы окраин цивилизованного мира, сочетав их с явно светскими западными произведениями. Подобная демонстрация относительности всего и вся должна была внести коррективы в представления о «примитивном» и современном, а также, вероятно, способствовать взаимной симпатии разных жанров и рас. Прежде всего выставка стремилась напомнить об утраченной западным искусством аура, а то и восстановить её.

Кураторский замысел «Магов» вызывал напряжённые споры и до, и после выставки. <...> В основе «Магов» лежит намеренное отнесение (этнографического) материала к другой эпохе, при котором противоречия между примитивным и современным, народным и городским, традицией и авангардом, центром и периферией — актуальное



На стр. 84
Джоти Бхатт
Групповой портрет
факультета
изобразительных
искусств Университета
Махараджи Саяджирао,
Барода, Индия
Ок. 1970
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Джоти Бхатт. Изображение
предоставлено Asia Art Archive

Гита Капур
в художественных
мастерских
Арт-центра Казаули,
Индия
1976
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Виван Сундарам. Изображение
предоставлено Asia Art Archive



1



2

1.
Художник Джон Дэвис и Гита Нагур в художественных мастерских Арт-центра Назаули, Индия 1979
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

2.
Тара Патель в художественных мастерских Арт-центра Назаули, Индия 1977
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

противоречие — снималось бы богатством визуального ряда и равными условиями экспонирования, но проявлялось бы снова в виде других (весьма спорных) критериев.

Моя собственная критика проекта основана на том, как именно эта кураторская стратегия противопоставила аборигенное и авангардное; поместила их — чисто географически — в разные части света; а потом сопоставила потенциал индивидуальной творческой воли (северных художников) и вневременную духовную традицию (художников Юга). Созвучные явления демонстрировались как гибридные формы, неизбежно чуждые обеим культурам, как и все гибриды. Представленный на выставке, такой гибрид едва ли мог быть проанализирован как результат столкновения культур, он предстал, скорее, продуктом их естественной мутации, напитанный их соками. В тщательно выстроенной феноменологии выставки наличие гибрида парадоксальным образом подтверждало неравноценность этих культур, а не разрушение границ или перемену их статуса. Соответственно, как и ожидалось, работы, созданные незападными авторами в западной традиции, работы, трансформирующие собственную изобразительную историю, включены в экспозицию не были. А ведь немногие авторы, работающие в противоречивых общественных условиях за пределами западного мира, могли бы быть показаны на этой выставке как деятели воистину исторического масштаба, обретшие новый язык и стратегию, способные внести достойный вклад в западные практики авангарда.

ПРОТИВОРЕЧИВЫЕ МИРЫ

И всё же провокационные «Маги» того стоили. Со временем стало ясно, что им удалось проверить на прочность сложившиеся модели западной истории искусства, включая теории авангарда; в них был анархический прорыв вкуса и идеологии, пошатнувший представления о хорошо сделанном кураторском проекте. Разумеется, следует отдать должное дерзкой топографии «Магов» и тщательной проработке этих идей на выставках, последовавших за ними. Чтобы оценить, как изменилась кураторская деятельность после «Магов», нужно ответить на несколько вопросов. Действительно ли оппозиция при-

митивного и современного, о которой так жарко спорили до 1980-х, была деконструирована надлежащим образом? Пришёл ли конец универсальной эстетике, основанной на положениях гуманизма, или, с другой стороны, на автономии искусства — двух правящих идеологиях модернизма? Повержены ли гибридные формы искусства, столь ценимые ранним постмодернизмом? Обладает ли ценностью то новое возвышенное, что пришло вместе с ним, в гораздо более агрессивном глобальном мире? Важно, что все эти вопросы возникают там, где обстоятельства настоячиво требуют обозначения собственной политической позиции куратора. Я говорю о странах, где давление колониального прошлого настолько сильно, что кураторы вынуждены придумывать способы продемонстрировать исторические причины, повлиявшие на возникновение того или иного объекта, вместо того, чтобы экспонировать все произведения в равных условиях.

В 1996 году Азиатское общество Нью-Йорка пригласило молодого тайского искусствоведа Апинана Пошьянанда курировать крупный проект «Современное искусство Азии: традиции/противоречия». Это был его первый опыт работы с актуальным азиатским материалом, и он представил целый ряд произведений, где была особенно подчеркнута их материальная и сайт-специфик составляющая, перформативные интервенции и документация с комментариями, поясняющими политическое значение работ. Выставка опиралась на произведения, для которых было важно, где именно они созданы, — и это была важная для своего времени концепция: знаки и смыслы могли быть выявлены в материальном контексте их создания. В выставке участвовали художники, глубоко понимавшие своё время, а зрителю, в свою очередь, предлагалось распознать, как эти работы лавировали между традиционными ритуальными формами выражения и политическим высказыванием. В самом деле, «Традиции/противоречия» содержали руководство различными способами поведения зрителя. Предполагалось, что сакральное содержание, даже вырванное из контекста, требует особого зрительского этикета, который целиком определяет феноменологию экспонирования: идея молитвенного предостояния / круговой обход, близость / дистанция с предметом — заменили отстрапённую встречу зрителя с искусством, характерную для западной эстетики.

Эта эстетически целостная стратегия, экспериментальная подача одновременно эзотерического и политического содержания, оказалась наиболее востребованной на начальном этапе экспонирования азиатского искусства, и она же была перевернута с ног на голову экстравагантной и много гастролировавшей выставкой «Города в движении» (1997—1999). Её кураторы, китаец по происхождению Хоу Ханру и швейцарский *enfant terrible* Ханс-Ульрих Обрист, выбрали в качестве отправной точки процессы экономической глобализации, наиболее агрессивно проявляющиеся в Азии, при которых традиции превращаются в очевидные пародии на самих себя и становятся товаром. Подражая бурно развивающимся рынкам Восточной и Юго-Восточной Азии, выставка оказалась переполненной экспонатами, шумной и хаотичной; она предоставляла зрителю самому разбираться со множеством изменчивых знаков, представлявших целую культуру и поощрявших чрезмерное визуальное потребление. Затем оба куратора уже по отдельности продолжили кроить свои карты мира, снова и снова выхватывая художников и произведения, бросая их в свои суматошно, на бегу составленные проекты марафонского масштаба.

Две эти выставки — «Маги земли» и «Города в движении» — обозначили разлом, сквозь который зритель проваливался в бушующее море смыслов, которые куратор перекраивал, перетолковывал и превращал в спектакль, чтобы разрушить традиционную систему смыслообразования. Подобные экстравагантные кураторские практики, можно сказать, исходят из новых искусствоведческих работ и исследований визуальной культуры, где логика «деконструкции» основана не на принципах высокого искусства, а на тактике выживания популярной культуры. А сама эта тактика постоянного скрещивания разнородных явлений воспроизводит эффект сновидения. Но давайте сделаем паузу. Между «Магами» и «Городами в движении» были «Традиции/противоречия», первое серьезное утверждение многообразия художественных языков в азиатском искусстве 1990-х. Апинан Пошьянанда создал свою выставку как одновременно и противостоящую западным моделям экспонирования, и дополняющую их. Хотя «лингвистический» компонент и был выдвинут на передний план, стан-

Китаец Хоу Ханру и швейцарский *enfant terrible* Ханс-Ульрих Обрист выбрали в качестве отправной точки процессы экономической глобализации, наиболее агрессивные в Азии, при которых традиции превращаются в очевидные пародии на самих себя

дартные категории истории искусства были подвергнуты переосмыслению. Сильные стороны «традиции» стали работать на новые способы выражения, и в результате претензии Запада на новаторство оказались подорваны в той азиатской/иронической манере, мастером которой является Пошьянанда.

Начиная с 1980-х годов состоялись несколько важнейших выставок «южного искусства», чьи кураторы сознательно выявляли не общность, а внутренние противоречия искусства региона, пересмотрев навязанные извне категории этнографии и исторического процесса, ритуала и театра, материала, предмета и концепции. Искусство явно должно было быть вписано в национальные и региональные рамки экспонирования и исследования, но это, на мой взгляд, скорее способствовало, чем мешало осмыслению его эстетики, которая в западном дискурсе предполагается автономной.

ЮЖНЫЕ БИЕННАЛЕ: ОТСЧЁТ С 1990-Х

Расширяя обсуждение новых выставочных площадок за пределами западных академий и музеев современного искусства, я обращаюсь к южным биеннале и триеннале, численность которых растёт в геометрической прогрессии. Некоторые из них разви-



Джоти Бхатт
Урок живописи
на факультете
изобразительных
искусств Университета
Махараджи Саяджирао,
Барода, Индия
1959
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Джоти Бхатт. Изображение
предоставлено Asia Art Archive

вают собственные идеологию и программу, а также оригинальные кураторские идеи. Приведу три первых примера подобных проектов: Гаванская биеннале (первая — в 1984 году); Тихоокеанская триеннале (первая — в 1993-м) и биеннале Йоханнесбурга (впервые проведена в 1995 году, прекратила существование после второй в 1997-м).

Поскольку биеннале в Сан-Паулу (проходит с 1951 года) стала первой и потому самой престижной к югу от экватора, Гаванская биеннале противопоставила себя ей, направив всё внимание на искусство третьего мира (в первую очередь Южной и Центральной Америки, Карибского бассейна, Африки и в меньшей степени Азии). Гаванская биеннале, организованная Центром Вифредо Лама, чьим директором/куратором несколько раз была смутьянка Лиллиан Льянес (после неё все специальные кураторы — кубинцы), заявила в качестве своей программы искусство — радикальное и политически, и с точки зрения формы — и всё это с использованием крайне скромной культурной инфраструктуры и денежных ресурсов. Международное окружение было настроено скептически: в середине 1980-х единство стран третьего мира было нарушено, их социализм уже клонился к упадку. Куба уже больше не излучала революционный оптимизм; санкции, введённые США, вели к обнищанию страны; её эстетика находилась за пределами цитаделей академической истории искусства и далеко от центров сбыта евро-американского искусства. И всё же бескомпромиссный энтузиазм кубинских кураторов в итоге завоевал уважение стран и художников-участников, а утраченный запал радикализма обрёл новое провокационное звучание в последующие десятилетия. Гаванская биеннале взяла на себя роль форпоста современного искусства (третьего мира). До наших дней все биеннале южного полушария (хотя у каждой из них своя программа) признают первенство Гаваны в обнаружении потенциала децентрализованного мира искусства. Именно за ней признаётся заслуга в том, что авангардным формам искусства не нужно теперь добавлять себе приставку «нео-», чтобы быть признанным и легитимным и, что стало очевидным: художественная активность периферии обладает своеобразием — и по замыслу, и по предлагаемым культурным требованиям.

Кураторская концепция, к примеру, 3-й Гаванской биеннале в 1989 году тяготела к театральным формам экспонирования работ, тем более, что произведения были частью культуры (карибской, мексиканской, бразильской и африканской), чья эстетика была сформирована магическими действиями и религиозными ритуалами. Эти черты обыгрывались и выбором выставочных площадок: помимо основной площадки — Центра Вифредо Лама, современному искусству открылись замки, крепости, площади и улицы Гаваны. Инсталляции были нарочито публичными, иногда эксцентричными, скрытыми в садах и заросших пальмами дворах. При всей карнавальности мероприятия, материальная составляющая произведений выносилась на передний план — так же, как их дидактический посыл. Выставка изобиловала острополитическими работами, анализирующими сложный южноамериканский контекст, откровенно высказывающимися о диктатуре и её карманной оппозиции. Куба была (и остаётся до сих пор) в ситуации экономической блокады, и её нынешняя культура — это культура вызова. Работы, выставленные кубинцами в Гаване, анализируют доминирующие в искусстве установки с точки зрения кубинского кризиса.

На другом конце света, в Австралии, Художественная галерея штата Квинсленд провела в 1993 году в Брисбене первую Тихоокеанскую триеннале. Тщательно отобранные для неё работы — от ритуальных до политических и экологических — стали настоящим открытием, однако в выставочной концепции кураторам пришлось учитывать не только этнические, но и религиозные чувства аудитории. Выставка соблюдала принцип, давно применяемый австралийскими музеями и кураторами, — снабжать подробными пояснениями предметы, принадлежащие смешанному сообществу австралийских аборигенов и белых людей. Следовательно, в интеллектуальных и кураторских упражнениях триеннале категории светского и сакрального необходимо было переосмыслить <...> тем же способом, каким сообщества, о которых идёт речь, решают эти вопросы в рамках демократических процедур; иными словами, как обмирщение традиции затрагивает вопросы гражданства в рамках государственной политики. С точки зрения экспонирования сакральный предмет



Джоти Бхатт
Джотсна Бхатт
со студентами на арт-
ярмарке факультета
изобразительных
искусств, Университет
Махараджи Саяджирао,
Барода, Индия
1983
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Джоти Бхатт. Изображение
предоставлено Asia Art Archive



Джоти Бхатт
Подготовка к арт-ярмарке факультета изобразительных искусств, Университет Махараджи Саяджирао, Барода, Индия 1969
4/6 фотография. Права на изображение принадлежат Джоти Бхатт. Изображение предоставлено Asia Art Archive

Как бы то ни было, последствия оказались плачевными: кураторская «спесь» Окуи Энвезора привела биеннале Йоханнесбурга к преждевременной кончине

в светском контексте, обращённый к политическим проблемам своего государства, требует очень точного кураторского решения. Хотя широкая аудитория получает возможность интерпретировать социальную проблематику, лежащую в основе той или иной иконографии, произведение требует контекста более привычных аудитории произведений международного искусства того же времени.

Предложение провести международный проект «Африка: биеннале Йоханнесбурга» обсуждалось в 1994 году и было реализовано в 1995-м, как раз в период освобождения Южной Африки от апартеида. Хотя инициатива принадлежала белым элитам местного арт-сообщества, её воплощение было целиком подчинено веяниям времени. Целый ряд африканских и приглашённых иностранных кураторов съехались в Южную Африку; их выбор работ для проекта — региональных, «национальных» и выполненных на стыке культур — включал современное африканское искусство чёрных (смесь племенного и массового городского искусства), откровенно политические работы белых — направленные против апартеида, равно как и произведения иностранных авторов, созвучные поэтике, аллегориям, политическим стратегиям страны и региона.

Одна из выставочных площадок биеннале, старая электростанция, позволила реализовывать масштабные кураторские проекты. К моменту проведения второй биеннале Йоханнесбурга в 1997 году в Южной Африке уже работала Комиссия правды и примирения; новая нация строила демократический государственный аппарат, достойный долгого периода борьбы за него; кроме того, страна стремилась занять полноценное место

на международной арене — и в экономической, и в политической сферах. Поскольку Южная Африка претендовала на построение современного пострасового общества, то выбор живущего в Америке нигерийца Окуи Энвезора в качестве куратора явно соответствовал амбициям организаторов. Возглавив вторую биеннале Йоханнесбурга, он принял решение рассмотреть вызовы нового африканского контекста с точки зрения своих негритянских корней, борьбы с колониальным режимом и проблем диаспор. Энвезор назвал биеннале «Торговые пути: история и география» и, выстроив экспозицию по принципу карты, сместил акцент с проблем африканской диаспоры к глобальным вопросам, переведя круг интересов африканского искусства в пространство современного мультикультурализма. Как и во всех прочих своих кураторских проектах, Энвезор поставил свою экспозицию в определённые политические рамки; и то, что она породила чувство отчуждённости у художественной общественности Африки, стало предметом продолжительных дебатов, но, как бы то ни было, последствия оказались плачевными: кураторская «спесь» Энвезора привела биеннале Йоханнесбурга к преждевременной кончине.

За последние два десятилетия количество южных и восточных биеннале резко возросло. Западные кураторы свысока критиковали эти проекты. Выставляя напоказ собственную щепетильность, высокий контроль качества работ, культурный снобизм, даже открыто насмехаясь над провинциалами, они тем не менее курировали культурные проекты на новых мероприятиях, безнаказанно утверждая западное превосходство: дескать, выдающиеся международные кураторы — решающий фактор для того, чтобы город или регион появились на международной карте искусства.

В ответ мне бы хотелось обозначить свою точку зрения. С позиции прагматики польза биеннале особенно очевидна в странах, где нет развитой музейной практики, когда дело касается модернистского или современного искусства, где у художников почти нет возможностей установить контакты с международной арт-сценой и где единственными развивающимися с головокружительной скоростью «институциями» являются арт-рынок и аукционные дома.

Такие биеннале часто называли музеями для бедных (в таком случае Венецианская биеннале — это казино для богатых?), и в том есть доля истины.

Сама форма биеннале, хотя и всегда служит чьим-то интересам (поскольку представляет собой совокупность государственной репрезентации, доминирования в сфере культуры, рыночных интересов и туристического бизнеса), одновременно является способом создавать профессиональные каналы коммуникации в городах и странах, где они проходят, посредством временной институционализации. Возводятся мосты между государственным и частным финансированием, между общественными пространствами и местами, доступными только для элит, между художниками и представителями других областей — считая молодых специалистов сферы культуры.

Второй немаловажный момент в том, что новые биеннале могут упрочить положение современного искусства региона, вызвать его интерес к более широкому кругу тем, к критическому осмыслению своих реалий, что требует переосмысления нашего понимания роли художественной институции. Так что, хотя размножение биеннале иногда представляется бессмысленным, их следует тщательно изучать со всеми их странностями, глупостями и успехами. Приглушив свой поспешный скептицизм в отношении новорожденных биеннале, я бы хотела включить их проблематику в более широкое поле дискуссии, призывая изучать ту или иную биеннале не просто ради присвоения ей сертификата качества, но и во имя сочетания территории, художественного продукта и круга тем современного искусства в разных частях земного шара.

Более того, я предполагаю, что стройной системе евро-американского искусства теперь придётся столкнуться с новыми формами знаний, новыми практиками, иными идеологическими конфигурациями, а также иными стимулами к творческой деятельности. Беспрецедентное увеличение количества (южных/восточных) биеннале и привязанных к определённой территории выставок стоит рассматривать именно с позиции переизбытка искусства и культуры в современном мире. Они возникают не по чьей-то воле, а по велению исторических обстоятельств.

Открыто насмехаясь над провинциалами, европейцы всё-таки курировали проекты на новых территориях, безнаказанно утверждая западное превосходство: дескать, международные кураторы — решающий фактор для того, чтобы регион появился на международной карте искусства

ТРАНСНАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБЩЕСТВЕННЫЕ СФЕРЫ

Первый, второй и третий миры, чьи противоречия обусловили историческое противостояние середины XX века, ныне, после 1989 года, сложились в некое подобие новой Империи. Иначе говоря, взаимная зависимость регионов, наций, городов, схлопывание местных культур в рамках глобальной рыночной системы, потеря своих корней людьми и культурами в результате массовых миграций, чудеса электронной коммуникации вводят в игру (по иронии судьбы, трансцендентное) понятие: транснациональный транскультурализм.

И всё же транскультурализм — это не идеология, к которой обращаешься в результате свободного выбора; это обязательное условие глобального обмена, к которому мы материально и политически принуждены, даже если в перспективе он ведёт к нашему освобождению. Следовательно, необходимо перевести дискуссию в область, которую политологи называют транснациональными общественными сферами. Они возникают в результате разнонаправленных стратегий развития, таких как рождение постколониальных гражданских сообществ, с одной стороны, и расширение глобального капиталистического общества — с другой. В этом пространстве идёт



1

1. **Джоти Бхатт**
Рагхав Канерия во время подготовки к арт-ярмарке факультета изобразительных искусств, Университет Махараджи Саяджирао, Барода, Индия 1969
4/6 фотография. Права на изображение принадлежат Джоти Бхатт. Изображение предоставлено Asia Art Archive



2

2. **Джоти Бхатт**
Подготовка к арт-ярмарке факультета изобразительных искусств, Университет Махараджи Саяджирао, Барода, Индия 1969
4/6 фотография. Права на изображение принадлежат Джоти Бхатт. Изображение предоставлено Asia Art Archive



1



2

1.
Гита Капур
в художественных
мастерских Арт-центра
Казаули, Индия
1977
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Виван Сундарам. Изображение
предоставлено Asia Art Archive

2.
Слева направо:
художники Шриленка,
Маниша Парекх, Виван
Сундарам и Анджум
Сингх в художественных
мастерских Арт-центра
Казаули, Индия
1976
Ч/б фотография. Права
на изображение принадлежат
Виван Сундарам. Изображение
предоставлено Asia Art Archive

**Задача погрузить
мегаполис в некий
исторический контекст
определяет суть XX века
для жителя западного,
первого мира. Без этой
историзации не работает
ни его культурное,
ни его политическое
воображение**

критическая полемика вокруг вопросов насилия и власти, государственного управления и гражданства. Поскольку значительная часть населения Земли существует вне сообществ и наций, а понятие гражданства включает опыт изгнания из своей страны, возникает вопрос: как этическое и эстетическое переживаются в состоянии эмиграции?

Самый простой ответ на этот вопрос даёт статистика: количество художников из стран третьего мира (а теперь и из второго — социалистического мира) растёт в геометрической прогрессии. Назначив перевод ключевым понятием транскультурной эстетики, культура отводит художнику диаспоры (в прямом и переносном смысле) роль того, кто определяет и грамматику, и проблематику современного глобального мира, а также ведёт процесс переговоров / участвует в конфликтах для достижения этой цели.

Тесно структурированное и собранное в различные конфигурации, международное искусство уже не основывается на единой точке зрения или ныне бессмысленных противопоставлениях центра и периферии, глобального и местного. Эти изменения мировоззрения стали темой нескольких глубоких по содержанию выставок, например *Unpacking Europe*. Ещё более драматично эти идеи проявились на 11-й «Документе» (Кассель, 2002), куратором которой также выступил Окуи Энвезор. <...> Он предположил, что обсуждение радикального искусства невозможно без отсылок к политическим категориям противостояния и освобождения, порождённых процессом деколонизации. Опираясь на постколони-

альную теорию культуры (с элементами антропологии, психоанализа и искажённого марксизма), Энвезор попытался выстроить новую концепцию этики репрезентации, особенно в документальной составляющей художественно-исторического процесса. <...> Именно на 11-й «Документе» он представил своё решение: междисциплинарная дискуссия, которая предшествовала выставке и развернулась в разных концах света вокруг четырёх выбранных куратором тем («платформ»), а затем перемещалась на пятую платформу — выставку в Касселе. Вместе эти платформы представили широкий спектр воззрений, несущих политические перемены.

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВОПРОС
(МЕЖДУЦАРСТВИЕ)**

Я намерена вернуться к вопросам местной географии и национальной политики. Хотя затруднительное положение диаспор и расширяет спектр политических вопросов, которыми занимается искусство, в международном пространстве они чаще всего нивелируются до общего контекста. Поскольку смысл работы определяется местом её создания, даже если произведение оппозиционно по отношению к западным сверхдержавам (первому миру), к самому, скажем так, нутру капитализма — весь комплекс затронутых им проблем, регион, нация, общества и сообщества, попадает в категорию геополитического контекста — и всё. Эта непознаваемость автора и сути его сообщения заставляет собеседников попеременно выступать посредниками разных политических сил, то есть метаться между международным языком культуры и своей локальной точкой зрения. <...>

Аура национального искусства всё ещё существует, её нынче поднимают на знамя. Теперь индийский куратор, игнорируя собственные эмоции, может открыть выставку, где группа художников с позиции собственного национального контекста рассуждает об общекультурных или глобальных проблемах. Так на протяжении всего XX века подбирались для выставок европейские и американские художники. Существенная предвзятость южных кураторов должна внести вклад как в более глубокое понимание истории искусства, так и в формулирование по-

литической повестки, которая выходит за пределы простой полемики с транснациональным/глобальным контекстом.

Чтобы проиллюстрировать свою точку зрения, позволю себе сослаться на собственный опыт. На рубеже XX и XXI веков лондонская галерея Тейт Модерн попросила меня курировать выставку об эстетике индийского города. Созданная мной экспозиция должна была открывать целую серию проектов под общим названием «Город столетия: искусство и культура в современном мегаполисе» (2001). Своеобразие визуальной культуры современных мегаполисов должно было раскрыться на примере девяти городов — Парижа, Вены, Москвы, Рио-де-Жанейро, Лагоса, Токио, Нью-Йорка, Бомбея и Лондона. Каждый из них представлял в значимый для себя момент XX века и становился одной из девяти частей проекта. Задачей кураторов было выбрать не просто десятилетие или важное для города политическое событие, но, скорее, стечение исторических обстоятельств, ставшее квинтэссенцией века. Моим сокуратором стал теоретик кино Апиш Раджадхьякша, и мы выбрали Бомбей 1990-х как знаковый мегаполис XX века. Мы сосредоточились на своеобразной динамике его развития, рассматривая её не только в качестве очередной местной вариации на тему современности, но также в качестве иллюстрации одновременного появления современных идей и взглядов в различных районах планеты, в разных странах и мегаполисах. Мы искали следы того, как эти идеи прокладывают себе путь в контексте современной истории: от экономических решений, обусловленных политическим контекстом, к формам демократического управления городским пространством (или отклонениям от него), к особенностям многонационального и мультирелигиозного городского населения и общественной сферы, которую оно формирует (и которой слишком часто не удаётся противостоять неонацистским вандалам). Мы не просто исследовали отличия одного города от другого, мы предположили, что задача погрузить мегаполис в некий исторический контекст определяет суть XX века для жителя западного, первого мира. Без этой историзации не работает ни его культурное, ни его политическое воображение. Что касается работ выставки «Бомбей/Мумбаи», некоторые были созданы

**Попав под власть
опасного индийского
очарования, кураторы
выезжают за счёт
всеобщего увлечения
развивающимися
странами — Китаем,
конечно, а теперь
и Индией. Это увлечение
порождает совершенно
карикатурные формы**

специально для неё, другие мы выбрали, чтобы воплотить зрительские ожидания уникального облика индийского мегаполиса. Мы сформировали кураторский подход и маршрут зрителя по выставке, учитывая предназначенное для неё пространство — знаменитый Турбинный зал Тейт Модерн, где Лондон и Бомбей оказываются лицом к лицу, словно торопясь заявить о своих претензиях на статус города века. <...>

Индийские выставки последних лет (всё чаще и чаще их делают опытные и известные заезжие кураторы) набирают качество, однако, попав под власть опасного индийского очарования, они выезжают за счёт всеобщего увлечения развивающимися или «почти что развитыми» странами — Китаем, конечно, а теперь и Индией! Это увлечение порождает совершенно карикатурные формы. Если оглянуться на выставку из коллекции Сататчи «Империя наносит ответный удар: индийское искусство сегодня» (Лондон, 2010), мы как раз обнаружим такой пример оплошления истории и той проблематики, которую способно обсуждать сегодняшнее искусство. Лёгкие успехи зрелищного искусства формируют эстетику ярких фетишеских «игрушек», которая превращает готовые работы в товар и замещает все те концептуальные и критические наработки, которые с таким трудом старались развивать индийские художники. Поддаться соблазну зрелищности легко из-за того, что в стране не существует развитой системы художественных институций, слишком



1



2

1. Слева направо: Арвед Горелла, Гив Патель, Ранбир Малена, Нумар Шахани, Бхупен Нханар, Нальян Сундарам и Ману Парех в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1980
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

2. Нумнум Сангари и Кен Нифф в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1981
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

мало независимых площадок отличного от коммерческого формата, почти нет проницательных кураторов, в чьих проектах современные художники могли бы ошеломить, перехитрить и дать отпор арт-рынку / роскошным ярмаркам, где сияние глобального искусства застилает зрителю глаза.

В заключение своего рассказа о кураторстве мне бы хотелось сослаться на недавнюю крупную выставку индийского искусства, которая осталась незамеченной индийскими и международными средствами информации. Тщательно проработанная, с хорошим дизайном и экспозицией, с великолепным каталогом, снабжённым подробнейшими аннотациями, эта выставка была организована куратором Хуаном Гвардиолой для Casa Asia и IVAM, Института современного искусства в испанском городе Валенсия (декабрь 2008 года — февраль 2009-го). Называлась она просто и точно — «Современная Индия» (фокусируясь на промежутке с XIX по XX век и используя документы и художественные произведения XVIII и XXI веков как пограничных периодов современной истории). Первая часть экспозиции вполне ожидаемо была построена вокруг подборки фотографий колониального периода. Затем, рассказывая о борьбе за независимость и возникновении республики, выставка продемонстрировала неожиданный и беспрецедентный по масштабу спектр материалов, в том числе фотографий, художественных произведений, фильмов, текстов, инсталляций. Отдельные работы обрели документальный характер, накладываясь друг на друга и подтверждая друг друга, но их чёткая временная последовательность была выдержана очень точно. Настойчивость куратора в следовании хронологическому порядку создавала у зрителя впечатление истории, где все события обуславливали друг друга; и тем самым посетитель выставки двигался в символическом пространстве нации. <...>

Тем не менее именно хронологический принцип построения «Современной Индии», казалось, позволил посчитать её устаревшей. Между тем приверженность чётко выраженной точке зрения выводит этот проект из мелководья современности, где буйно цветут остроумно поданные экстравагантные «подходы» к Индии, где Индия как субъект глобального рынка

вроде бы удовлетворяет всем требованиям современной страны. В более широком смысле, где кураторам и музеям достаточно просто отвечать на лихорадочные запросы нашего времени, даже если при этом нивелируется традиционное предназначение истории — объяснять и истолковывать общественные процессы — и разрушается временное измерение самого настоящего.

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пробираясь от конкретной исторической траектории развития к культурно-исторической точке зрения и далее к переднему краю политического в Индии, начинаешь понимать, что в рамках всё более необратимой глобализации мира конкретную страну больше нельзя изолировать и подвергать сторонней оценке.

Однако чтобы понять, как структурированы другие постколониальные (а сейчас, возможно, транснациональные) общественные сферы, необходимо заявить: первое — современность постоянно производится совместно во всех культурах; второе — место, регион, нация, государство, а также политика всех этих существенных категорий (самой) истории повсюду в мире непрерывно меняются; и третье — можно предположить, что прежние универсалии были вытеснены, обнажились серьёзные, часто смертельно опасные, напряжённости между народами и регионами.

В своей аргументации я привела ряд примеров, предполагающих, что подход современного куратора меняется в зависимости от того, становится ли он соавтором, сопродюсером произведения искусства посредством выставки или выступает в роли культурного критика, вводящего произведение искусства в контекст с помощью текстовой или визуальной аннотации. Более того, семиотическое обоснование транскультурного перевода в практике искусства всегда должно быть по меньшей мере критическим к месту его производства, а куратор в качестве посредника должен бескомпромиссно вести произведение к точной историчности в пределах глобального мира. Подобные альтернативы создадут противоборствующие отношения, где куратор инсценирует противоречия глобальной современности и, играя роль дружествен-



1



2

1. Шамшад Хусейн и Бернард Монинот в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1981
4 / 6 фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

2. Слева направо: Нен Кифф, Нумнум Сангари и Рагини Нумар в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1981
4 / 6 фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

Лондон и Бомбей

оказываются лицом

к лицу, словно торопясь

заявить о своих

претензиях на статус

города века

ного «врага», делает символическое пространство, населённое произведениями искусства, более антагонистическим.

Так, из сферы многогранных художественных практик я вывожу критическое призвание, запрашиваемое искусством в форме кураторства. Критическое искусство само по себе выводит на первый план теорию/идеологию эстетики; здесь необходимо только повторить, что образность в такой практике не отменяется. Равновесие структурных отношений образного и символического может быть нарушено в пользу расследования в критическом искусстве, но неожиданные диверсии, выраженные в образности, разворачиваются вовсю, если мы понимаем под критическим искусством нечто отличающееся от простой речи или полемики. <...>

Тем временем современное искусство, включая многие современные произведения индийских художников, предлагает, возможно, несколько более игривые «окольные пути». Скользя по поверхности истории и географии, молодые художники повсюду выделяют вопросы местоположения и прибегают к переменчивым означающим — системам знаков, запрограммировано склонных к пермутациям. Являются ли они всемирными кочевниками — или, в конце концов, магами, падкими на фетишизм и склонными к маскараду? Делая формы производства искусства более разнообразными, они требуют, чтобы мы пользовались дифференцированными подходами но, тем не менее, двигались к образным вселенным, где всё ещё встречается возможность совместных непрощенных наслаждений, утех. Так что работа в сегодняшних ускоренных сетях международных выставок лихорадочна, и всё же она неспешна, у неё есть свои правила поведения. В ходе постоянного процесса перекодирования себя в качестве объекта, знака и концептуального уравнения она выводит на первый план

только современность и требует, чтобы теория описывала её, вводя в историческую парадигму. <...>

Раньше говорили, что знания производятся на Западе, а артефакты культуры изобилуют вне Запада. По своей воле прихоти, без которой не бывает смелых прорицаний, я бы вывернула эту конструкцию наизнанку. Местом для свежего дискурса о проблематике современности может быть «где-то там» или «здесь и сейчас». Но, пока это не стало напоминать привычное противопоставление «нас и их», мне хочется восстановить картину суверенитета искусства и в, и за пределами института искусства и, тем самым, ввести некую степень энтропии, делающей и творческий процесс, и места, где он происходит, непредсказуемыми.

Впервые опубликовано в InFlux: Contemporary Art in Asia, eds. Parul Dave Mukherji, Kavita Singh, Naman Ahuja, Sage, Delhi, 2013. Печатается в сокращении

Перевод: Андрей Патрикеев, специально для журнала «Искусство», 2015



1



2

1. Слева направо: Шамшад Хусейн, Бернард Монинот и Вед Найяр в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1981
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive

2. Джайяшри Сен и Жанлин Дюриан в художественных мастерских Арт-центра Казаули, Индия 1981
Ч/б фотография. Права на изображение принадлежат Виван Сундарам. Изображение предоставлено Asia Art Archive



Джоти Дхар

ИНДИЙСКИЕ МУЗЕИ И ГОСУДАРСТВО

Не так давно министр культуры Индии заявил о намерении очистить музеи страны от пагубного влияния западной культуры. О наблевшей и неплохо понятной российскому читателю проблеме мы попросили высказаться индийского искусствоведа и куратора Джоти Дхар

Любые разговоры о культуре нынешней, независимой Индии вызывают к жизни призраки колониального периода, его интеллектуальных движений. С самого начала XX века, когда росло сопротивление имперской власти и стремление к независимости, всё те же идеи претворялись в изобразительном искусстве и культуре. Художники, в чьих работах воплотилась квинтэссенция времени, Амрита Шер-Гил и Раджа Рави Варма, соединили (очень далёкие на тот момент) художественные традиции Востока и Запада, получив нечто совершенно новое. Позже, в период независимости, художественные объединения в крупных городах страны искали собственный язык и эстетику в абстрактном искусстве и критическом осмыслении установок молодого государства. Ещё позже, в 1970—1990-е годы, художественная общественность, критики, кураторы, владельцы галерей и сами художники не могли не реагировать на важнейшие политические события в жизни страны — чрезвычайное положение, введённое Индирой Ганди, чтобы удержать власть в своих руках, теракты в Бомбее, погром в Гуджарате и экономический подъём Индии. Все эти события требовали адекватного отклика в культуре и спровоцировали развитие перформанса, инсталляций, видеоискусства и концептуализма на индийской почве. Поэтому смену художественных стилей (или концептуальных подходов к искусству) легко объяснить сложными социально-политическими изменениями, происходившими в огромной стране в очень противоречивой обстановке.

Хотя в молодом индийском государстве всегда происходило множество событий, требовавших осмысления и переживания со стороны культуры, а также множество установок, к которым культуре приходилось приспосабливаться, в действительности правительство ею почти не занималось и не интересовалось. Так, например, первый премьер-министр Индии Джавахарлал Неру ещё в 1950-х распорядился создать множество государственных учреждений культуры в Нью-Дели, экономической столице страны, но все эти организации фактически не работали и никак не участвовали в жизни страны с самого своего возникновения. Есть несколько примеров, когда у руля оказывались преданные своему делу профессионалы, но их появление было абсолютно случайным и практически никак не сказывалось

Только в 2010—2015 годах Национальная галерея в Дели показала Аниша Капура, Атула Додию, Субодха Гупту, RAQs и Мриналини Мукхердже. Как заметил один из индийских кураторов, «вдруг оказалось, что в Национальную галерею современного искусства стоит ходить»

валось на общем положении. Вся художественная жизнь города развивалась за счёт художников, некоммерческих организаций и с недавних пор частных музеев с эпизодическими временными выставками.

Чтобы понять систему современного искусства Индии, полезно рассмотреть аукционы модернистского и современного искусства Южной Азии в эпоху экономического подъёма 2005—2008 годов. Покупательская активность этого периода взбудоражила индийское арт-сообщество и вдохновила многих его участников на свершения. Все в это время ждали увеличения числа выставок и роста продаж произведений искусства, но эти ожидания не вполне оправдались — ни внутри государства, ни за его пределами. Национальная система образования в области искусства так и не сложилась, возможности дополнительного образования не реализовались, музейных выставок и литературы об искусстве было недостаточно — и всё это усугубляло проблему.

После того как рынок искусства взлетел и рухнул, пришёл период осмысления, когда у индийских художников появилась возможность остановиться и задуматься. Вдруг стало понятным, что сконцентрировавшись на производстве артефактов, они что-то упускают в качестве, а это не способствует развитию ни художественного процесса, ни понимания. На этапе самокритики и самобичевания вдруг, и без сколько-нибудь заметной с ним связи,



На стр. 106
Атул Додия
Бапу в Галерее Рене
Блока, Нью-Йорк, 1974
1998
Бумага, акварель, 115 × 180 см
© Atul Dodiya. Изображение
предоставлено художником

Сиддхартха Карарвал
Человек старых правил
2011
Стальной нарис, воск, хлопок,
250 × 280 × 90 см, 150 кг
Реплика статуи махараджи
Бароды Саяджирао Гаенвада III
(Вадодара, Индия, 1907)
Изображение предоставлено
художником

Саяджирао Гаенвад III (1863—1939)

Махараджа княжества Барода — классический пример того, что индийские правители времен британского господства в Индии зачастую вовсе не были безвольными марионетками англичан. Саяджирао прославился

как поборник всеобщего начального образования и покровитель искусств. Он оплатил образование целой плеяды художников, которые освоили европейскую манеру в изображении традиционных индийских сюжетов. При нём же был создан коллекция, чья организационная модель стала образцом

для индийской системы высшего образования на современном этапе. Поэтому его монумент, выполненный Сиддхартхой Карарвалом, сочетает черты традиционного индийского погребения, когда перед сожжением тело оборачивают белой тканью, и европейской конной статуи в честь прославленного со-

отечественника. Кроме того, Саяджирао, как и Махатма Ганди, боролся за права неприкасаемых, одна из подкаст которых, чандала, как раз отвечает за погребальные обряды.



110

Атул Додия
 Аресты участников
 соляного похода
 на складах соли в Уодаля
 3 июня 1930 года.
 Из серии «Цвет
 рассыпается»
 2014
 Холст, масло, акрил, мраморная
 крошка, 183 x 244 см
 © Atul Dodiya. Изображение
 предоставлено художником

Соляной поход 1930 года

Индийская борьба за независимость обострилась под влиянием идей Махатмы Ганди, который проповедовал ненасильственное сопротивление, но в то же время решимость и непреклонность. В 1930 году вместе с последователями Ганди прошёл практически всю Индию до Аравийского моря в знак протеста против монополии англичан на соль.

Участники похода демонстративно выпаривали её из морской воды, но ещё до завершения акции Махатма был арестован, а вслед за ним 80 тысяч индийцев. В августе 1942 года Ганди выступил с речью, которая включала призыв «действовать или умереть». Она стала сигналом к началу гражданского неповиновения, многочисленных шествий и митингов. Англичане отреагировали

быстро и жестоко, сотни людей были убиты, Ганди и другие лидеры движения за независимую Индию попали под арест, а всего в тюрьме оказалось более ста тысяч человек. Как и сам Махатма, художник Атул Додия родился в штате Гуджарат, так что философ стал настоящим героем его детства, чьи портреты Додия рисовал с двухлетнего возраста. В одной из самых знаменитых

своих работ он изобразил Ганди (Бану — как его называли в Индии) входящим в нью-йоркскую Галерею Рене Блока, где Йозеф Бойс проводит свой знаменитый перформанс с койотом. Восхищаясь обоими своими героями и ощущая близость их идей, Додия устроил им виртуальную встречу, которая не могла бы состояться в реальности.



111

Атул Додия
 Оплакивание
 1997
 Холст, масло, акрил, мраморная
 крошка, 175 x 250 см
 © Atul Dodiya. Изображение
 предоставлено художником

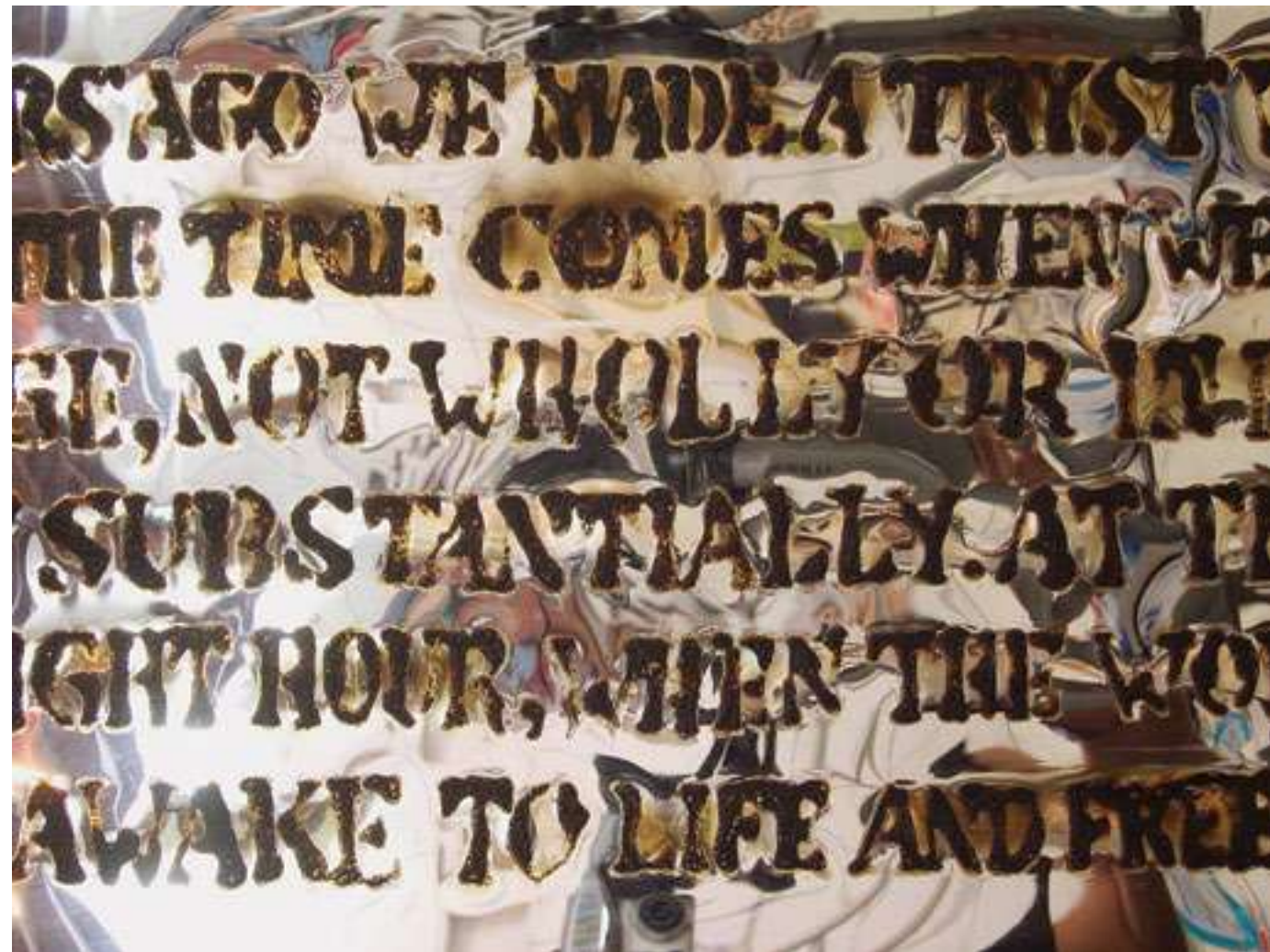
Разрушение мечети Бабри в 1992 году

С разделением в 1947 году Британской Индии на Индию и Пакистан конфликты между мусульманами и индусами только обострились. Мусульманская мечеть Бабри находилась в том самом месте, где, по преданию, родился индийский герой Рама, и националисты считали,

что иноверцы осквернили священное место, построив на нем свой храм. В 1992 году столетидесятитысячная толпа индусов разрушила мечеть; в столкновениях погибли более двух тысяч человек. В следующем году, желая отомстить за погромы и гибель мусульман, исламские экстремисты устроили двенадцать взрывов в Бомбее. Когда в 1997 году Атулу Додии предложили

сделать специальную работу в честь очередного юбилея независимости Индии, он выбрал именно эти события как лучше всего передающие сущность прошедших пятидесяти лет. В работе «Оплакивание» он соединил изображения Ганди, человека, которому ненадолго удалось примирить индусов и мусульман, паравраз Пикассо и плачущих ангелов Джотто. Работа

была принята неоднозначно, поскольку аполитизм Додии отнюдь не соответствовал настроением времени и ожиданиям властей от парадного полотна в честь годовщины независимости.



Джитиш Наллат
Общественное
заявление — 1
2003
Фрагмент. 5 частей. Оргстено,
сгоревший скотч, дерево,
нержавеющая сталь,
200 × 140 × 15 см. Изображение
предоставлено художником

**Гуджаратский погром
2002 года**

В 2002 году в поезде, которым путешествовали индуистские паломники, случился пожар, в котором сгорели пятьдесят восемь человек. В поджоге тут же обвинили мусульма-

нина, и в штате начались погромы и избиения иноверцев, которых обливали бензином и сжигали. По некоторым оценкам, погибло более двух тысяч мусульман. Один из важных аспектов проблемы — то, что Нарендра Моди, возглавлявший тогда

штат Гуджарат и не оказавший мусульманам помощи, а вроде бы даже заявивший, что они погибли по своей вине, сейчас является премьер-министром страны и лидером правящей националистической партии. В ответ на гуджаратские погромы

Джитиш Каллат устроил символическое сожжение написанной на зеркале резиновым клеем речи Джавахарлала Неру, призывающей к миру и терпимости.

**Новый министр
культуры Махеш Шарма
заявил о недопустимом
«загрязнении культурной
среды» и своём желании
избавить индийскую
культуру от «влияния
Запада». Многие
художественные
музеи уже остались
без директоров**

произошли изменения в жизни крупнейших художественных учреждений страны. В это время правительство Объединённого прогрессивного альянса, возглавляемое Индийским национальным конгрессом (2004—2014), проводило достаточно либеральную политику и в результате сразу несколько видных учёных оказались во главе государственных учреждений культуры. Назначения среди прочих коснулись доктора Джитиндра Джайна из Национального центра искусств им. Индиры Ганди (IGNCA), профессора Раджива Лочана из Национальной галереи современного искусства (NGMA), Таснеема Закарию Мехту из Музея им. доктора Бхау Даджи Лада (BDL) и доктора Вену Васудевана из Национального музея. В течение примерно пяти лет благодаря этим людям общественная культурная политика полностью переменилась. Раньше индийские музеи практически не выставляли современное искусство, а тут они один за другим представили несколько ретроспектив современных авторов и серию групповых выставок, пользовавшихся огромной популярностью. Только в 2010—2015 годах Национальная галерея в Дели показала Аниша Капура, Атула Додию, Субодха Гупту, RAQs и Мриналини Мукхердже. Как заметил один из индийских кураторов, «вдруг оказалось, что в Национальную галерею современного искусства стоит ходить».

С каждой новой выставкой посещаемость этих музеев росла, и не только в плане количества посетителей, но и с точки зрения участия социальных групп, прежде

не интересовавшихся сегодняшним искусством. Многие представители местного художественного сообщества увидели в этом путь расширения своей аудитории внутри страны. Ретроспективы Атула Додии и Субодха Гупты, например, впервые дали возможность индийским зрителям увидеть настолько масштабное представление двух ведущих художников страны. Важно, что кураторами этих событий стали действительно уважаемые теоретики культуры Ранджит Хоскоте и Джермано Челант, и что выставки сопровождались томами каталогов, изобилием публикаций, сериями лекций и кураторскими выступлениями. Именно эти два события позволили студентам художественных специальностей привести свои знания, почерпнутые из устаревших программ, в соответствие с современными реалиями. Художники и кураторы Нью-Дели начали мечтать, что когда-нибудь и у них появится возможность реализовать собственный масштабный проект. В общем, у всех вдруг возникло ощущение, что и в Индии «можно что-то сделать».

Те же соображения относятся и к Национальному музею в Дели, который всегда считался одним из самых замшелых заведений: с назначением доктора Вену Васудевана на пост руководителя в 2014 году была реализована бодрая программа выставок, курируемых уважаемыми историками искусства. Экспозиции «Тело в индийском искусстве» доктора Намана П. Ахуджа и «Наура: множество искусств плоского рья Декан» докторов Кавиты Сингх и Прети Бахадур — замечательные примеры подобных изменений. Многие студенты-искусствоведы, да и уже сложившиеся профессионалы, говорят, что это было время свершений, всем хотелось что-то делать — не только экспонировать историческое собрание музея, но и разворачивать междисциплинарные проекты, выставки современного искусства, работать с небольшими художественными организациями, частными коллекционерами.

Всеобщее воодушевление витало в воздухе, оно чувствовалось даже в Мумбаи, поскольку те же процессы преображали местный Музей доктора Бхау Даджи Лада (BDL) и бывший Музей Принца Уэльского (ныне Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, CSMVS). Планы первого из них по расширению были поддержаны премией проекта сохранения культурного наследия;

желая построить «живой музей», его директор Таснеем Закария Мехта пригласил художников поработать с существующим собранием. Л. Н. Таллур, Ранджини Шеттар, Рина Каллат, Тхукрал и Тагра, студия САМР и Асим Вакиф обыгрывали концептуальные основы существующей коллекции и особенности музейного пространства. Например, интерактивная инсталляция Асима Вакифа внутри прежней экспозиции была собрана из стеблей бамбука и снабжена сенсорами движения, что иллюстрирует и вовлечённость зрителей в художественный проект, и смелость кураторов.

Выставки в Мумбаи довели до пика энтузиазм художественного сообщества и привлекли внимание международной критики. Один местный куратор говорил, что не только в сфере государственных учреждений, но и повсеместно появилось больше возможностей для поддержки изобразительного искусства. По всей Индии расцветали галереи, государственные и частные инициативы поддерживали друг друга, система учреждений культуры обросла новыми связями, которые генерировали очень любопытные проекты. Выставка «Кееко, Кали и Джехангир» в новом крыле CSMVS, построенном для собрания Джехангира Николсона, проследила отношения коллекционера с ранними галеристами Индии Кееко Ганди и Кали Пундоле, их коллективную поддержку изобразительных искусств в 1960—1970-х годах, и тем самым удивительным образом связала воедино два исторических периода.

Всё это произошло менее чем за десять лет. И всё же в момент написания этой статьи в октябре 2015 года мне представляется, что чудесные перемены завершились, а художественные программы Индии вступают в полосу неопределённости. В мае 2014 года к власти пришло новое правительство правого толка, и незамедлительно последовали перемены в духе националистической идеологии. Новый министр культуры Махеш Шарма заявил о недопустимом «загрязнении культурной среды» и своём желании избавить индийскую культуру от «влияния Запада». Многие художественные музеи уже остались без директоров, в том числе Национальный центр искусств им. Индиры Ганди и Национальный музей и Музей ремёсел. Шарма, опирающийся на союз правящей теперь Индийской на-

родной партии (BJP) и Национальной добровольной организации (RSS, индуистской националистической организации), сразу заговорил о планах реформировать все тридцать семь культурных учреждений, подведомственных его министерству. Наибольшую тревогу вызывает то, что прежде независимая Академия Лалит Кала (Национальная академия изящных искусств), чьей главной целью было представлять индийское искусство на международной арене, перешла сейчас под контроль государства. Маловероятно, что процессы развития искусства, набравшие в стране темп за последние годы, возможно полностью прекратить, однако выставочная деятельность и распространение культуры могут быть приостановлены или изуродованы. Недавняя выставка «Культурная преемственность: от "Ригведы" к роботам» в Академии Лалит Кала показала, как легко уважаемые культурные площадки могут быть использованы для иллюстрации политических и религиозных программ. В Национальном музее современные концепции развития не получают больше поддержки, а предложений сотрудничества с музеями становится всё меньше. Хотя в Национальной галерее современного искусства и Музее им. доктора Вхау Даджи Лада по-прежнему действуют сильные управляющие советы, неясно, смогут ли они отстоять содержание будущих выставок от цензурных нападок. Включение тех или иных исторических фактов в контекст экспозиции потребует теперь сложных согласований. Утешением остаются только многочисленные акции протеста и петиции против развала культурных учреждений, таких как Мемориальный музей, Библиотека Неру и Национальный музей ремёсел. Они оставляют надежду, что в индийском профессиональном сообществе всё ещё сохраняется жизнь и способность реагировать на изменения социально-политического климата.



Т. В. Сантуш
Потайной ход
на территорию ужаса
2009
Холст, масло, 122 × 183 см
Изображение предоставлено
художником и Grosvenor Gallery

Терракты в Мумбаи в 2008 году

Кашир — область в предгорьях Гималаев, бывшее независимое княжество и главный предмет территориальных споров между Индией и Пакистаном. В 1949 году они поделили его между собой, несколько раз

из-за него воевали, но до сих пор так и не смогли договориться. В 2008 году в течение четырех дней исламская террористическая организация «Лашкаре-Тайба», считая своей главной целью уход Индии из Кашмира, осуществила двенадцать нападений в Мумбаи: стрельбу на вокзале Виктория и в кафе

«Леопольд», взятие заложников в гостиницах «Тадж-Махал» и «Оберой», а также атаку на полицейский участок. Тема кашмирских войн, терроризма и нагнетания истерии при помощи СМИ — главная для Т. В. Сантуша. Хотя его работы «Видишь ли ты то, что я вижу» и «Потайной ход на территорию

ужаса» были закончены ещё до терактов в Мумбаи, получили свои названия и посвящения они уже после них. Сам художник говорит, что чувствовал себя немножко пророком — хотя, к сожалению, предугадать что-то подобное было несложно.

РЕКИ ЦВЕТА И МОЛИТВЫ ИЗ МАННОЙ КРУПЫ

116 **Фотокритик Виктория Мусвик утверждает, что не знает страны, где темы фотосерий и подходы к сюжетам были бы так разнообразны и глубоки, как в Индии. Что интересно, по её наблюдениям, те же приёмы позже обнаруживаются и в российской фотографии, но в сильно упрощённой форме. Именно поэтому она решила рассказать о самых значительных мастерах страны и представить на их примерах главные черты индийской школы**

выбор Виктории Мусвик



117 **Рагубир Сингх**
Невеста марвари
с женихом под Ховрским
мостом после омовения
в водах Ганга
1968
© Succession Raghubir Singh
Права на изображение
принадлежат Jhaveri
Contemporary

Рагубир Сингх

Поиск собственного места в современном мире — центральная тема индийской фотографии последних пятидесяти лет. Её классик Рагубир Сингх стоит в одном ряду с Уильямом Эггелстоном и Стивеном Шором. С Анри Картье-Брессоном и Робертом Франком он временами работал бок о бок. Именно Сингх вернул цвет в жанровую и уличную фотографию 1970-х. Однако меньшая известность индийского мастера по сравнению с европейцами заставляет задуматься о проницаемости границ «западного канона». Цвет для Сингха — смысловая доминанта индийского искусства, где нет традиции чёрно-белой графики. В своей книге «Река цвета» он писал, что ч/б, возможно, подходит западной фотографии — для работы с темой отчуждённости или экзистенциальной тревоги — но не Индии. Путешествуя по родной стране вместе со знаменитым Ли Фридлендером, прославившимся серией «Америка из окна автомобиля», Сингх отмечал, что совсем не понимает «объективизирующего взгляда» своего коллеги на красоту.



118

Рагху Рай
Толкающая телегу, Дели
1979
4/6 фотография
Права на изображение
принадлежат Aicon Gallery

Рагху Рай

Рагху Рай — самый известный в мире индийский документалист, протеже Анри Картье-Брессона в фотоагентстве Magnum. Более сорока лет он снимал фотоэссе об Индии, снимки из которых публиковались в ведущих мировых газетах и журналах. В длинном списке его книг — «Моя земля и её люди», «Сикхи», «Тадж-Махал», «Портрет Дели», «Один день из жизни Индиры Ганди». Каждая из них — учебник для молодых авторов. Классический чёрно-белый репортаж Рай хорошо узнаваем сильной социальной составляющей и мягкой иронией. Однако со временем его творчество стало объектом критики — за европейскую манеру съёмки и адаптированный для западного мира взгляд на Индию.



119

Чадан Гомеш
Из серии «Неизвестный гражданин»
2012
4/6 фотография
Права на изображение
принадлежат автору

Чадан Гомеш

Рефлексивность — важное свойство современной индийской фотографии. Один из самых молодых её представителей, Чадан Гомеш, вступил в спор с классическим подходом к репортажной съёмке. В своей серии «Неизвестный гражданин», сделанной в Дели 17 ноября 2012 года, он выступает не наблюдателем, а участником манифестации против насилия над женщинами. Поводом для акции стало групповое изнасилование 23-летней студентки Джоти Сингх в общественном транспорте, закончившееся смертью девушки. При помощи смазанных, композиционно «невystроенных» кадров Гомеш передаёт нерв стихийного протеста. Снимки сопровождаются дневниковыми записями. Изучавший в колледже философию, Гомеш размышляет в них о парадоксальной ситуации в Индии — самой большой в мире республике с драконовскими законами. В её сердце — Нью-Дели с убивающей всё человеческое английской имперской архитектурой — мужчины и женщины стоят плечом к плечу, невзирая на кастовые различия, объединённые желанием заполнить это безжизненное пространство теплотой и преодолеть «коллективное бессилие».



120

1



2

1.
Прия Камбли
Я (Оранжевый)
Из серии "Colour Falls
Down"
2006—2012
Права на изображение
принадлежат Wall Space Gallery

2.
Прия Камбли
Аждуба и я
Из серии "Colour Falls
Down"
2006—2012
Права на изображение
принадлежат Wall Space Gallery

Прия Камбли

Переехав в восемнадцатилетнем возрасте в США, Прия Камбли быстро приспособилась к новой жизни. Однако рождение сына воскресило в ней детские воспоминания и пробудило страх отрыва от собственных корней. Для проекта «Цвет рассыпается» Прия обработала архивные снимки собственной семьи, соединяя их с современными фотографиями украшений, платьев, цветов, а также с автопортретами. Поверх получившихся коллажей она нанесла традиционный орнамент ранголи — рисунок-молитву, который обычно выполняется сухими красками (манной крупой, рисом, лепестками роз). Таким образом Камбли рассказывает о двойственной природе мигранта и своей смешанной идентичности. Она пытается вновь дать увидеть эмигрантским сообществам, чьи воспоминания уже в прямом смысле потускнели, настоящий индийский цвет и научить нынешнее своё окружение, поверхностно и мимоходом воспринимающее её родную культуру, своего рода медитации над фотографией — её «медленному пониманию».

121



Прабудда Дасгупта
№ 4, Гоа
Из серии «Женщины»
1986
Кадр из фильма
© Estate of Prabuddha Dasgupta

Прабудда Дасгупта

Критики всего мира считают, что Прабудда Дасгупта совершил поистине революционные изменения в современной индийской фотографии: он преодолел почти двухсотлетнее табу на сексуальность, которое викторианская мораль навязала стране, где когда-то была написана Камасутра. Опубликованная Дасгуптой в 1996 году книга «Женщины» вызвала скандал и брожение умов: она состояла из портретов современных горожанок, многие из которых были сняты в жанре ню. На западе такие изображения, возможно, были бы раскритикованы за «объективирующий мужской взгляд». Однако сам автор вписывает их, скорее, в контекст борьбы с традиционным для фотографии взглядом на индийскую женщину как на экзотическую дикарку или красотку из Болливуда. Дасгупта известен в Индии не только как документалист, но и как автор fashion-снимков, воспитавший целое поколение фотографов глянца.



Пабло Бартоломью
Пабло и Пу, Бомбей
Из серии «Наизнанку:
История трех городов»
1976
© Pablo Bartolomew
Права на изображение
принадлежат автору
и PHOTOINK Gallery

Пабло Бартоломью

Фотожурналист Пабло Бартоломью прославился кадром с изображением ребёнка, погибшего в 1984 году в Вхопале, признанным «Фотографией года» на World Press Photo. Жюри, однако, отмечало его работы и раньше: первый свой приз Бартоломью получил в 19 лет, а большинство лучших снимков сделал ещё подростком, начав заниматься фотографией с подачи отца, известного критика и фотографа. Его камера передаёт характерное ощущение неприкаянности и тонкую грань между богемным и маргинальным. В личном проступают приметы социального уклада, образы семейной жизни: интерьеры родительского дома, тётя за вязанием, портреты друзей; домашние снимки перемежаются со сценами из притонов, за посещение которых его в пятнадцать лет исключили из школы. Но и став взрослым, Бартоломью продолжил фотографировать тех, кто выброшен на обочину жизни, — например, в серии «Индиец в Париже» (2009) его героями стали эмигранты, пытающиеся войти в новое общество.



Дилип Пракаш
Кристина Фернандеш,
Khurda Road
Из серии «Англо-индийцы»
2005
Пигментная печать, 40,6 x 54,6 см
© Dileep Prakash. Права
на изображение принадлежат
PHOTOINK Gallery

Дилип Пракаш

На первый взгляд проект Дилипа Пракаша «Англо-индийцы» кажется простым и понятным: портреты в цвете на сдержанном фоне. Однако на самом деле фотограф рассказывает очень запутанную историю. Его герои появились в Индии в XVII веке и чаще всего были детьми местной матери и отца-колонизатора. Англо-индийцы не были приняты ни одной из наций, не вписались в кастовую систему, часто становились слугами английских господ — и развили собственную субкультуру. Когда в 1947 году Индия стала независимой, многие из них переехали в Англию, но Пракаш снимает тех, кто остался. Двойственное отношение к своим корням и чувство изоляции, колониальное прошлое и глобализированное настоящее, стремление к ассимиляции и попытки его героев преодолеть рамки, раз и навсегда определённые их происхождением, — основные темы работ Пракаша. И этот фотограф обладает удивительным умением раскрывать сложные идеи лишь тончайшими нюансами цвета.



Анита Кхемка
В поезде, Мумбаи
Из серии «Лакшми»
2005
Надр из фильма «Между строк»
© Anita Khemka

Анита Кхемка

Интерес к тем, кого общество выталкивает и презирает, к тем, кто на тебя не похож, — одна из самых привлекательных тем для индийских фотографов. Анита Кхемка признаётся, что её одновременно привлекали и пугали её будущие герои, общаться с которыми ей запрещали в семье. Свой страх она решила победить, занимаясь социальной фотографией. Самая известная её серия «Лакшми» посвящена хиджре — одной из каст неприкасаемых, людям третьего пола, трансгендерам, евнухам, которые обязаны одеваться как женщины. Хиджры одновременно отторгаемы культурой и почитаемы, например, у них просят благословения женщины, желающие забеременеть. Кхемку интересует в первую очередь психологический портрет её героя Лакшми, чью жизнь она старательно документировала в течение многих лет. О нём и других своих персонажах она также сняла фильм «Между строк».

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ГЛАВНЫМ АРТ–ПРОСТРАНСТВАМ ИНДИИ

В разговорах индийские кураторы и арт-критики постоянно жалуются на отсутствие развитой системы музеев и галерей, занимающихся современным искусством. И всё-таки в Индии есть арт-пространства, достойные самого пристального внимания

составитель: Джоти Дхар
текст: Жанна Старицына

МУЗЕИ

Kiran Nadar Museum of Art
kntm.a.in

Первый частный музей современного искусства в Нью-Дели, открытый коллекционером Киран Надар (*Kiran Nadar*) в январе 2010 года. Сначала она хотела поделиться с публикой исключительно своей коллекцией, но затем сместила акцент на современное искусство Индии и суб-континента. Надар считает, что существенным недостатком страны является отсутствие художественных институций и пространств, которые могли бы внести ясность в то, что происходит в местной арт-сфере, поэтому цель её музея — на-

глядно показывать и исследовать художественный мир сегодняшней Индии. В экспозиции музея всегда можно увидеть две-три выставки актуальных индийских художников.

National Gallery of Modern Art
ngma.india.gov.in

Первая художественная галерея при Министерстве культуры Индии. Музей в главном здании был учреждён в Нью-Дели в 1954 году, помимо него есть два филиала — в Мумбаи и Бангалоре. Коллекция насчитывает около 14 тысяч работ, в основном индийских художников, самые поздние из которых датируются серединой 1850-х годов. В 2009-м для отдела современного искусства было

построено новое крыло, которое почти в шесть раз увеличило общую площадь музея, добавив к выставочным залам театр, реставрационную мастерскую, библиотеку и кафетерий.

National Museum

www.nationalmuseumindia.gov.in Своим существованием музей во многом обязан лондонской Королевской академии — в 1946 году та, совместно с правительством Индии, организовала выставку индийского искусства, которую возили по разным странам. Именно её экспонаты легли в основу коллекции музея в Нью-Дели. На трёх этажах музея располагается обширная коллек-

ция — от индийских миниатюр и тканей до монет и оружия, всего 200 тысяч единиц хранения. Регулярно устраиваются выставки: на момент написания текста, например, тут показывают любопытные винтажные фотографии с Цейлона и редкие индийские миниатюры. При музее работает Институт истории искусства, реставрации и музеологии.

Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum

www.bdlmuseum.org Самый старый музей в Мумбаи — был основан в 1855 году. В отличие от большинства музеев и галерей Индии, расположенных в Нью-Дели, чьи коллекции по-

священы культурному наследию страны, этот музей сосредоточен на живописном и декоративно-прикладном искусстве одного города — Мумбаи. Коллекция охватывает период с конца XIX до начала XXI века, но выставочная деятельность направлена исключительно на современность. К 2018 году планируется окончание строительства нового крыла, где будет показываться современное искусство Мумбаи.

ГАЛЕРЕИ

Nature Morte

www.naturemorte.com Первоначально галерея была открыта в Нью-Йорке в 1982 году, но просуществовала всего 6 лет. Куратор Петер Надь решил возродить галерею в 1997 году в Нью-Дели. Галерея отдаёт предпочтение современным индийским художникам, сумевшим пробиться в мировую арт-сферу. *Nature Morte* стала первой индийской галереей, представлявшей искусство своей страны на международных ярмарках вроде *Art Basel*, *Fiac Paris*, *Art Dubai*, *Tokio Art Fair* и других. В 2008 году галерея расширилась, открыв второе пространство в Берлине, а в 2014 году ещё одно в Дели, под названием *Petite Morte*.

Project 88

project88.in Как и большинство остальных арт-пространств Индии, *Project 88* сосредотачивает своё внимание на актуальном искусстве страны, но при этом значительно выигрывает в размерах: проект обладает площадью в четыре тысячи квадратных метров, так как располагается в здании бывшей типографии в Мумбаи. Галерея была открыта в 2006 году и с тех пор регулярно принимает участие в таких мероприятиях, как *Frieze*, *FIAC*, *Arco*, *Hong Kong Art Fair*, *Art Dubai* и *India Art Fair*.

Художники галереи не раз участвовали в биеннале и международных зарубежных выставках.

Experimenter

www.experimenter.in Калькуттская галерея была открыта в 2009 году супругами Пратиком и Приянкой Раджа. Основная цель — абстрагироваться от коммерческого искусства Индии и субконтинента ради экспериментов и альтернатив, но сохраняя при этом национальные традиции. Галерея располагается в довольно просторном здании 1930-х годов, куда отлично помещаются масштабные инсталляции и мультимедийные работы.

Chemould Prescott Road

www.gallerychemould.com Одна из самых старых коммерческих галерей Индии была открыта в Мумбаи в 1963 году (правда, в 2007-м переехала на другую площадку — где попросторнее). Её основатель Нико Ганди, известный в Индии деятель арт-сферы, также участвовал в основании вообще первой галереи современного искусства страны (*Jehangir Art Gallery*). Галерея воспитала немало известных современных художников Индии. В 2013 году *Chemould* отметила свой 50-летний юбилей сразу пятью выставками, предложив новый взгляд на роль галереи в художественном пространстве страны: роль связующего звена между традициями и современными тенденциями.

Apeejay Arts

apeejayarts.com Пространство *Apeejay Arts* выросло из галереи *Apeejay Media Gallery* — первой галереи Индии, которая развивала и популяризовала мультимедийное и цифровое искусство. К галерее добавились различные дополнения в виде

переговорных комнат, бара, медиатеки и прочих пространств, превратив её в многозадачный центр, который с 2001 года функционирует в Нью-Дели. Цель осталась прежней — показывать все новейшие технологические достижения арт-сферы Индии. Даже само пространство центра представляет собой нечто вроде стеклянной коробки — для большего разнообразия света, текстур и воображения.

Vadehra Art Gallery

www.vadehraart.com Галерея была открыта в Нью-Дели в 1987 году. Основное её отличие от остальных — довольно стабильная связь с Великобританией: в 2006-м совместно с лондонской галереей *Grosvenor* в Индии была организована выставка работ Пабло Пикассо. С этих пор галереи активно сотрудничают (их коллаборация называется *Grosvenor Vadehra*): Лондон организует выставки индийского искусства, а Нью-Дели — английского.

Gallery Ske

www.galleryske.com Галерея была основана в 2008 году Сунитой Эммарт в Бангалоре, но на данный момент имеет также пространство в Нью-Дели. Пусть внешне галерея в Бангалоре и похожа на пряничный домик (здание колониальной эпохи), она ориентирована исключительно на актуальных мастеров. На постоянной основе галерея представляет работы пятнадцати индийских художников, кроме того, регулярно проводит выставки других авторов.

Jhaveri Contemporary

www.jhavericontemporary.com Эта галерея в Мумбаи названа по имени владелицы — коллекционера и куратора Амриты Джхавери. С 2005 года в этом помещении располагалась

личная коллекция Амриты, недоступная для широкой публики. Масштабное открытие как для местных жителей, так и для всего мира произошло в 2010-м, когда Амрита организовала крупную выставку работ Аниша Капура. Сегодня галерея продолжает устраивать международные выставки, не забывая открывать миру имена индийских художников.

24 Jor Bagh

www.facebook.com/pages/24-Jor-Bagh Скромная галерея квартирного типа в Нью-Дели, где постоянно выставляются малоизвестные индийские художники. Узкие комнаты и покосившиеся окна, большинство экспонатов — рисунки или стикеры, прикреплённые прямо на стены, нстати, тоже часто разрисованные. Сайта нет, как и большой популярности: галерея известна исключительно в узком кругу.

ПРОЧИЕ АРТ–ИНСТИТУЦИИ

Khoj International Artists Association

khojworkshop.org Организованная в 1997 году небольшая мастерская в Нью-Дели сегодня превратилась в обширную круглогодичную резиденцию: оборудованные мастерские, просторные выставочные залы, живописные террасы и художники со всего мира. «*Khoj*» означает «исследовать, искать, изучать», чем здесь и занимаются целыми днями — в сфере современного искусства.

Indira Gandhi National Centre for the Arts

ignca.nic.in Основанный в память об Индире Ганди в 1985 году центр охватывает все виды искусства —

от живописи и мультимедиа до музыки и художественной критики, изучая как каждый жанр в отдельности, так и их взаимодействие друг с другом. Особое внимание уделяется междисциплинарным связям искусства с антропологией и археологией. В центре регулярно проводятся выставки, но длятся они, как правило, не больше двух недель и не вызывают особого ажиотажа, в отличие от многочисленных семинаров, лекций и дискуссионных программ.

Lalit Kala Akademi
lalitkala.gov.in

Государственная академия изящных искусств при правительстве Индии, которая часто представляет Индию на международных биеннале (в Венеции или Пекине, например). Была основана в 1954 году в Нью-Дели для популяризации искусства Индии внутри страны и за её пределами. В разных городах Индии расположены ещё пять филиалов Академии. Помимо издания двуязычного журнала и проведения международных выставок, Академия ежегодно вручает несколько премий, в том числе Национальную художественную премию.

Devi Art Foundation

www.deviartfoundation.org
Модная экспериментальная платформа в городе Гургаон близ Дели была создана в 2008 году для диалога всех представителей актуального искусства — художников, кураторов, преподавателей, арт-критиков и коллекционеров. Несмотря на наличие собственной коллекции, *Devi art foundation* концентрируется на выставочной деятельности, причём гонится не за количеством выставок, а за их качеством: в год проводится не больше двух проектов. К слову,

сейчас показывают современный индийский текстиль.

Mumbai Art Room

mumbaiartroom.org
Некоммерческая организация, основанная в 2011 году, сосредоточена на выставках современного искусства, дизайна и культуры Индии и зарубежных стран: как правило, выставка посвящена одному художнику (сейчас, например, это художник из Бангалора — *Aishwaryan K*). В отличие от остальных художественных пространств страны, *Mumbai Art Room* — действительно мощная и живая платформа для сотрудничества и обсуждений: тут регулярно проводятся как дискуссии на актуальные темы, так и коллаборации с различными фондами и институтами.

Clark House Initiative

clarkhouseinitiative.org
В 2010 году группа кураторов основала в Мумбаи это небольшое заведение, чтобы распространять идею свободы во всех её проявлениях. Судя по последним организованным выставкам, распространению свободы способствуют сольные выставки малоизвестных индийских художников. Зато сами кураторы довольно известны: в какой-то момент почти каждый из основателей *Clark House* сотрудничал с *Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sa grahalay (CSMVS)* — довольно крупным художественным музеем Мумбаи.

№ 1 Shanthi Road

www.1shanthiroad.com
Небольшая студия и галерея в одном лице, *Shanthi road* открылась в 2003 году в Бангалоре. С этого времени она приняла у себя художников из Пакистана, Непала, Бангладеш и Шри-Ланки. Периодически показывает скромные выставки, проводит лекции и дискуссии, а также активно дружит с ассоциацией *Khoj* в Дели.

СОБЫТИЯ

India Art Fair

www.indiaartfair.in
Эта ярмарка современного индийского искусства (на данный момент самая крупная в стране) была основана в 2008 году Нехой Кирпал — предпринимателем, коллекционером и куратором. Вернувшись после обучения в Лондоне, она была удивлена, что в Индии, несмотря на самобытность и оригинальность художественных практик, нет цельного арт-рынка. Первые годы ярмарки нельзя назвать удачными — в ней не участвовали даже галереи из Мумбаи; но потом пришёл успех: в этом году ярмарку посетили около 300 тысяч человек, всего участвовало 85 галерей, из которых 23 — зарубежные. Проводится в Нью-Дели.

Kochi-Muziris Biennale

www.kochimuzirisbiennale.org
Первая биеннале в Индии — проводится с 2012 года в городе Коччи. Была создана одноименным фондом (основан в 2010 году) при поддержке правительства штата Керала. В остальном всё стандартно: на разных площадках города проводятся выставки, сопровождаемые семинарами, мастер-классами и дискуссиями. В первый месяц работы первая биеннале приняла 15 тысяч человек, а сайт за первый месяц работы посетили около 7 млн человек. Цифры очень даже внушительные, если учесть, что до этого даже о существовании города Коччи знали немногие.

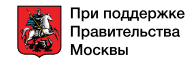
Delhi Photo Festival

www.delhiphotofestival.com
Первый и самый масштабный фестиваль фотографии в Индии. Призван предоставлять фотографам полную свободу самовыражения, поэтому единого стиля работы не придержива-

ется. Основан в 2011 году *Nazar Foundation* — некоммерческой организацией, продвигающей в Индии сферу фотографии. Проводится раз в два года в Нью-Дели, в Центре Индиры Ганди. Вход на основную выставку всегда бесплатный.

Mumbai Gallery Weekend

mumbaigalleryweekend.com
Инициатива нескольких индийских галерей с целью создать мероприятие, на котором коллекционеры и любители искусства могли бы встретиться с отдельными художниками, а также увидеть общий срез арт-рынка страны. С 2012 года эта пятнадцатидневная ярмарка проходит в Мумбаи (большинство галерей расположены в нижней части города — арт-районе Колаба).



При поддержке
Правительства
Москвы
балет
МОСКВА **DM**



ТЕАТР БАЛЕТ МОСКВА

МЫ ПЕРЕВЕРНЕМ ВАШЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О БАЛЕТЕ

современный балет //
современный танец //
перформанс

BALETMOSKVA.RU

6+

Евгений Антуфьев БЕССМЕРТИЕ НАВСЕГДА

Evgeny Antufiev IMMORTALITY FOREVER

~ ОБЗОРЫ ~

В традиционной летописи художественной жизни — события, которыми запомнится осень 2015 года. *Ерофеев* — про руины, *Хачатуров* — о Караваджо, *Смолев* — про Серова, *Штейнер* — о всемосковском плаче по арт-рынку. Ну и конечно, на повестке дня много разных биеннале: открывшихся, продолжающихся, завершившихся и завершившихся преждевременно.



Основной проент 6-й
 Московской биеннале
 современного искусства.
 Перформанс Габриэлы
 Лестера «Шёпот»
 Главный павильон ВДНХ,
 сентябрь 2015
 Фотография: © Наталия Ноган
 Изображение предоставлено
 6-й Московской биеннале
 современного искусства



Андрей Ерофеев

ВОЗРОЖДЕНИЕ КУЛЬТА РУИН

Нынешние времена принято сравнивать с началом прошлого века, когда в воздухе витало тревожное предчувствие «заката Европы». Тогда оно породило целую эсхатологическую культуру с уникальными по силе и точности образами грядущих катаклизмов. Можно, например, вспомнить картины Людвиг Майднера начала 1910-х годов, изобра-



1

жавшие горящие разбомблённые немецкие города. Бомбардировщиков ещё, кажется, даже и не придумали, города радостно сияли только что инсталлированным электрическим освещением, забавные дома стили ар-нуво возводились словно наперегонки с невероятной скоростью, повсюду кипело строительство метрополитенов, а Майднер уже рисовал дымящиеся развалины всего этого модерна.

Апокалиптические нотки вновь громко зазвучали в сегодняшней культуре. Тут в первую очередь вспоминается череда блокбастеров рубежа XX — XXI веков («2012»,

«Знамение», «Послезавтра», «Столкновение с бездной» и т. п.), где представлена гибель либо всей нашей планеты, либо её престижных мегаполисов. Знаменитые сооружения Нью-Йорна, Парижа, Лондона изуродованы ядерным взрывом или сверхмощным ударом стихии. Что заставляет авторов представлять их в таком свете? Во-первых, конечно, неприязнь к будущему. Сегодняшние художники-футурологи, как и их коллеги начала XX века, ничего хорошего от будущего не ждут. Не вечная жизнь согласно канону-то из религиозных учений стоит перед их взором, не умилительные картины расселения гуманоидов по просторам Вселенной, но неизбежная гибель человечества и превращение всего материального багажа цивилизации в мусор и грязь. Именно смерть — индивидуальная и коллективная — становится ключевым событием концепта «будущее». Причем смерть насильственная и неожиданная, результат неуправляемой агрессии природной стихии или человеческого безумия. В этом смысле дикий казачий оскал современной России и сумасбродное поведение её руководства выглядят не откатом в светлое средневековье (где, философствуя, гуляют под ручку с Рублевым Сергей Радонежский и Дмитрий Донской), а рывком в мрачное будущее.

Однако как ни ужасны картины упадка и смерти, которые придумываются для произведений-антиутопий, в них заключен и известный соблазн. Они несут в себе мощный заряд удовольствия, характер которого интересно понять. Мне кажется, его можно определить как эгоистическую радость счастливицы, пережившего апокалипсис. Мир погиб, а зритель жив. Словно дух, он не участвует во всеобщей катастрофе, а спокойно наблюдает её со стороны. По самому факту смотра на конец света зритель чувствует себя спасённым. Мы имеем здесь дело со светским и, можно сказать, вульгарным воплощением «сотерианской» направленности любой религии. И так, спасённый, уютно устроившись в плюшевом интерьере кинотеатра, телепортируется в кабину летательного аппарата (или чего-то подобного) и вместе с героем фильма созерцает совершенно эксклюзивное зрелище. Перед ним в обломках лежат атрибуты и компоненты той самой власти (политической, финансовой, правоохранительной, культурной) которая в реальной жизни регулирует всё его существование. Кадры с мёртвыми

полицейскими, разбросанными по улицам следственными досье и ценными бумагами, рухнувшими банками и церквями, разбитыми архитектурными памятниками и правительственными зданиями внушают зрителю злорадный восторг. Они визуализируют его мстительные ночные фантазмы, рождённые тягостными ощущением неотъемлемой зависимости. Но удовольствие от погружения в произведение-катастрофу этим не ограничивается. В него введен ещё и эстетический компонент восхищения хаосом.

Возрождение культа руин, который, как известно, исповедовала культура романтизма, в современном искусстве произошло после того, как на модернизме и его утопических мечтаниях был поставлен крест. Правда, эстетическое осмысление разрухи наметилось уже у Бойса, который первым в XX веке экспонировал руины как скульптуру, а мусор разбитых домов — как объекты. Но в полный голос о впечатляющем зрелище разрушения, руины, «выжженной земли» заговорили «новые дикие» и прежде всего Ансельм Кифер. Имелась в виду, конечно, особая эстетическая отметина Германии. Вид военных разрушений Кифер перевел в разряд нормы национального немецкого пейзажа. Понятно, что эстетическое переживание «выжженной земли» как феномена не только ужасного, но и возвышенного стало возможным лишь при смене поколений. Оно открылось потомкам свидетелей войны, для которых человеческие аспекты драмы уже утратили остроту личного переживания. Но дело даже не в этом — военные руины воспринимаются ныне живущими как чужой и экзотический мир, который является полной противоположностью санитованному, очищенному, отмытому, свежеевыкрашенному пейзажу современной цивилизации. «Рекламное» великолепие новой, сверхающей красочными поверхностями и дизайнерской манерностью вещи стало определяющим качеством материального контекста современной жизни. Всё вокруг кажется нарисованным, за каждым элементом среды стоит проект. Мир предстает как дизайнерский продукт, сочинённый по техническому заданию администрации. Жить в проекте — всё равно что «озвучивать» чужие мысли. Хочется настоящей реальности. И она нам открывается в отдельных заповедных местах, какими-то судьбами избежавших общеобяза-

тельной санации. Между прочим, в состав подобных исключений попадает большая часть российского пейзажа, который достался нам в наследство от СССР и пока ещё не охвачен программами благоустройства территорий. Путешествуя по таким местам, турист смакует облик и запах настоящей, подлинной реальности. Грязь, копоть, разрушенные дома с провалившимися крышами, изуродованные скульптуры и понинутые заводские цеха дышат подлинностью саморазвивающейся, вырвавшейся из подчинения человека



2

материи. Она прихотливо видоизменяет свои поверхности, разрастаясь плесенью, проступая солями; она вспарывается корнями деревьев, накрывается побегами диких трав. Её облик беспроентен и неповторим. С этой живой «руинированной» материей и связывается теперь переживание эстетического, заставляющее любого хвататься за фотоаппарат при виде угла разрухи и хаоса. В этом переживании реакции отвращения и восхищения сложно соединены друг с другом и противопоставлены понятию красоты, которая, перестав быть категорией высокого искусства, скатилась до тривиальной характеристики нашего бытового окружения.

1. Людвиг Мейднер
Апокалиптический пейзаж
1913
Холст, масло. Из коллекции Музея искусств Лос-Анджелеса (LACMA)

2. Ансельм Кифер
Eisen-Steig
1986
Масло, акрил, ветки оливы, свинец, железо, золотая пластина, холст, 220 × 380 × 27,9 см

МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ. ИТОГИ. ВЕРСИЯ КУРАТОРА БАРТА ДЕ БАРЕ



Как вы оцениваете результат вашей работы? Какие выводы для себя сделали?

Мы работали с пределами искусства и возвращались к истокам — к вопросу, чем искусство является в мире. И я по-прежнему думаю, что выставок всё-таки слишком много, хороших музеев тоже слишком много, и преимущество биеннале перед ними только в том, что она может привнести обсуждение, диалог между обществом, арт-миром и элитами. Мы были вынуждены рисковать, и рисковать сильно — художникам могло быть здесь тоскливо, никакой энергии взаимодействия вообще могло не возникнуть. Тем не менее все участники сейчас безумно счастливы. Кроме того, они столкнулись с московской арт-сценой — сильной и критически настроенной — это тоже много; так что мы получили даже больше, чем могли рассчитывать. Даже больше, чем могли бы извлечь из большой выставки где-нибудь ещё.

На что вы всё-таки рассчитывали в этом проекте — на энергию взаимодействия участников, на отклик профессиональной аудитории или на участие обычных зрителей?

Обычных зрителей не бывает. Разве только посмотрев совсем издалека, мы увидим маленький глобус с семью миллиардами жителей. Во всех остальных случаях широкой аудитории просто не существует. Есть просто люди, такие как вы и я. В этом отношении мне немного грустно, поскольку документирующую выставку придётся сделать короче, чем планировалось. Однако на самом деле гораздо важнее сам факт, что и биеннале, и итоговая выставка состоялись. И это вне государства, или общества, или финансов.

С одной стороны, главный вызов нашего формата состоял в том, чтобы вовлечь публику в художественный процесс, но у нас не было возможности реально это сделать. Мы далеко ушли от искусства — например, в сторону докладов по экономике и социальных наук. С другой стороны, раз мы находимся на ВДНХ — в месте, перегруженном историческими ассоциациями и социальной памятью, — приходится что-то делать с тем влиянием, которое оно на тебя оказывает. Да и сама публика, пришедшая к нам из этого пространства, зачастую была далека от искусства.

На самом деле, я, конечно, бесконечно счастлив, что нам досталось простран-



1



2

ство, посредством которого символически являла себя советская власть. У нас есть золотой рельеф, наглядно визуализирующий нынешнее восстановление прошлого миропорядка. Однако самым главным в советской эпохе была её устремлённость в будущее, а мы сейчас, не только в России, но и в западных странах, заперты в настоящем. Когда нет разных версий настоящего, а только одна — будущее очень сложно помыслить, фактически оно под запретом. А мы оказались в месте, чьё прошлое говорило исключительно о будущем, и это даёт нам шанс подняться над своим настоящим.

На первой пресс-конференции вы много говорили, что здесь будут рождаться идеи будущего. Родились?

Очень-очень много. Их ещё осмыслить и осмыслить. Посмотрите, например, на перформанс Андрея Кузькина. Меня он просто поражает. Художник надувает шарик, наполняя его собственной жизнью, собственным дыханием, и отдаёт его посетителю, и каждый сам решает, лопнуть его или сохранить. И все — ну, просто все — решают лопнуть. Это рождает много вопросов, в первую очередь главный — как жить вместе? Оказывается, что каждый приходит сюда со своими целями, со своим уникальным опытом, а нам почему-то кажется, что чужой опыт непременно похож на наш соб-

ственный. Мол, все остальные должны думать как я. А это не так.

И после такого вам не кажется, что нет никаких способов жить вместе?

Нет, не кажется. Думаю, что есть только один способ — начать уважать чужую индивидуальность, чужой опыт. Мы все об этом забываем, а масс-медиа порой пытаются нас уверить, что быть вместе — значит думать одинаково. На самом же деле нужно начинать с уважения к тем, кто отличается от нас.

Последние дни биеннале проходят на фоне вступления России в сирийский конфликт.

Бомбёжки Сирии — это не единственная реальность. Искусству никогда не завоевать мир, не остановить войну, оно вообще очень хрупкая штука. Но именно благодаря своей хрупкости, временности, ограниченности оно оказывается нам ближе, чем даже то, что сейчас происходит в Сирии. Мы здесь создаём альтернативное настоящее, с которым, может быть, будет проще идти в будущее.

вопросы: Алина Стрельцова

1. Основной проект 6-й Московской биеннале современного искусства. Танцевальный перформанс Леона Кахана
Главный павильон ВДНХ, сентябрь 2015
Фотография: © Наталия Ноган
Изображение предоставлено 6-й Московской биеннале современного искусства

2. Основной проект 6-й Московской биеннале современного искусства. Перформанс Йоханны ван Овермейр
Главный павильон ВДНХ, сентябрь 2015
Фотография: © Иван Ерофеев
Изображение предоставлено 6-й Московской биеннале современного искусства

Барт де Баре
Права на изображение:
М НКА — Museum of Contemporary Art Antwerp. Изображение предоставлено 6-й Московской биеннале современного искусства

Основной проект 6-й Московской биеннале современного искусства. Перформанс Андрея Кузькина «Шарики и гвозди»
Главный павильон ВДНХ, сентябрь 2015
Изображение предоставлено 6-й Московской биеннале современного искусства



МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ. ИТОГИ. ВЕРСИЯ КУРАТОРА ДЕФНЕ АЙЯС



Сегодня последний вечер биеннале. Какие впечатления остались у вас от этих десяти дней?

По-моему, получилось потрясающе: художники вдохновляли друг друга и помогали друг другу. Все эти ребята живут в своих собственных удивительных вселенных. Что касается вечерних лекций — девять были очень сильными, одна получилась довольно слабой. А вот, смотрите, работа Лайяма Гиллика, который каждый день писал нам письма. Сам он внезапно отказался приехать на биеннале... Хотя нет, конечно, он не отказывался, эти звёзды всегда поступают как им удобно, он просто не приехал. Зато каждый день присылал нам письмо о том, что, по его мнению, происходит в Москве, а мы транслировали текст на большой экран. Идея Гиллика состоит в том, чтобы не жить вместе в самом сердце острова Евразия, он отказывается со-существовать. Но на самом деле было очень здорово взаимодействовать с публикой.

Ваши летние ожидания от российской публики оправдались?

Вы имеете в виду её количество? Два дня было мало посетителей. В первый день и вчера всё было забито. В этих залах помещается максимум человек двести. И всё зависит, как мне показалось, от того, идёт дождь или нет. И от какой-то инфекции, которая здесь всех носит. Я бы всем посоветовала виски с водкой и индийскую еду — это правда работает. В общем, количество посетителей было нормальным, совсем провальных дней не было. А вот, смотрите, Цю Чжицзе нарисовал карту третьего мира, а за ней Аугустус Серапинас вместе с рабочими обустроил маленькую чайную комнатку, чтобы можно было спрятаться ото всех и пообщаться. И, знаете, все эти многочисленные беседы между участниками, между участниками и зрителями, — и есть главный результат проекта. А вот тут у нас дневник художника Ли Му. Он участвовал в постройке скульптуры другого автора, Элис Дитворст, в качестве рабочего и ежедневно фиксировал свои впечатления и переживания в дневнике. Этот дневник и стал его художественным проектом на биеннале. В один из дней у него вышел конфликт с охранниками: Ли Му хотел сделать фотографию какого-то городского объекта, но на него чуть ли не напали и заставили удалить снимки. Он описал это столкновение в своём дневнике. На следующий день охранники украли эту страницу. Художник сделал копию, а охрана опять украла её.



Дефне Айяс

Фотография: © Else Kramer
Изображение предоставлено
6-й Московской биеннале
современного искусства

Основной проект
6-й Московской биеннале
современного искусства
Цю Чжицзе в процессе
работы над панно «Карта
третьего мира»
Главный павильон ВДНХ,
сентябрь 2015
Фотография: © Наталия Юган
Изображение предоставлено
6-й Московской биеннале
современного искусства



Я не понимаю, расизм ли это по отношению к китайскому автору, или есть какие-то другие причины. Теперь надо опять всё переписывать — всё-таки ещё десять дней выставки.

А расскажите, почему сроки проведения выставки были сокращены?

По финансовым причинам. Вопрос, почему так получилось, конечно, стоит адресовать руководству фонда «Московская биеннале». По моим сведениям, всё решилось два дня назад, но это требует проверки. Всё это как-то совпало с событиями в Сирии, и, конечно, все мы сейчас мысленно там.

Изначально вы хотели, чтобы биеннале стала пространством взаимодействия. Насколько я понимаю, взаимодействие художников состоялось — а как насчёт взаимодействия художников и зрителей?

Тот же состоялся. С художниками всё очевидно — многие совместные работы сложились уже во время биеннале, но и зрители были активны. Они действительно много разговаривали с художниками, постоянно подходили к ним, что-то спрашивали — непрерывным потоком. Вчера приходил какой-то российский художник; он сказал: «Хочу работать с вами, потому что вы меняете мир», — и все были ему рады. Конечно, речь не идёт о миллионах, которые бы пришли на обычную выставку в центре Москвы, но и художников не так много, чтобы уделить внимание миллиону посетителей, их просто негде было бы разместить, а в нынешних условиях диалог смог состояться. И художники тоже удовлетворены этим общением. Мне говорили, что коммуника-

ция не была хорошо налажена. Насколько я понимаю, большая часть публики уверена, что 6-я Московская биеннале — это выставки Аниша Капура и Луиз Буржуа. С другой стороны, каждый наш участник притягивает свою собственную аудиторию — на Монастырского пришли его почитатели, на Осмоловского — его фанаты, на лекцию Яниса Варуфаниса — совсем другие люди, заинтересованные в том, чтобы услышать именно его выступление. Никакой широкой аудитории не было, но здесь и не должно было её быть. Хотя, конечно, если следующая биеннале состоится — она будет выставкой. В нашем случае мы практически до конца не были уверены, что биеннале состоится, — из-за финансовых проблем, конечно. Например, мы не могли построить здесь стены — потому что стены стоят денег. Пришлось обходиться строительными лесами. Я пришла в это здание, как Алиса в Страну чудес: «Ах, какое потрясающее пространство, а что можно сделать со стенами?» «Ничего», — тут же охладили мой пыл. Поэтому мне бы очень хотелось, чтобы вы написали обо всех этих проблемах, о невыстроенной коммуникации с аудиторией, о том, как сложно добираться сюда, даже название... В английском варианте, предложенном нами, есть слово «действуя» — Acting in a Center in a City in the Heart of the Island of Eurasia, а в русском переводе получился «Взгляд из центра города...» Это совсем не одно и то же, а мы совершенно случайно услышали об этой разнице всего несколько дней назад.

вопросы: Алина Стрельцова

Основной проект
6-й Московской биеннале
современного искусства.
Перформанс Таус
Махачевой «О пользе
пирамид в культурном
воспитании, укреплении
народного сознания
и формировании
морально-этических
ориентиров»
Главный павильон ВДНХ,
сентябрь 2015
Изображение предоставлено
6-й Московской биеннале
современного искусства



Гостиница «Исеть» — место проведения основного проекта биеннале
 Фотография: © Вячеслав Солдагов. Иллюстрации предоставлены пресс-службой Уральской индустриальной биеннале современного искусства

УРАЛЬСКАЯ БИЕННАЛЕ

Екатеринбург, гостиница «Исеть»
 9 сентября — 10 ноября 2015 года

Первая уральская биеннале размышляла об индустриальном прошлом региона, вторая искала ему новую идентичность, третья, кажется, просто расслабилась и представила отличный проект, который действительно стоило ехать смотреть из Москвы, несмотря на забитый художественными событиями календарь осени.

Екатеринбург — один из немногих городов не только в России, но и в мире, где сохранилась конструктивистская застройка центра. Эти здания не были предназначены архитекторами для длительной эксплуатации. Дома с соломенным утеплителем под слоем штукатурки должны были продержаться максимум пятьдесят лет, пока их не заменят здания будущего, но вот им уже почти сто, а городские власти так и не знают, что с ними делать: отремонтировать и не на что, да и непонятно как. Зато посмотреть на детский сад в форме улитки или на пятиэтажные домики для партийной элиты с пятнадцатиметровыми квартирами и общей на весь дом кухней и ванной приезжают со всего мира. Важнейший среди городских шедевров — пустующая уже три года гостиница «Исеть». На время биеннале её целиком передали

Уральскому филиалу Центра современного искусства. Комиссар проекта Алиса Прудникова рассказала, что, когда они въехали в гостиницу, казалось, что отсюда только-только ушли люди, — на кроватях валялись халаты и полотенца, и все найденные вещи художники попытались включить в свои работы — вплоть до старых гостиничных матрасов.

Гостиница «Исеть» — это бывшее общежитие для бездетных офицеров младшего командного состава НКВД. «Городок чекистов» фактически был автономным комплексом из четырнадцати зданий со своими магазинами, местами досуга, фабричной кухней и даже подвалом, где этих же чекистов и расстреливали, освобождая квартиры для новых жильцов. Сейчас в том подвале — инсталляция Стефана Тиде: с потолка свисает железная нога, которая крутится, чертя круги на поверхности воды. Так неожиданно для самого художника скрестились европейский образ смерти и русская поговорка о вилах и воде. Предполагается, что подвал хранит множество тайн, но узнать их пока нельзя: большая часть помещений затоплена. Да и сама гостиница, будучи одним из самых приметных зданий города, до сих пор не была предметом серьезного исследования. Пробел восполнили на самом последнем этаже, разместив там в качестве кураторского проекта Ильи Шепиловских фотографии и все известные сведения о здании.

Само здание разумно поделено между кураторами основного проекта и арт-резиденциями. С первого по третий — проект сербки Биляны Чирич, этажи с четвертого по девятый занимает китайский куратор Ли Чжэньхуа. Девятый и десятый — выставка проектов, выполненных участниками арт-резиденции.

Экспозиция нижних этажей выстроена классическим и понятным для европейца способом: куратор от работы к работе рассказывает единую историю, которую легко проследить. Произведения хорошо рифмуются в пределах одного помещения: сублимированный свет с картин Рублёва и Дионисия, отражённый свет с поверхности метеорита, меняющиеся ночь и день в бумажной палатке Йоко Оно. Очень хорош бразильский проект «Конструктивистский этюд с безземельными партизанами. Тростниковый алфавит» Джонаса Де Андраде о движении безземельных крестьян. По местному законодательству с земли нельзя выгнать человека, который построил там дом. И крестьяне наперегонки занимают неиспользуемые участки, возводя на бегу стены, — пока одни кладут крышу, другие охраняют подходы, и дальше, и дальше, этая архитектура во имя выживания. Простота и коммунальность этого строительства позволяет куратору найти перекличку и, конструктивистским обликом самого Екатеринбурга, и с пространством гостиницы. Всё простран-

ство сербского куратора охватывает и цемнтирует работа Алисы Йоффе «И если ты не чувствуешь себя паршиво, то прочь беги из моего двора», которая оставила рисунки по всем стенам: иногда они рассказывают свои истории, иногда откликаются на работы экспозиции. Например, в одной из комнат отеля помещены портреты трёх выдающихся женщин — общественных деятелей: очень маленькие фотографии в большом чёрном помещении, на каждую из них направлено несколько потоков света. Это работа чилийского художника Альфредо Джаара. Йоффе добавила к ним ещё один портрет феминистки — Маргариты Нагол, но обнаружить его непросто. Нужно выйти в коридор и попытаться открыть дверь, которая кажется запертой и заколоченной. За дверью будет стена, а на ней — лицо. Ещё одна сквозная история — перформанс «Взгляд» Les gens d'Uterpan: их волонтеры сидят и лежат в гостиничных коридорах: им запрещено говорить, но они ловят взгляд посетителя, а иногда даже укладываются ему под ноги, когда, не в силах выдержать пристального взгляда, зритель опускает глаза.

Поднимаясь выше, в вотчину китайского куратора Ли Чжэньхуа, оказываешься в пространстве совсем другой логики. На четвертом этаже, под давлением национальных суеверий переименованном в нулевой, вместо связанного повествования получаешь набор отдельных работ и сомневаешься, есть ли там какой-то замысел вообще. Перед зрителем раскрываются

пустые гостиничные коридоры, сбоку множество дверей, за каждой из которых находится то-не-знаю-что. В одной комнатке сидит художник и разливает чай пуэр, смешанный с кофе, — игра слов роег и роог — кофе для бедных. Другая доверху забита шариками нафталина. В третьей горе телевизоров, и с каждого экрана вещает Ай Вейвей. Ещё где-то рассказывается смешная история о компьютерном боте, которого «!Медиагруппа Битник» отправила в дарнет, вручив ему сто евро в день на покупки. Программа должна была бессистемно тратить деньги и отправлять товары на адрес галереи, а в результате получился бы психологический портрет бота. Однако система вышла из-под контроля: в галерею пришли десять таблеток экстази, а за экстази пришла полиция. Бот был арестован, и десять дней официальные службы разбирались, кто за что должен отвечать. В конце концов бота отпустили с формулировкой, что он покупал таблетки, не собираясь их употреблять. В результате выставка кажется пространством ролевой игры или квеста, Фортм Бойард, по пустынным коридорам которого бродит воображаемый (художником Хо Цзу Ниеном) китайский император, любящий закатом и лунным светом. Когда в выставочном гиде после аккуратного сербского раздела обнаруживаешь не описания работ и их данные, а любимые стихи художников, начинаешь подозревать, что какая-то логика здесь есть, просто она неевропейская. Вообще пространство, вы-

строенное китайским, куратором наполнено тактильными, обонятельными и звуковыми впечатлениями. Тем же запахом нафталина и пуэра или Шостаковичем и Дебюсси, которые чередуются на разных этажах.

Ли Чжэньхуа практически поровну поделил свои владения между местными уроженцами и китайскими гостями, вкрапления работ из других стран очень немногочисленны. При этом он запретил своим художникам делать что-то из привезённых материалов — всё должно было быть местным. В результате появились проекты типа «Социальной ботаники», где китайский художник объезжает местные деревни, собирая информацию об изменении сельскохозяйственных технологий после распада СССР.

Помимо всего прочего, такой кураторский подход сделал возможным провести крупный выставочный проект на средства значительно меньшие, чем официально выделенные Московской биеннале. «Мы придумали очень простую штуку: раньше нам с каждым проектом приходилось бегать по фондам и посольствам. Теперь же мы сказали, что даём тысячу на каждого — а всё остальное ищется самостоятельно. И они все сами прекрасно заполнили все бумажки, подали заявки на гранты — и всё отлично получилось», — говорит комиссар фестиваля Алиса Прудникова.

Алина Стрельцова



Альфредо Джаар
 Три женщины
 2010
 Вид инсталляции. Иллюстрации предоставлены пресс-службой Уральской индустриальной биеннале современного искусства

ЛИОНСКАЯ И СТАМБУЛЬСКАЯ БИЕННАЛЕ

Лион, 10 сентября 2015 — 3 января 2016,
Стамбул, 5 сентября — 1 ноября 2015

Лионская и Стамбульская биеннале — почти ровесницы, и открываются они друг за другом в начале осени по нечётным годам. В 2015-м их основные проекты оказались диаметрально противоположными и особенно удобными для сопоставления. Лион представил настоящее шоу для публики, где смыслы оказываются неразличимыми за яркими визуальными эффектами. Зато Стамбул показал проект, максимально игнорирующий интересы зрителя, больше похожий на толстый роман, требующий не столько прочтения, сколько вдумчивого перечитывания.

Бесслесный директор Лионской биеннале Тьерри Распай утвердил тему «Современность» для трёх ближайших проектов — 2015, 2017 и 2019 годов. Строго говоря, про современность рассказывает вообще всё нынешнее искусство, поэтому выбор предмета одновременно и претенциозен, и безответственен. Однако La vie moderne в исполнении куратора Ральфа Ругоффа

оказалась чрезвычайно жестокой. Нет, в основном проекте не пролило ни единой капли крови, не звучит ни одного выстрела, зато люди, если вообще появляются на картинах, в инсталляциях или на видео, присутствуют исключительно как винтики огромной и неопостижимой машины, которая и есть время.

Тьерри Распай неоднократно признавался, что пригласил Ругоффа именно в качестве мастера непредсказуемых шоу. И если качество выставленных работ и не стало особенно приятной неожиданностью, то шоу куратора поставлено поистине блестяще. Вся выставка разместила на первом этаже здания бывшего сахарного склада La Sucrière — постоянной площадки основного проекта биеннале. Вход на экспозицию перегороджен «Лабиринтом» Ли Вея, выстроенным из огромных параллелепипедов. Хотя со временем выясняется, что существует и гуманная возможность попасть на выставку другим путём, ощущение безысходности блужданий застревает в сознании каждого посетителя 25-м кадром.

Преодолев запутанные коридоры Ли Вея, посетитель попадает на центральную площадь, к трём огромным люстрам из пятисот оонных жалюзи, создательница которых Хэю Янг вдохновлялась творчеством

Сола Левитта. Люстры то непроницаемы, то прозрачны, то весомы, то призрачны: современность целиком зависит от выбранной точки отсчёта. Под ними расположена ударная установка — звук возникает в результате дождя из вишневых косточек, которые сыплются с потолка. Это «Аура — живая звучащая форма» Селеста Бурсье-Мужено. Многим памятен его танцующие сосны во французском павильоне на 56-й Венецианской биеннале. Эмпликация гласит: косточками управляет маячок, улавливающий разговоры зрителей по мобильникам. Маячок висит рядом, публичка бросается звонить друг другу — и напрасно. Инструмент работает по своим собственным законам, напоминая, что современность непредсказуема.

За ударной установкой обнаруживается будка из досок, упановочного картона и кусков белого пенопласта. Не сразу замечаешь, что потенциальное жилище бомжа сделано из белого мрамора. Живём не по средствам, намеряет грек Андреас Лолис. И это тоже признак современности.

Проходя мимо картины Анны Остойи, изображающей парижский митинг в защиту художников Charlie Hebdo, зритель упирается в стену, на которой висят «Clock rock» Клауса Вебера — камень, из которого выпи-

Адриан Вильяр Рохас
Самая прекрасная из всех матерей
2015
Инсталляция из органических и перерабатываемых материалов.
Изображение предоставлено Биеннале Стамбула 2015.
Фотография © Сахир Угур Эрен



рает стержень маятника. Современность отменила понятие времени, но не движемся ли мы сейчас в раннее Средневековье?

Остальная часть La Sucrière занята огромными видеинсталляциями, живыми растениями, автомобильными покрывными, светящимися макетами городов. Идея путешествия, затронутая кураторами двух предыдущих Лионских биеннале, Викторией Нуртурн и Гуннаром Квараном, у Ругоффа преобразуется в блуждание по бесконечным лабиринтам. В лионском Музее современного искусства — второй традиционной площадке биеннале — точно так же можно бродить по кругу вдоль минималистичных картин Эда Руши и фотографий нью-йоркских магазинных воришек Мохаммеда Буруисса; хрустеть мусором, покрывающим пол мастерской Эммануэль Лане, воспроизведённой в экспозиции; отдохнуть на пуфиках, расшитых изображениями нагих одалисок, в инсталляции дуэта Антеа Хамилтон — Юлия Верхувен, которая издевательски названа «Плодотворное сидение». И всё это чтобы потом неожиданно попасть в явственно обозначенный куратором тупик, где Арсений Жилиев сконструировал кабинет современного марксиста, наследника Алексея Федорова-Давыдова с копиями Уорхола, амперными креслами и следами с античной скульптуры. Или в другой когнитивный тупик, чтобы посмотреть короткое видео левана Джереми Деллера и Сесилии Бенголеа, где упитанные уличные брейк-дансерши пытаются продемонстрировать свои

способности не на привычном для них асфальте бедных окраин, а на мягкой траве респектабельной лионской виллы.

Иное дело Стамбул. Сделав девизом 14-й Стамбульской биеннале слова «Солёная вода: теория мыслеформ» («SALTWATER: A Theory of Thought Forms») и разместив её в трёх десятках пространств, куратор Каролин Христов-Банарджиев попыталась растворить современное искусство в и без того невероятно концентрированном культурном бульоне мегаполиса, где соседствуют византийские памятники и открытый в 2012 году Музей невинности Орхана Памука.

Самая северная площадка биеннале — маяк в деревне Румели Фенери на подходе к Босфору, самая южная — причал около руин дома Льва Троцкого на острове Бююнада в Мраморном море. Экспозиция при этом выглядит крайне академичной, если не сказать скучноватой: в ней почти нет работ, которые запоминаются сильным образным решением. Впрочем, из этого правила есть исключения. На входе в музей Istanbul Modern, главную площадку биеннале, помещена большая инсталляция «Пророки» Ричарда Ибги и Марилоу Лемменс. Эти художники коллекционируют всевозможные графики, из которых видно, как колебания в экономике коррелируют с изменениями человеческого поведения. В «Пророках» финансовые кривые представлены в виде тонких проволок на деревянных планках. Их полный список занимает восемь

страниц, а самый выразительный график снабжён табличкой "Can you see a message there?" («Можете понять, что это означает?») и выглядит остроумной пародией на многочисленные предсказания экономистов, которые пытаются заговорить, смягчить и обмануть бушующий в мире кризис. В культурном центре DEPO показано новое видео Френсиса Алиса «Молчание Ани». Дети играют на свистульках, имитирующих голоса птиц. С помощью этих нехитрых музыкальных инструментов они пытаются вернуть к жизни Ани — средневековый город на границе Турции и Армении. Но руины молчат. «Самая прекрасная из всех матерей» — так назвал свою инсталляцию из 18 громадных скульптур Адриан Вильяр Рохас. Его мутанты, гибриды лося и носорога, гориллы и льва, льва и буйвола, в которых смешался органический и неорганический мир, вот-вот выйдут на белый песчаный пляж рядом с руинами дома Троцкого, чтобы продолжить свою эволюцию.

Всего зрителю предлагается исследовать сотни артефактов — от сакральной живописи аборигенов Северной Австралии до серии из 1001 рисунка формата дюйм на дюйм Кристин Тейлор Паттен. А затем, мысленно выпарив полученный солевой раствор, обнаружить в осадке «мыслеформы», — но на это нужна как минимум неделя.

Дмитрий Новик



Юань Гуан-Мин
До памяти
2011
Из коллекции Taipei Fine Arts Museum, Тайвань. Изображение предоставлено Биеннале Лиона 2015 © Blaise ADILON



Айдан Салахова
Предназначение № 1
2014
Холст, печать, 200 × 150 см
Права на изображение
принадлежат художнику.
Изображение предоставлено
Cosmoscow

142

COSMOSCOW 2015

Гостинный двор, Москва
11—13 сентября 2015 года

Для описания ярмарок современного искусства есть несколько типичных ключей. Если бы я был Татьяной Маркиной, то написал бы, кто сколько продал и что почему. Если бы я был Федор Ромер, то порадовался бы, как здорово, что все мы здесь сегодня собрались. Но они ничего не написали о ярмарке Cosmoscow, поскольку по этим параметрам она не показала ничего особенно выдающегося. Ярмарка интересней другим: тем, что она состоялась второй год подряд и готовится на следующий.

Стон и плач об отсутствии арт-рынка несется по земле Московской уже который сезон. Ещё в 2012 ушли из коммерции три ведущих галереи (помещение одной из них последние месяцы занимал неунывающий

дилер Лев Раппопорт, но его усилия коллективную депрессию не превозмогли). Закрылась ярмарка «Арт-Москва», по словам директора ЦДХ Василия Бычкова — из-за нехватки денег и падения качества. Сегодня, когда международной обстановкой можно пугать маленьких детей, провал последней Московской биеннале кажется уже явлением закономерным. И тут вдруг Cosmoscow. Почему не плачут вместе со всеми эти две красавицы, Маргарита Пушкина и Сандра Недвецкая?

Пушкина придумала Cosmoscow в 2010 году. Тогда новая ярмарка шла всего один день на «Красном октябре». Я был в это время в Перми на фестивале Kamwa, ярмарки не видел, но хорошо помню, что у видевших она оставила очень благоприятное впечатление. В прошлом году Cosmoscow, уже при участии Недвецкой из Christie's, была в Манеже и удивила больше самих участников, чем зрителей, количеством продаж. Cosmoscow-2015,

будто не заметив трудностей с инвалютой и прочих санкций, переехала в Гостинный двор, место, внушающее доверие за пределами художественной тусовки. На ярмарку в Москву прибыл десяток европейских галерей (две из них условно европейские, Temnikova&Kasela из Таллина и «Артсвит» с Украины, но всё же), лучшие из петербургских и несколько региональных — воронежский «Хлам», горьковский Tolk и екатеринбургская Ural Vision. Всё это разнотравье удачно срослось на четыре дня в Гостином. Специфические особенности Cosmoscow, однако, становятся заметнее, если сравнивать её с «Арт-Москвой», конкурентом которой она и была задумана.

Собираясь переформатировать «Арт-Москву», Василий Бычков говорил не только об экономических причинах (ярмарка, за исключением единственного раза, всегда была убыточна), но и о недопустимости превалирования «красивого» над «интересным». В последний раз

на «Арт-Москву» впервые пригласили молодые галереи и установили уровень цен не выше 5000 долларов, но красивого стало только больше, а интересного не прибавилось. Эксперимент не удался, старейшая столичная ярмарка закрылась. Но нельзя отделаться от впечатления, что именно с этой линии и стартует ярмарка Cosmoscow.

На Cosmoscow нет ничего неожиданного и тем более ничего «радикального», без которого организаторы «Арт-Москвы» не сочли возможным продлевать ей жизнь. Всё представленное на Cosmoscow искусство предсказуемо и не раз уже видано, а если и не видано — то очень похоже на что-то хорошо знакомое. Галерея Татинцяна привезла ту самую скульптуру Вима Дельвуа, которая в прошлом году закрывала своей ажурной арматурой прачшу Давида в ГМИИ. Нью-йоркская One Gallery и берлинская NK Gallery выставили, чтобы не рисковать, москвичен Салахову и Короткову соответственно. Ural Vision, стараниями Марины Гисич работающая с петербургскими художниками, показывала не малоизвестного в Москве Игоря Пестова, а более привычную Ольгу Тобре-лутс. Лиза Савина, мастерица выискивать ярких незнакомцев, на этот раз инсталлировала Каваргу и повесила Гарунова. Художники хорошие, но кого тут ими удивишь? Удивлять и не требовалось. Всё красиво, ожидаемо и стабильно.

У стабильности есть обратная сторона — скука. Если ещё раз вспомнить «Арт-Москву» — то в сравнении с почившей ярмаркой-долгожителем всё

на Cosmoscow какое-то серенькое и однообразное, как на выставке ветеранов Малой Грузинки. Не было хитов былых ярмарок — буйных станковых картин Виноградова с Дубоссарским. Вместо них галерея «Триумф», прежде известная своим ура-милитаризмом, выставила двух молодых иностранных художников иллюстративного толка, одна из которых, Мин Джанг Ен, оказалась самой дешевой на ярмарке — менее 1000 евро за лист. Леонид Ротарь, напугавший общественность на «Арт-Москве-2013» замечательным проектом «Новый Русский Реализм», выставил на стенде «Восточной галереи» новые картины с неожиданным для него поп-артистским уклоном. Ротарь и, пожалуй, экспозиция Frolov gallery с архивными фото Мамышева-Монро (Фролов удачно воспользовался повышенным интересом к Монро после его ретроспективы в ММСИ) были самыми яркими пятнами на всей ярмарке. Эта броскость при этом оказалась не в прок: Ротарь не приглянулся покупателям, зато был раскуплен по-питерски серый Пушницкий на соседнем стенде pop / off / art.

Похоже, что эта сдержанность нравится и самим организаторам Cosmoscow. «Художником года» они выбрали Алесандру Паперно. Её бесцветные картинки из серии «Карты звездного неба», использованные в оформлении Гостиного двора, Владимир Левашов изящно размещает «между абстракцией и фигуративностью», а сама Пушкина утверждает, что «за их простотой прячется смысл». Если это и так, то где-то рядом прячется и смысл самой Cosmoscow.



Наташа Данберг
Чёрные годы
2014
Фотография, 39 × 91 см
© Галерея 21. Изображение
предоставлено Cosmoscow

Cosmoscow принимает участие в отборе художников на стенды. Ярмарка стремится к идеалу, и идеал её — норма. Маргарита Пушкина говорит в интервью правильные слова: «Нашей большой стране нужна такая платформа — площадка для демонстрации всего самого передового в области современного искусства». Но если «самое передовое» — это то, что можно продать, это называется «салон». Стоит реабилитировать это слово, в нем нет ничего плохого, ведь гораздо лучше, когда искусство продается централизованно в Гостином дворе, а не на каком-нибудь заводе из-под полы. И, конечно, панки и авангардисты на салон не пройдут (за одним только исключением стенда Фонда Смирнова и Сорокина, но он входил в некоммерческую программу). Здесь не порубят иконы, как на давнишнем «Арт-Манеже», и не продадут трахающихся Микки-Маусов, хит галереи Гельмана на «Арт-Москве» 2007 года. Здесь всё аккуратно и «в контексте». Как ни удивительно, даже программно унылые (была когда-то попытка оформить целый тренд под именем «новые сучные») «русско-космистские» полотнища А. Жилиева на фоне картины ручного современного искусства, которую успешно формируют на Cosmoscow Пушкина и Недвецкая, смотрятся экзальтированно и авангардно.

Арсений Штейнер

143

ЛУИЗ БУРЖУА. СТРУКТУРЫ БЫТИЯ: КЛЕТКИ

Музей современного искусства
«Гараж», Москва
25 сентября 2015 — 07 февраля 2016

Первая в столице выставка Луиз Буржуа «Структуры бытия: клетки» приехала в Москву в начале осени из мюнхенского Дома искусств и в конце зимы уедет в Музей Гуггенхайма в Бильбао. Название не вполне соответствует содержанию, поскольку в выставку включена и ранняя, 1940-х годов, графика, и «Логова» 1960-х, и феминистские скульптуры разных лет, но задаёт ключ к восприятию художницы, прославившейся только в последние четверть века своей долгой, почти столетней, жизни.

Буржуа начинала как ученица Фернана Леже, затем уехала в Америку, где занялась живописью, гравюрой и деревянной скульптурой. Пятнадцать лет лечилась у психоаналитика от депрессии, и к середине 1960-х годов вернулась к искусству с новыми скульптурами из латекса и гипса. В них видны мотивы, которые прославят Буржуа к 1980-м: деформированные и фрагментированные тела, элементы личной истории, феминизм. На нью-йоркской сцене того времени Буржуа стояла особняком.

В массе публикаций, последовавших за недавним выступлением акциониста

Энтео в Манеже, творчество Вадима Сидура почти неизменно подавалось как следствие личной драмы автора, фронтовина и инвалида. В оправдательных тонах («западные скульпторы делали так и раньше, но Сидура негде было подсмотреть, он сам всё выдумал») вели экскурсии по выставке и её кураторы. Это не упрек Сидуру, но они правы — делали. В частности, Луиз Буржуа за 20 лет до него. И хотя нет нужды указывать на очевидную разницу между коллективной травмой Великой Отечественной и массовой травмой, которую поддерживал на уровне сознания фрейдизм, результаты бываю схожи. И у Вадима Сидура в 1960—1970-х, и у Луиз Буржуа в скульптурах 1940—1960-х архетипическая трагедия, сдвигаясь в регистр личного, вызывает защитную реакцию: отказ от реальности, инкапсулирование в собственном «я» и компульсивное переживание неизбежного при этом одиночества. Для современников этот негативный синдром был очевиден, хотя до диктата чувства вины над всеми остальными чувствами тогда ещё не додумались. Смотрите: «Его (модернизма) отношение к миру уже вторично и по преимуществу негативно. Суть так называемого современного искусства в том, что художник уходит во второй этаж сознания, запирается в нём, убирая за собой лестницу». И чуть ранее в том же тексте: «... в чём заключается особое состояние художественного сознания, лежащего в основе модернизма.

Это — чрезмерное развитие рефлексии, мнимая свобода субъекта от реальности... перед нами "феноменологическая редукция" в изобразительном искусстве». Да, это статья Михаила Лифшица в № 1 журнала «Коммунист» за 1969 год. Но если убрать свойственный автору эмоционально-обличительный тон, суть дела не изменится.

В статьях и интервью в каталоге выставки Буржуа «Клетки» описываются как нечто самостоятельно возникшее из пространства, в лучшем случае — из детских воспоминаний художницы, а ранние пластические работы будто бы принадлежат другому автору. Однако от прямой родственной связи между модернистской скульптурой первой половины века и наборами личных (и отсылающих к той же эпохе) вещей отмахнуться невозможно. Портреты друзей в виде тотемов, слепки фрагментированных тел в ряде «клеток» и неоднократный отказ что-либо объяснить интервьюерам в фильмах, которые транслируются в кинозале «Гаража», означают одно и то же: глухую оборону от реальности. Внешний мир некомфортен своей тотальностью иллюзорных форм (с этим затруднением борется модернизм и молодой скульптор Буржуа) и назойливостью интерпретаций, от которых старая и опытная Буржуа отгораживается клеткой. «Я хотела создать пространство, альтернативное реальному», — указывала она сама в конце 1990-х, говоря о «Клетках».



Луиз Буржуа
Внутри и снаружи
1995
Металл, стекло, гипс, ткань и пластики. Клетка: 205,7 × 210,8 × 210,8 см. Пластиковая скульптура: 195 × 170 × 290 см
Из коллекции The Easton Foundation. Фотография: Максимилиан Гойтер, © The Easton Foundation/РАО, Москва. Изображение предоставлено Центром современной культуры «Гараж»

На выставке «Персоны» в 1950 году зрители, как писала критик Люси Липпард в книжке Louise Borgeois: From the Inside Out, «отмечали болезненное ощущение изоляции». К периоду «Клеток» одиночество это развилось в солипсизм и стояло уже очень далеко от одиноких персонажей отечественных концептуалистов, улетающих из своих шкафов и комнат в неведомые дали. Буржуа старше на целое поколение; её жизнь в искусстве (редкий случай, когда эта метафора полна содержанием) даёт нам унияльный опыт переживания модернизма от начала до самого конца: от редукции формы до редукции метода.

Благодаря Луиз Буржуа мы видим, как в своём стремлении дойти до самой сути (искусства) модернизм достиг практической безъязычности. Лапутянская методика самовыражения при помощи предметов, извлекаемых из заполненного за всю жизнь мешка, — это прекрасный, чистейший итог негативного синдрома в искусстве. Его предвидел прозорливец и хулиган Дюшан. С ним работают пропагандисты *outsider art* и собиратели хендмейда вроде Владимира Архипова. И с ним же, ещё не прошедшим художественной институционализации, сталнивался любой, кто хоть раз стоял в утренней очереди к пивному ларьку, пил чай на винтовой кухне или бывал в гостях у креативного шизофреника. Всё это «второй этаж сознания», жуткий и привлекательный в особенности для тех, в ком развита способность к рефлексии.

«Клетки» представляют разные виды боли», — говорит автор и размещает по клеткам собственную память, опредмеченную для пяти чувств. Комментарии кратки, и воля интерпретаторов догадываться, какие духи нюхал автор в детстве, зачем поедать отца и как связаны спираль и убийство его любовницы. Спрашивать художницу лучше не стоит (автор самой изящной статьи в каталоге, Барт де Баре, очевидно обошёлся без бесед с автором), особо дотошным пыталыцикам она суёт под нос зернальце: «Гляди, ты и сам такой! И не страшно тебе?»

Искусство, говорят в наши дни многие, должно не пробуждать добрые чувства, как в позапрошлом веке, а пугать и провоцировать. Но в инсталляциях Луиз Буржуа больше пугает не реконструкция внутреннего мира художницы, необычайно кошмарного и не оставляющего сомнений в её искренности, а то, что бесспорным достоянием культуры становится серия объектов, в основе которой лежит полный отказ от внятного человеческого языка. «Клетки» Луиз Буржуа — окончательное решение вопроса о власти слов, единственной силы, способной породить культурные артефакты более членораздельные, чем фетишизм. И более того: эти реликвии не поддерживают никакой внешней миф; все предметы в клетках связаны только с длинной личной жизнью автора в индивидуальном Убежище.

Луиз Буржуа, в середине жизни заурядный полуевропейский, полуамериканский скульптор-модернист с феминистским уклоном, к старости обогнала время.

В 1993-м, в возрасте 82 лет, она представляла Америку на Венецианской биеннале и была архисовременной. Сейчас, в 2015 году, её набитые антиквариатом клетки смотрятся почти пророческими.

Логоцентрическая культура не поспевает за новыми коммуникативными интерфейсами. Ответом на очередное обновление информационного потока служит не продуманный текст, а короткоживущий мем. Состоящая из речевых и образных обрывков картина мира противоречива, но активно сопротивляется более сложным конструктам. «Клетки» Луиз Буржуа, вероятно, представляют собой чистейший пример сознания человека недалёкого будущего, лабиринт индивидуальных триггеров и сонных мемов, ясный только для его носителя. Для других же этот комплекс, зафиксированный в какой-нибудь будущей гиперсоциальной сети, станет выражать эмоцию или некоторое понятное чувство. Правда, у Буржуа это чувство — боль и страх, но, наверное, возможны варианты.

И вот что ещё важно. Если эта тенденция не изменится, то, вполне вероятно, одной из важнейших задач истории искусств в XXI веке станет утилизация громадной массы искусства века двадцатого. В какую категорию угодят осколки памяти Буржуа — «спасти и сохранить» или «забыть и уничтожить» — судить не нам, а тем, кто через пару поколений придёт нам на смену, кто никогда не прочтёт этот текст.

Арсений Штейнер



Луиз Буржуа
Опасный проход
1997

Металл, дерево, гобелен, резина, мрамор, сталь, стекло, бронза, нить, льняное полотно и зеркала
264,2 × 355,6 × 876,3 см
Из частной коллекции, courtesy Hauser & Wirth
Фотография: Максимилиан Гойтер, © The Easton Foundation/РАО, Москва. Изображение предоставлено Центром современной культуры «Гараж»

ВАЛЕНТИН СЕРОВ. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Государственная Третьяковская
галерея на Крымском Валу, Москва
7 октября 2015 — 17 января 2016

Международная кураторская практика знает немало рецептов превращения музейных выставок в блонбастеры, которые привлекают более или менее широкие массы населения. Большинство из этих рецептов, надо признать, в России не работают. В обоих смыслах: и редко применяются, и не оказывают ожидаемого действия, если вдруг применяются. Причины этого безрадостного феномена отнюдь не столь очевидны, как может показаться, и требуют всестороннего анализа. Зато есть рецепты надёжные, проверенные временем и дающие гарантированный результат. Среди них едва ли не самый эффективный — удачное совмещение двух факторов: персонализации определённой исторической эпохи и слоя искусства («этот автор как никто другой сумел выразить дух своего времени») со смутной узнаваемостью имени и иконографии («о, мы же этого художника в школе проходили»).

Если кто-то из читателей усмотрел тут иронию, то совершенно напрасно. Умение реализовывать сценарии, которые с энтузиазмом и благосклонностью будут восприняты не только профессиональным сообществом, но и условными «всеми», относится к числу важных кураторских достоинств. Дело обстоит довольно просто: социум музею не классовый враг, а среда для вербовки сторонников, так что не следует упускать хорошие возможности. А когда подобный «демократический» сценарий подразумевает ещё и глубинную, стратегическую работу по уточнению сегодняшнего восприятия хрестоматийного автора, то и вовсе замечательно. Два существенных контекста уживаются в одном проекте — чем не гармония?

В последние несколько лет Третьяковской галерее, можно сказать, везло на подобные сюжеты. Один за другим пошли 150-летние юбилеи живописцев, которых в грубом приближении позволительно маркировать «народными» — тех, кого поколения советских и постсоветских людей расценивали и расценивают как неоспоримых классиков отечественного искусства. Возможно, любимых классиков, но с этим сложнее, даже, наверное, психоаналитичнее. В любом случае узнаваемых и чем-то влекущих. Ретроспективные

выставки Исаака Левитана, Константина Коровина, Михаила Нестерова стали предсказуемыми хитами. При этом сами по себе экспозиции не выглядели уступками массовому вкусу: в них было немало тонностей, неожиданных находок, сквозных тем и даже эстетических откровений.

Полновесная ретроспектива к 150-летию Валентина Серова вроде бы выглядит продолжением юбилейного парада блонбастеров. Однако рискнём предположить, что эта выставка всё же выделяется из ряда. Упомянутые выше художники, разумеется, каждый по-своему важны, хороши, привлекательны и для знатоков, и для массовой аудитории, но никому из них даже теоретически не грозила новая посмертная «номинация», выводящая их из ранга кумиров национального масштаба в какой-то иной. В отношении Серова же исподволь зрела смутная интрига. Почему-то казалось (похоже, одновременно многим, если судить по разговорам до вернисажа), что именно у него может обнаружиться недораскрытый потенциал роста. Да, произнесём это вслух: роста международного признания — как минимум, европейского. Пожалуй, возможность такого сценария определяла и кураторскую сверхзадачу, и зрительские сверхожидания.

Между прочим, не столь уж и дерзновенными выглядят подобные мечтания.



Валентин Серов
Летом
1895
Холст, масло, 74 × 94 см
Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи, Москва

Во-первых, европейская слава у Серова уже была, пусть кратковременная — сразу после триумфа балета «Шехерезада», представленного дягилевской труппой в Париже и Лондоне (напоминанием о той поре на выставке служат эскизы и гигантский занавес в духе персидской миниатюры). Во-вторых, его и прежде ставили в один ряд с Андерсом Цорном, Джоном Сингером Сарджентом, Джованни Болдини и другими портретистами, условно говоря, *Belle Époque*. Но ставили гораздо чаще наши искусствоведы, нежели иностранные. В-третьих, его творческая эволюция с выходом под конец короткой жизни к эстетике радикального модерна и протоавангарда тоже предполагала недооценённость со стороны международной общественности. Посмертная персональная выставка Серова, устроенная Игорем Грабарём в 1914 году, оказалась рубежом для безоговорочного его признания и широкой популярности на родине, но осталась практически незамеченной Западом. Так что, может, теперь?

Трезвая оценка реальности не позволяет, конечно, рассчитывать на внезапный и стремительный взлёт этого художника в мировом ретрорейтинге. Но для начала всё-таки немаловажно, чтобы хотя бы в своей стране он перестал восприниматься только в качестве региональной фигуры. Одно из главных впечатлений от юбилейной выставки: Серов не просто «конвертируемый» автор, чьё творчество может быть прочитано всеми и всюду. Он ещё и значимая величина, художник не «среднего европейского»,

а действительно высокого интернационального класса. Причём подтверждается это не только и не столько на примере всенародной «Девочки с персиками» или ещё чего-то мгновенно узнаваемого, а всем корпусом собранных произведений.

Пожалуй, под таким углом нынешнюю ретроспективу Валентина Серова рассматривать занимательнее всего. А вот производить здесь ревизию на предмет хрестоматийной полноты особого смысла нет: в наличии бунгально все произведения, которые можно считать хоть сколько-нибудь знаковыми. Правда, финальный вариант «Похищения Европы» в экспозицию всё-таки не попал: его владелец Вячеслав Кантор на уговоры музейщиков не поддавался и картину на выставку не отпустил. Зато здесь имеются три других варианта «Похищения», включая бронзу, отлитую по гипсовой модели уже после смерти автора. Да, и ещё из недостающего: на выставке отсутствуют портреты четы Грузенберг, Прасновьи Мамонтовой, Марии Цетлин — они были в недавние годы проданы на аукционах по чрезвычайно высоким ценам. Все остальные культовые и полукультурные работы юбиляра представлены погловно. К слову, имеется довольно обширный раздел, где собраны портреты российских императоров и членов царствующей фамилии — по понятным причинам они были почти не известны отечественной публике. Зрелище почти эталонное — в том числе и в экспозиционной, и в дизайнерской части.

А если зрелище таново, то и впитывать его хочется по максимуму, и анализировать

тоже. Тут, само собой, впадаешь в многочисленные искушения. То тянет, руководствуясь ранним высказыванием самого художника («Я хочу, хочу отрадного, и буду писать только отрадное»), отбирать и собирать в умозрении лишь радость, свежесть и позитив. То вдруг переключаешься на пластическую остроту, с какой изображал своих моделей человек с репутацией «злого портретиста». То ищешь пронзительной лирики в домотных пейзажах, то концентрируешь внимание на декоративной экспрессии последних произведений. И понимаешь в итоге, что никакой «формулы Серова», то бишь сквозной концептуальной линии, объясняющей все его повороты, — не существует.

Это ведь признак последующей эпохи, когда художник, экспериментируя, программирует себя и зрителя одновременно. Серов же не программировал и не декларировал новое — он, скорее, нащупывал, но делал это уверенно, без видимых колебаний и нервной дрожи. Размер дарования позволял ему меняться без насилия над собой, совершенно органически. Такое качество тоже может служить аргументом в пользу переключения зрительского восприятия во вненациональный, панъевропейский регистр. Пожалуй, всё же именно он более всего подходит для нынешнего музейно-оркестрового сочинения.

Дмитрий Смоленев



1.
Валентин Серов
Девушка, освещённая солнцем. Портрет
М. Я. Симонович
1888
Холст, масло, 89,2 × 71,3 см
Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи, Москва



2.
Валентин Серов
Прудик. Абрамцево
(Верхний пруд
в Абрамцево)
1886
Дерево, масло, 34,5 × 24,5 см
Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи, Москва

1

2

Валантен де Булонь
Отречение Петра
1620
Холст, масло, 119 × 172 см
Из коллекции ГМИИ
им. А. С. Пушкина, Москва



КАРАВАДЖО И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Государственный музей
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина, Москва
15 сентября 2015 — 10 января 2016

Нынешнее представление последователей Караваджо в ГМИИ неизбежно вызывает воспоминания о давешней выставке художника, проходившей в тех же залах. Та экспозиция из одиннадцати работ являла собой пример российского общения со старым искусством, прямо противоположного принятому сегодня на западе. Стиль кураторского общения с классикой «по умолчанию» способствует укреплению позиций самонадеянного невежества, когда зритель, который якобы всегда прав, устанавливает диалог согласно им самим выработанным критериям «потребления» искусства. Безответственность со стороны организаторов оборачивается безответностью замыкающихся в себе шедевров.

Словно бы поняв изъяны такого стиля, организаторы нынешней выставки в ГМИИ решили исправить положение и предьявить проблему «Караваджо в контексте». Причём в контексте многоуровневом. Первый уровень: огромный круг последователей, со-

чувственников и вовлечённых в творческий метод художника Микеланджело Меризи, оставшегося в истории как Караваджо — по имени маленького итальянского городка, откуда он родом. Второй уровень: знакомство с творчеством Караваджо и караваджистов посредством собрания знаменитого итальянского искусствоведа Роберто Лонги. Благодаря этому учёному мир по-настоящему открыл великого мастера переходной, от Чиннвеченто к Сейченко, эпохи. Тридцать работ прибыли в ГМИИ из Фонда Лонги (основой которого стала личная коллекция учёного), а сокуратором выставки выступила Мина Грегори, директор Фонда, ученица Роберто Лонги, ровесница Ирины Антоновой. Экспозиция в ГМИИ хранит память и о легендарной выставке произведений Караваджо, что состоялась в 1951 году в Милане. Миланский смотр был во многом вдохновлён идеями Лонги о великой ценности наследия Караваджо. Тогда имя мастера было по сути впервые вписано в вечность. Наконец, третий контекстуальный уровень: взаимодействие опусов из собрания Лонги с полотнами караваджистов из собрания музея на Волхонке: в отдельном зале выставлено порядка двадцати полотен.

Все эти контекстуальные уровни требуют тщательно проработанной режиссуры экспозиции — и научной, и пластической. Приблизительность враждебна им, поскольку размывает тему и запутывает

зрителя в лабиринте неясно прочерченных референций и коннотаций.

Что удалось организаторам? На примере пятидесяти с лишним работ показать, что идеи и метод авангардиста эпохи барокко заряжали энергией многих мастеров итальянской, испанской, нидерландской, французской школ. Истинное удовольствие — созерцать неизвестные шедевры. Пяти апостолам младшего современника Караваджо испанца Хусепе Риберы нашёл брат — недавно отреставрированный холст из собрания ГМИИ. Чудесные открытия таит сопоставление двух потрясающих версий (одна из Фонда Лонги, другая — из ГМИИ) композиции «Отречение Петра» француза Валантена де Булоня. Холст из Москвы скромнее и является парафразом знаменитой картины Караваджо «Призвание апостола Матфея». А полотно из коллекции Лонги с фантастически красивым фризообразным расположением фигур над изображением античного каменного фриза согласуется с поздними работами Караваджо, в которых фигуры также расставлены цепочкой наподобие скульптурного рельефа. Такие щедрые находки примиряют с проблемами новой экспозиции — но они есть.

Во-первых, означенные рифмы и открытия, параллели, возникающие при усидчивом просмотре коллекций, не выявлены в режиссуре экспозиции. Догадывайся

сам. Те же явно рифмующиеся полотна Валантена де Булоня и Хусепе Риберы разнесены по разным залам по формальному принципу: вещи из Фонда Лонги отдельно, вещи из ГМИИ — отдельно.

Во-вторых, снова, как и три года назад, удручает подсветка картин. Караваджо — великий мастер активной, рассеивающей пространство резцом светотени. Она именуется «ньяроскуро», а про художников, её использующих, говорят, что они творят в «манере тенеброзо». Благодаря этой манере создаётся контрастное освещение, которое мощно воздействует на психику, заставляет переживать картину тактильно, чувствовать физическую плотность световых снопов, испытывать испуг, когда глаз соскальзывает в бездонные чёрные карманы сгущающегося мрака. Вот как написал о философской миссии караваджистского ньяроскуро Роберто Лонги: «Священная история, к которой он теперь обращался, представлялась ему вереницей мгновенных и результативных драматических событий, кульминационная точка которых не может приходиться на безоблачный период бытия героев, а неизбежно совпадает с внезапной вспышкой беспощадного света, порождающего беспросветные тени. Люди и святые, истязатели и мученики изображаются им отныне именно таким образом. Для сохранения верности физической природе мира необходимо было сделать так, чтобы затенение предметов выглядело случайным, а не обусловленным явлением во избежание

наделения человека извечно гуманистической ролью главного действующего лица и распорядителя всем сущим» (перевод Г. П. Смирнова). Такая манера требует к себе очень бережного отношения при экспонировании картин. Если засветить такую контрастную живопись нарочитым искусственным светом, то пространство потеряет глубину, станет двумерным, цвета уплотнятся, потеряют объём. В итоге некоторые работы на выставке воспринимаются как эффектные репродукции в лайт-боксах. Этого нежелательного результата можно было бы избежать, погрузив искусство караваджизма в среду, максимально приближённую к нарочитому, естественному освещению. Недаром единственный присутствующий тут шедевр самого Караваджо — раннее полотно «Мальчик, укушенный ящерицей» — воспринимается, если снова обратиться к формулировкам Лонги, «во всём богатстве его связей с миром». И эта погружённость в пространство, в некий, по выражению Лонги, «анвариум жизни», — как раз то радикальное новаторство, что открыл Караваджо. Вычурная световая эксцентрика воздуха из этого «анвариума жизни» выкачивает.

Третья проблема: безграничность понятия караваджизм. Если работы Караччоло, Тербрюггена, Хонтхорста, Прети, Борджанни, Сарачени сомнений не вызывают, то присутствие в парадной перспективе зала картин из ГМИИ огромного полотна занятого оппонента Караваджо маньериста Джованни Бальоне как минимум



Сергей Хачатуров

Валантен де Булонь
Отречение святого
Петра.
До 1620 года
Холст, масло. Из коллекции
Фонда Роберто Лонги

ДРУГАЯ ЧАСТЬ НОВОГО МИРА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРА ИСКУССТВ СА2М И ФОНДА ARCO

Московский музей современного искусства
29 сентября — 25 ноября 2015

Куратор проекта Елена Яичникова выбрала самые интересные работы проекта и рассказала о событиях из истории Южной Америки, которые необходимо знать, чтобы их понять.

1) Фернандо Санчес Кастильо. Богатый кот из Чикаго умер от сердечного приступа, 2003

«Богатый кот из Чикаго умер от сердечного приступа» — гласит иллюминация

в одноимённой работе испанского художника Фернандо Санчеса Кастильо. Каким бы нелепым ни казалось это сообщение, в 1968 году оно появилось на первой странице одной из центральных газет Бразилии *Correio da Manhã* в качестве саркастической реакции газеты на происходящие в стране изменения. Очередной акт правительства Артура да Коста-и-Силвы закрепил тоталитарный режим военной диктатуры и провозгласил введение цензуры, которая, в частности, запрещала публиковать какую-либо информацию о произошедших событиях — прессе не оставалось ничего иного, кроме как публиковать абсурдные новости. В тот же день другая газета из Рио-де-Жанейро, *Jornal do Brasil*, открыла свой выпуск прогнозом погоды, которой в Бразилии предстояло сохраняться неизменной вплоть до 1985 года: «Погода суровая. Атмосфера накалена до предела. Отмечается нехватка воздуха. Страну сметает сильным ветром».

2) Александр Апостоль. Документальный фильм. 2005

Видео Александра Апостоля «Документальный фильм» сопоставляет прошлое и настоящее, желаемое и действительное на примере истории Венесуэлы. В 1950-х годах экономический взлёт, обеспеченный нефтяными запасами страны, вызвал к жизни планы городского переустройства, которые должны были превратить Каракас в город-мечту. Герои видеоработы художника — мужчина и двое его детей, наши современники, — смотрят старый телерепортаж об ожидаемых успехах несостоявшейся модернизации столицы в более чем скромном по убранству жилище. Этот ланоничный и ёмкий образ прочитывается как демонстрация неосуществившейся мечты о «Новой Венесуэле», а также как свидетельство общего провала архитектуры международного модернизма, стремившегося по-

ставить архитектуру на службу прогресса. Кроме того, это констатация реальности современного Каракаса, в котором незаконченные модернистские постройки в центре города окружены трущобами на его окраинах.

3) Франсис Алюс. Ассамбляж из графических и живописных работ, 1997

Работа бельгийского художника Франсиса Алюса, уже многие годы живущего в Мексике, принадлежит к серии «уличных вывесок», над которой он работал с 1993 по 1997 год. Позиция иностранца и фланёра, а значит несколько отстранённого и праздного наблюдателя, позволяет Алюсу замечать неприметное и обнаруживать неожиданные аналогии в повседневной реальности Мексики и других преимущественно неевропейских стран. Вдохновением для создания этой серии послужили уличные рекламные вы-

вески в Мехико, которые изготавливают профессиональные художники *rotulistas*. Франсис Алюс создал холсты небольших размеров и попросил мастеров вывесок сделать их копии в привычной для них технике, иногда создавая вслед за этим копии написанных ими копий. Половина гонорара от проданных работ этой серии полагалась выполнившему копию профессионалу. В этом проекте Алюса можно усмотреть остроумный комментарий разделения на «высокую» и «низкую» культуру, размышление о понятиях оригинала и копии, о любительстве и профессионализме, а также о неравнозначности труда и статусе искусства в современном мире капиталистической экономики. Помещённое на центральную панель изображение дающих или берущих рук со словами «нечего терять», «есть что терять» и «всё потерять» предполагает ещё одну трактовку, отсылающую к социальной иерархии и экономическому неравенству, на которых основана экономика глобализации.

4) Ана Мендьета. Без названия (серия фотографий), 1974—1980.

Творчество Аны Мендьеты располагается на пересечении лэнд-арта, перформанса и боди-арта и связано с возникшим в 1970-е годы искусством феминизма. Родившаяся на Кубе и эмигрировавшая в США художница ощущала свою близость афро-кубинской культуре и рассматривала свои произведения как возможность восстановить связь с утраченной родиной. В серии «Силуэты» очертания, напоминающие женское тело, появлялись на песне, в песне или грязи. Они знаменовали собой обращение к земле как к одному из первоэлементов и символу Праматери. Работы из серии «Следы тела» демонстрируют присутствие в творчестве Аны Мендьеты ещё одного элемента из ритуальных мистерий — крови, которая становится в руках художницы материалом для работы, аналогичным краске. Радикальная телесность, появляющаяся вместе с ис-



1



2



3

1. Франсис Алюс
Набор графических и живописных работ 1997
Инсталляция из 8 элементов, размеры варьируются
Фотография: © Андрес Арранц
Из коллекции Фонда ARCO, Мадрид. Изображение предоставлено Московским музеем современного искусства

2. Ана Мендьета
Без названия
Из серии «Следы тела» 1974
Серия из пяти фотографий 37,8 × 29,4 см каждая
Из коллекции Фонда ARCO, Мадрид. Изображение предоставлено Московским музеем современного искусства

3. Эдуардо Абаро
Археологическая вставка 2012
Ноллаж, 60,4 × 93,4 × 5,5 см
Фотография: © Андрес Арранц
Из коллекции Фонда ARCO, Мадрид. Изображение предоставлено Московским музеем современного искусства

пользованием крови, одновременно служит отсылкой к насилию, которому подвергаются женщины, и демонстрирует веру художницы в искусство как проводника пульсирующей энергии вселенной, связывающей современность с первобытной духовной силой.

5) **Тереса Марголес. Посмертные записки, 2006**

Мексиканская художница Тереза Марголес поместила на фасады пяти заброшенных кинотеатров в Гвадалахаре фрагменты из предсмертных записок покончивших с собой жителей города. На месте анонса кинопоказа, пропуска в мир голливудской мечты, разворачивается драма реальной жизни, а цифры, обычно обозначающие возрастную ценз, в данном случае говорят о возрасте авторов вынесенных на фасад строк. Эти трагические записки людей, которые не смогли примириться со своей жизнью, — пронзительные свидетельства

реалий мексиканских городов, наполненных насилием. Связанное с наркотрафиком, социальным неравенством или невозможностью самореализации, насилие стало частью повседневной жизни и вписано в городскую канву. Работа Марголес проявляет его присутствие, позволяя снова зазвучать уже стихшим навсегда голосам.

6) **El Pecho (Рамон Матеос, Иван Лопес, Пабло Эспанья). Катание на скейте в Карабанчеле I. 2005**

В видео группы El Pecho компания скейтеров разъезжает по испанскому граффити пространству заброшенной тюрьмы Карабанчель на окраине Мадрида. Построенная в виде классического паноптика, эта тюрьма была местом заключения оппонентов диктатуры генерала Франко, находившегося у власти с 1936 по 1975 год, и стала для испанцев символом его режима. Она была закрыта в 1998 году и разрушена

в 2008-м, уступив место жилым кварталам и муниципальным зданиям. Используя весь арсенал приемов, свойственных видеосъемке скейтеров, — ракурс снизу, панорамный «рыбий глаз», замедленную съемку на отдельных трюках, — камера следует за движениями героев, фиксируя их стремление приручить скрытую агрессию здания, созданного для надзора и принуждения. Слово «демократия», мелькающее на футболках и скейтах, — это не только отсылка к современной Испании, но и марка одежды и скейтов, созданная художниками для проекта Democasy Shop («Магазин демократии»). Так же будет названа группа, которую через год после съемок этого видео создадут два участника распавшейся El Pecho.

7) **Карлос Гарайноа. Провокация (из серии «Порно-негодующая керамика»), 2012**

Диптих «Провокация» из серии «Порно-негодующая керамика» кубинского художника

Карлоса Гарайноа, живущего в Мадриде, навеян традиционными для Испании начала XX века изразцовыми панно с рекламой, по сей день висящими у аптек, баров, бывших галантерейных и скобяных лавок в одном из кварталов Мадрида. Первая часть работы представляет собой фотографию реальной городской стены и традиционного панно с рекламой медицинского средства, исписанных уличными граффити. Вторая — это изразцовое панно, изготовленное художником, которое имитирует запечатленный на фотографии оригинал, но меняет его содержание: провокация выступает на нём таким же незаменимым средством в борьбе с жадностью банков, коррупцией и расизмом, как упомянутое в оригинале лекарство Juanse — в борьбе с ревматизмом и люмбаго. Карлоса Гарайноа интересует городское пространство как место, где проявляют себя социальные, экономические и политические структуры локального и глобального порядка. Критический взгляд художника виден в этой

работе благодаря обращению к эстетике и языку улиц, иронии и языковой игре, отсылающей к социальным требованиям движения гражданского сопротивления Los Indignados («негодующие», «возмущённые»), возникшего в Испании в 2011 году.

8) **Эдуардо Абароа. Археологическая вставка, 2012**

Работа мексиканского художника Эдуардо Абароа «Археологическая вставка» запечатлела альтернативную коллекцию археологических древностей Мексики, собранную художником для того, чтобы внести её в историю, хотя бы и обходным путём. Для её создания Эдуардо Абароа приобрёл на чёрном рынке фрагменты сосудов и других глиняных изделий доколумбовой эпохи, в том числе, вероятно, и фальшивые. Каждый из купленных объектов художник сфотографировал так, как обычно фотографируют арте-

факты для научных книг и справочников по археологии. После этого он разложил их по сумкам, которые затем оставил в камере хранения Национального музея антропологии в Мехико. Фотография ключа от ячейки в этой работе сопровождает изображение оставленного под замком объекта. Таким образом эти оказавшиеся на обочине истории артефакты нашли себе место в музее, оттеняя славу более удачливых и оригинальных соперников, представленных в основных залах.



1



2

1. **Карлос Гарайноа**
Провокация
Из серии «Возмутительная порно-керамика»
2012
Инсталляция из двух частей,
279 × 224 × 4 и 118 × 168 × 3 см
Из коллекции Центра искусств
CA2M, Мадрид. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства

2. **Фернандо Санчес
Настильо**
Богатый кот из Чикаго
умер от сердечного
приступа
2003
Инсталляция, 80 × 2000 см
Из коллекции Центра
искусств CA2M. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства

~ EDITORIAL ~

The whole history of contemporary Indian art can be viewed as a quest for the roots and in the same time, a denial of them. Before the Tagore family initiated Bengal Renaissance and return to local tradition in the beginning of 20th century, Indian artists had been taught according to Western examples and had felt ashamed of their own coarse and barbarian culture. In the middle of the century, they were looking for a way to tell the world about their reality using an international language of abstraction. In 1968, India housed the first triennial of art, which was renounced by local intellectuals as rather a proposal to rather entertain arrogant Western snobs following their imposed rules. In 2000s, the nation experienced an economic growth. Extensive list of country's claims of international influence also included a range of local artists, who became acclaimed at various biennales and were invited to participate in the most prestigious exhibitions. Their installations and media art works are full of Indian religious symbols and associations, references to state history and current political events. However, most of them prefer to object bluntly the very relation to national context and describe themselves as artists of 'globalized world', where inspiration has no borders and the word 'Indian' applied to art is almost meaningless. As for the Western viewer that does not distinguish any more between Belgian, Czech or, for example, Swedish art, and is ready to discuss them only in relation to local art world — he discovers Indian art with pleasure as something genuinely existing and having a unique stance.

**Ananda K. Coomaraswamy
THE AIMS OF INDIAN ART**

Before the beginning of 20th century when Ananda Coomaraswamy began publishing his works, Western audience had despised traditional Indian art while local intellectuals had been ashamed of it. Shape of seated Buddha had been compared to a British boiled suet pudding, and even in representing their own religious subjects, Indian artists had aspired to imitate European fashion. It was Coomaraswamy who made images of meditating Buddha and dancing Shiva iconic, locally and beyond in the Western culture. When contemporary Indian artists refer to their national visual tradition, they do so since Coomaraswamy had explained its value to the whole world. As a matter of fact, he is responsible for everything happening in Indian art today.

**Daria Vorobjeva
POTS AND GODS**

If you ask, for example, Anish Kapoor about his work "My Red Homeland", he will reply: "What are you talking about? India has nothing to do with this!" and will talk about his mother's womb, homeland of his body and blood. On the other hand, experts in Indian art would undoubtedly see this work as representation of space, measured out for building a Hindu temple in a traditional manner. This article is dedicated to issues that Indian artists would not often confess.

**SUBODH GUPTA:
"GLOBE IS ROUND!"**

Subodh Gupta is possibly the most successful contemporary Indian artist. He creates gigantic installations from stainless steel pots that, according to him, bring together rich and poor, are present in every Indian kitchen and suggestive of global worldview because of their round shape.

**RAQS MEDIA COLLECTIVE:
"THEN WE HAVE THIS
RHINOCEROS"**

Members of RAQs group — Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta — do not create traditional art objects, but rather search for interrelations between different spheres of knowledge, historical eras and geographic locations. Telling stories and tales and balancing between art and activism, they have quickly become incontestable members of international events.

**SHILPA GUPTA:
"WHEN SHAME IS
ASSOCIATED WITH
AN EVENT, THEN IT'S
BETTER NOT SPOKEN
ABOUT"**

One of the most distinct projects by Shilpa Gupta is her exhibition at 56th Venice Biennale "My

East — is Your West". This conversational piece of Shilpa with Pakistani artist Rashid Rana is about the Indo-Pakistani conflict as well as about people's feelings on different sides of the border. Although war actions ceased couple of decennials ago, according to surveys, more than half of both countries' population still fiercely hates their neighbors.

**JITISH KALLAT:
"THE WORDS OF INDIA'S
FIRST PRIME MINISTER,
JAWAHARLAL NEHRU
WERE EVOKED, BY
HAND-RENDERING
THEM ON MIRROR USING
A RUBBER ADHESIVE"**

Out of all works by Jitish Kallat, viewers usually best remember the cars made of bones, which are looking like pre-historic reptiles. However, the most important of his pieces are dedicated to history of post-colonial India and social conflict in his native Mumbai.

**Charu Maithani
CONSCIOUSNESS
OF INDIAN ART IN THE
GLOBAL CONTEMPORARY**

When in 2000s Indian artists became increasingly fashionable, a question spurred straight away how would local context and actualities, very little known by outsiders, be represented

on international shows. Nevertheless, Indian artists became accustomed not only with various ways of interacting with audience, but also of experimenting with means of translation. Curator and art critic Charu Maithani analyses their found methods.

**Geeta Kapur
CURATING ACROSS
AGONISTIC WORLDS**

Geeta Kapur analyses the whole history of curatorial insight of non-Western art in the second half of 20th century. She starts with an exhibition "Magiciens de la Terre" by Jean-Hubert Martin — project, which became a turning point in presenting the "Other" world, and follows it up until an impressive demonstration of Indian art in Saatchi Gallery, in conditions, where it seems that unique characteristics and artistic language of other cultures should be highly valued instead.

**Jyoti Dhar
THE STATE OF INDIA'S ART
MUSEUMS**

Not so long ago, Indian Minister of Culture declared his intention of purifying national cultural institutions from poisonous influence by Western culture. We asked Jyoti Dhar, local art historian and curator, to have a say about this long-existing and well-understood problem to Russian audience.

**Victoria Musvik
COLOURED RIVERS
AND SEMOLINA PRAYERS**

Photography critic Victoria Musvik argues that does not know another country as India, where themes of photographic series and approaches to subject matter are so varied and deep. It is fascinating that, according to her, the very same characteristics later appeared in Russian photography, but in a more simplified manner. That is the reason why she decided to discuss the most important national masters and with their examples present the main themes of Indian school.

**GUIDE OF THE MAIN
INDIAN ART SPACES**

There are art spaces in India that are worthy of close notice.

We would like to express our sincere gratitude to Geeta Kapur, Olivia Cerio and Eleanor Porter.

БИБЛИО-ГЛОБУС

ВАШ ГЛАВНЫЙ КНИЖНЫЙ

Более 200 тысяч наименований книг
Антиквариат и предметы коллекционирования
Канцелярские и офисные товары
VIP-обслуживание
Интернет-магазин www.bgshop.ru
Корпоративные подарки
Подарочные карты
Print on demand – печать книг по требованию
Услуги туроператора «Библио Глобус» www.bgoperator.ru
Билеты в театры, на концерты
Встречи с авторами
Читательские клубы
Цветы и флористические композиции

Выполняем

корпоративные заказы на цветы
и цветочные композиции



Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1 (495) 781-19-00
www.biblio-globus.ru

реклама

реклама



Готовится к печати специальный выпуск
журнала «ВОСТОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ» –

«ЖИЗНЬ В ЧАШКЕ»

Это увлекательные рассказы об истории чая и кофе, культуре чаепития и кофепития у народов мира, оригинальные рецепты, виды и сорта чайной и кофейной продукции. Тексты сопровождаются цветными иллюстрациями, в том числе редкими фотографиями и репродукциями.

«Жизнь в чашке» будет рассылаться подписчикам и продаваться в розницу в редакции журнала и на выставках.

Справки: +7 (495) 695-36-60 e-mail amelinamn@rsl.ru

Адрес редакции: Москва, ул. Моховая, д. 6



ТЕАТР АЛЕКСАНДРА



В М У
З Е Й
Д П И

национальный музей
декоративно-прикладного
и народного искусства



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
И НАРОДНОГО
ИСКУССТВА
СПЕЦИАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ

ЖИЗНЬ И
ДНЭИЖ



Тихомир. 1977. Холст, масло. 163 x 100. Собрание личной галереи, Москва

ТИХОМИРОВА

В О Н А В И В О

30 сентября – 1 ноября 2015

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
ул. Делегатская, д. 3



участники:

- Антон Забродин
- Наталья Зинцова
- Леонид Ларионов
- Лазар Лютаков
- Александр Плюснин
- Наташа Тарр
- Наташа Тимофеева
- Дима Филиппов
- Карин Фошар
- Олег Фролов
- Анна Хайфиш/Астрид Вагнер/Йоханнес Швайгер

кураторы:

- Леонид Ларионов
- Олег Фролов

координатор:

- Андрей Строганов

12+

АТ Фонд наследия художника
А.Д. Тихомирова

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

Московский музей
современного искусства
Боголюбовский (бульвар), 10
+7 495 221 36 60
www.mtsma.ru

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

10.12.15 – 13.03.16
ГОГОЛЕВСКИЙ 10



информационные спонсоры:

партнеры проекта
partners of the project

реклама

реклама

Воображаемый Восток

Китай "по-русски" XVIII — начало XX века

25.11.2015 — 03.04.2016

«Царицыно» Большой дворец



МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

12+



КАК ЖИТЬ ВМЕСТЕ? ВЗГЛЯД ИЗ ЦЕНТРА ГОРОДА В САМОМ СЕРДЦЕ ОСТРОВА ЕВРАЗИЯ

МОСКВА, ВДНХ, ПАВИЛЬОН №1
БИЕННАЛЕ: 22 СЕНТЯБРЯ — 1 ОКТЯБРЯ 2015
ВЫСТАВКА-ДОКУМЕНТАЦИЯ БИЕННАЛЕ: 3 ОКТЯБРЯ — 1 НОЯБРЯ 2015

100.1 FM
СЕЗОННЫЙ ДОКЛАД
НАМ 20!

Партнеры



Информационные партнеры



Генеральный инфопартнер



Официальный инфопартнер



Официальный путеводитель



Генеральный партнер



Генеральный интернет-партнер



Профильный медиапартнер



Эноб.

МОСКВА ПОНЯТА

WATCH

ИСКУССТВО

ДИАЛОГ ИСКУССТВА



Федеральное агентство
по печати
и массовым коммуникациям

Реклама

non/fiction№17

17 Международная ярмарка интеллектуальной литературы 25–29 ноября Центральный дом художника moscowbookfair.ru

Раздел гастрономической книги

Кулинарные книги
Встречи с популярными авторами
и блоггерами
Лекции и мастер-классы
«Гастрономические маршруты»:
страноведение и путешествия

Детский раздел

Лучшие книги детских издательств
Встречи с писателями
Выставки книжной иллюстрации
Комиксы, игры-квесты
Фильмы и конкурсы
Площадка «Территория познания»

Книжная антикварная ярмарка

Антикварные книги, букинистика
Гравюры, литографии, карты
Фотографии, автографы
Альбомы, энциклопедии

Vinyl Club

12 Музыкальная ярмарка
Виниловые пластинки и компакт-диски
Винтажная аппаратура и аксессуары
Музыкальная литература



ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK