

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 4 (603) 2017

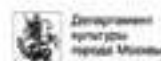
ЦАРИЦЫНО
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК



Призрак- рыцарь

Роман готического вкуса

Малый дворец
до 31 марта 2018 года



6+

реклама

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

12.02
— 18.03
2018

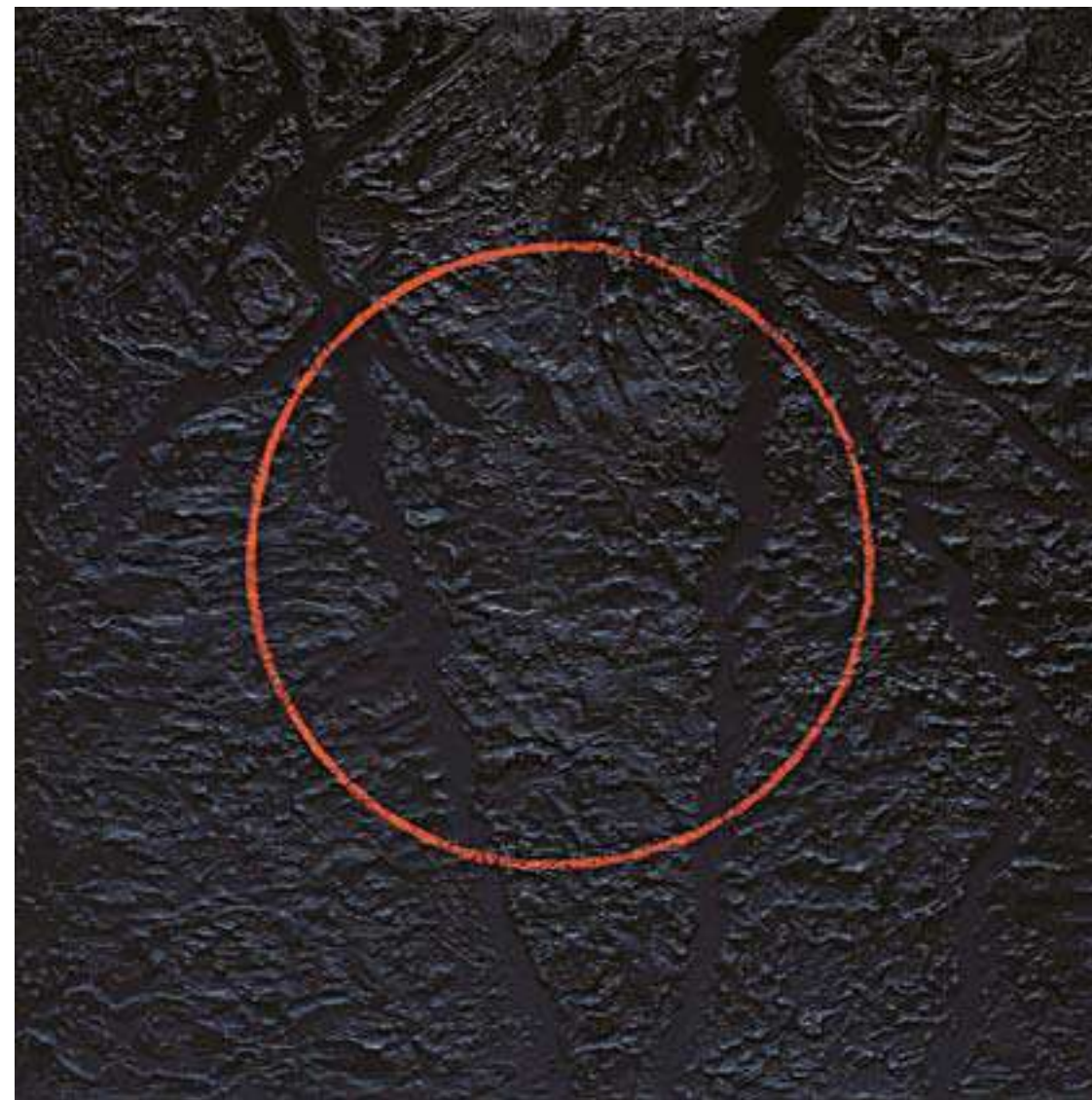
АЛЬДО РОТА

Кураторы:
Андрей
Егоров,
Анна
Арутюнян

реклама

московский музей
современного
искусства
гоголевский
бульвар, д. 10, стр.2
moscow museum
of modern art
10/2 gogolevsky
blvd.

+7 495 690 6870
www.mmoma.ru



правительство
москвы
департамент
культуры города
москвы
московский музей
современного
искусства

moscow city
government
moscow city
department
of culture
moscow museum
of modern art

Curated by
Andrey
Egorov,
Anna
Arutyunyan

ALDO ROTA

ГОГОЛЕВСКИЙ 10/2

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

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер.,
дом 5, стр. 1, оф. 209
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 (916) 450-71-61, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (901) 183-67-40
pr@iskusstvo-info.ru, www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 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 типографии «Ситипринт»
+7 (495) 266-28-95, www.megapolisprint.ru
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

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

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Занари Годрийо-Руа
Фасады
2013—2014
© Zacharie Gaudrillot-Roy
Изображение предоставлено автором

№ 4 (603) 2017

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

Выпускающий редактор Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректор Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»

Учредитель ООО "Издательство "Искусство"

Генеральный директор Евгений Кобзев



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Выставка

АРХИТЕКТУРНЫЙ РИТМ РЕВОЛЮЦИИ

АВАНГАРД СТРОЙ

01.12.2017–1.04.2018

Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева

реклама

И. И. Леонидов. Институт библиотековедения имени В.И. Ленина на Ленинских (Воробьевых) горах. 1927. Дипломный проект

РИНАТ ВОЛИГАМСИ ДВОЕГОРСК



14.02–18.03.18 ПЕТРОВКА 25

реклама

- СОДЕРЖАНИЕ -

Скотт Маккуайр ИСКУССТВЕННОЕ СОЛНЦЕ РАФАЭЛЯ ЛОЗАНО-ХЕММЕРА 8

ОЛАФУР ЭЛИАССОН: «МНОГО СОЛНЦА ОСТАЁТСЯ НЕИСПОЛЬЗОВАННЫМ» 22

- ЕВРОПЕЙСКИЕ ФЕСТИВАЛИ СВЕТА - 30

LUX HELSINKI ФИНЛЯНДИЯ 32

ГЕНТСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ СВЕТА БЕЛЬГИЯ 36

«ОГНИ АЛИНГСОСА» ШВЕЦИЯ 40

SIGNAL ЧЕХИЯ 44

АМСТЕРДАМСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ СВЕТА НИДЕРЛАНДЫ 48

LUMINA ПОРТУГАЛИЯ 52

ФАСАДЫ. ФОТОПРОЕКТ ЗАКАРИ ГОДРИЙО-РУА 56

- ОБЗОРЫ - 71

Андрей Ерофеев На выставках современного искусства 72

Сергей Хачатуров Соцреализм. Тоталитарный хай-тен 76

Эль Лисицкий. El Lissitzky 78

Роман готического вкуса. Призрак-рыЦАРЬ 80

Илья и Эмилия Кабаковы: В будущее возьмут не всех 82

Мир и Мирь: художественное открытие русской деревни 84

Работа никогда не завершается 86

- SUMMARY - 90

6

Номер, который верстался в предпраздничное время, и сам почти рождественский: именно в самое тёмное время года обнаруживается социальная роль света, о которой пойдёт речь. Света, прежде всего уличного, электрического, в котором люди собираются, ощущая через него свою общность и становясь коллективом. Световое искусство пережило несколько этапов: в эпоху русского авангарда выяснилось, что свет и сам по себе может выступить содержанием произведения; в творчестве минималистов и концептуалистов на первый план вышли его трансцендентные свойства; через засилье лазерных шоу и высокотехнологичных аттракционов мы приходим к сегодняшнему дню, когда для художников и кураторов на первом плане оказываются именно социальный и коммуникационный аспекты света. Это относится и к кураторам фестивалей света; главное свойство светового искусства для них — возможность совместного чувственного

переживания. Интерактивность дала зрителям световых инсталляций шанс разделить с художником ответственность за то, как оформление меняет дух и атмосферу городского пространства. Но верно и то, что мельком прозвучало в реплике куратора фестиваля LUX Helsinki для этого номера: все эти варианты сотворчества и соприсутствия неминуемо подчиняются тем же сценариям, что нарабатывались в зимних праздничных ритуалах Европы на протяжении сотен лет.

7

Редакция журнала «Искусство»

Скотт Маккуайр

ИСКУССТВЕННОЕ СОЛНЦЕ РАФАЭЛЯ ЛОЗАНО- ХЕММЕРА

Австралийский теоретик Скотт Маккуайр известен у нас благодаря своей книге 2008 года «Медийный город», изданной на русском языке издательством Strelka Press. В своей новой работе он описывает сегодняшнюю ситуацию через концепцию «геомедиа» — продукта слияния медиатехнологий и общественных пространств в единую всемирную сеть. Мы публикуем фрагмент¹ о световых инсталляциях художника Рафаэля Лозано-Хеммера, которые приглашают зрителей стать его соавторами в оформлении города, но заключают их в рамки собственных технологических сценариев

(1) Фрагмент книги «Гомедиа: сетевые города и будущее общественных пространств», русский перевод которой выйдет в мае 2018 года в издательстве Strelka Press.

4 июня 2010 года над площадью Федерации в Мельбурне, где проходил ежегодный фестиваль «Свет зимой», зажглось искусственное солнце. Инсталляция «Солнечное уравнение» — модель солнца в масштабе 1:100 000 000 — представляла собой заполненный смесью гелия и холодного воздуха сферический аэростат (неподвижный воздушный шар) около 14 метров в диаметре, который был поднят над землей и закреплен тросами на восемнадцатиметровой высоте. Поверхность шара оживала благодаря спроецированной на него компьютерной симуляции процессов на поверхности Солнца. Эта яркая работа была на тот момент последней в серии проектов «архитектуры взаимодействия», которую художник Рафаэль Лозано-Хеммер начал осуществлять ещё в конце 1990-х. «Солнечное уравнение» обладало теми же свойствами, что и другие произведения серии. Во-первых, все они были временными инсталляциями, которые чаще всего экспонировались в общественных пространствах, а не в границах — материальных или административных — художественных галерей. Во-вторых, все они задумывались как «открытые произведения» в том смысле, который вкладывал в это понятие Умберто Эко, хотя возможности цифровых технологий по-особому расширяют эту концепцию. В-третьих, в каждой из них используется целый набор цифровых средств (видеоизображение, датчики, проекторы, технологии слежения, робототехника, компьютерное управление и т. д.) для создания особых экспериментальных интерфейсов, с которыми публика может взаимодействовать самыми разными способами. И в-четвертых, все они направлены на создание среды, в которой возникают и развиваются социальные связи.

В «Солнечном уравнении» «открытость» произведения проявлялась по крайней мере в двух аспектах. Первым был динамический характер избранного автором способа производства визуального «контента». Проецировавшийся на поверхность искусственного солнца видеоряд возникал в результате последовательной обработки изображений, полученных в космических обсерваториях, тремя системами сложных математических уравнений. Результат проецировался на поверхность сферы в реальном времени пятью синхронизированными проекторами. Вот как это описывал сам автор:

Это не закольцованное видео, а реальные снимки, полученные с приборов солнечных обсерваторий SOHO и SDO и преобразованные в динамические изображения при помощи алгоритмов, которые довольно точно моделируют процессы, происходящие на поверхности Солнца. Математика создаёт тут все эти сложные структуры, которые никогда не воспроизводятся... Я часто говорю, что у подобных моих работ больше общего с фонтанами, чем со спектаклями. В них нет ни начала, ни конца, а есть только непрерывный изобразительный поток.

Использование компьютерных программ и математических алгоритмов превращает произведение искусства в сложную систему, дающую на выходе уникальные в своей неповторимости комбинации. Лозано-Хеммер отмечает, что подобный творческий подход неизбежно ведёт к потере «автором» определённой доли контроля над своим произведением:

С помощью методов нелинейной математики — скажем, клеточных автоматов, вероятностного ветвления, рекурсивных алгоритмов, стратегий, основанных на теории хаоса, — можно написать такие программы, итоги работы которых будут полной неожиданностью для автора. Это значит, что машина обладает определённой самостоятельностью и отчасти способна к самовыражению, ведь вы задаёте только начальные условия алгоритма и не можете предвидеть конечный результат. Лично меня радует этот постгуманистический этап, не только ведущий нас к смирению, но и свидетельствующий о кризисе авторства, который, в свою очередь, выявляет целый круг новых вопросов. Я это только приветствую!

Так как открытое произведение такого рода не определяется производством законченного объекта или набора образов, его следует понимать как *поле вероятностей*; в экспериментальной физике это понятие используют для описания системы, в которой сложное взаимодействие различных сил может привести ко множеству возможных состояний, не все из которых осуществляются в реальности.

Если первый аспект «открытости» этой работы связан с особым характером *воспроизводства* системы, то второй — с тем, как в ней реализован механизм взаимодействия с аудиторией. Лозано-Хеммер поясняет:

Мы разрабатываем приложение, которое визуализирует на экранах айфонов или айпадов те самые алгоритмы и таким образом позволяет зрителю понять математическую основу нашей работы, а потом и удалённо управлять солнцем, меняя значения некоторых переменных. Например, можно провести пальцем по сенсорному экрану и увидеть, как меняется характер турбулентности на поверхности шара. В этот момент человек способен ощутить настоящую близость с произведением, почувствовать себя его участником. Однако я не делаю акцента на этой возможности, поскольку, в отличие от других моих интерактивных работ, в которых всё построено на самовыражении зрителя, здесь это, скорее, дополнение к проекту.

На этих словах художника стоит остановиться подробнее. В «Солнечном уравнении» зрителю предлагается не столько «контроль» над системой, сколько иной способ знакомства с ней. Возможностей для участия здесь не так уж много — и сделано это намеренно: желающие, конечно, могут изменить имеющиеся в данный момент условия, и другие это заметят, но все эти изменения исчезнут, как только система вернётся к выполнению первоначальной программы. Пользователь задействован в произведении, но то же самое относится и к самой системе. В итоге мы можем влиять на события, но не можем изменить их логику. Вероятно, то же самое можно сказать и о многих, если не обо всех, случаях взаимодействия человека и компьютера. Важно, что тут мы имеем дело с ситуацией, не предполагающей никакого конечного итога или результата, отличимого от любого прочего. Главное в «Солнечном уравнении» — не критерий удобства пользователя, «юзабилити», господствующий в сфере потребительских технологий. И не «играбельность», определяемая в большинстве компьютерных игр как мера сопряжения движений человеческих глаз и рук с функциями электронной системы. В данном случае качество переживания определяется соединением эстетики и алгоритма, а результатом становится совместный опыт пребывания людей под искусственным солнцем в общественном пространстве зимней ночью.

«Солнечное уравнение» — пример того, как в общественные пространства всё плотнее внедряются сложные технологические системы с их высокой эстетической и эмоциональной насыщенностью, не говоря уж про свойственные им инструментальные способы управления. Лозано-Хеммер сам напоминает нам о печально известном примере использования электрического света для производства *массового аффекта*, послужившем прообразом для его инсталляции «Векторное возвышение» (1999—2000), — о «храме света», придуманном Альбертом Шпеером для съезда нацистов в Нюрнберге в 1935 году. Задачей той масштабной световой инсталляции было сильнейшее воздействие на «массы». Люди же в том всеохватном спектакле, по сути, низводились до положения реквизита. Подобные замыслы просачиваются и в современную культуру. Брюс Рамус, художник по свету, работающий со стадионными рок-группами вроде U2, размышляя о своей профессии, утверждает, что при помощи света можно управлять эмоциями:

На больших стадионных концертах публику, знаете ли, легко контролировать. Люди могут не отдавать себе в этом отчёт, но это так. [...] Как может быть иначе, если вас собрали в одном месте и все ваши взгляды устремлены в одном направлении. [...] От тех, кто нажимает на кнопки, управляя светом и видеорядом, во многом зависит, на что все будут смотреть и что в этот момент чувствовать.



Рафаэль Лозано-Хеммер
Солнечное уравнение.
Архитектура взаимодействия 16
2010
Проектный эскиз для фестиваля
«Свет зимой» в Мельбурне,
© Antimodular Research

(2) В инсталляции под названием «Амодальное подсвечивание» (Ямагучи, Япония, 2003) использовались мобильные телефоны и СМС-сообщения; в работе «Пuls-фронт» любой желающий мог измерить свой пульс при помощи специальных датчиков, после чего лучи двадцати прожекторов меняли направление в небе над гаванью Торонто и мерцали в такт с биением сердца этого человека. В работе «Артикулирование пересечений» зрители могли управлять батареями прожекторов с помощью рычага.

Для понимания влияния геомедиа на расслоение городского пространства вопрос о том, «кто нажимает на кнопки», не менее актуален. Много лет назад Дебор и его коллеги уже высказались на эту тему в статье «Предложения по рационализации Парижа» (она была опубликована в 1955 году в журнале Леттристского интернационала «Потлач»): «Уличные фонари должны быть оснащены выключателями, чтобы люди могли зажигать свет, когда пожелают». Это предложение не столько служило практическим целям, сколько заставляло задуматься, почему городская инфраструктура (и в том числе уличное освещение) обычно либо находится под контролем государства, либо функционирует как грандиозный коммерческий спектакль. В этом контексте особый *политический* смысл приобретают альтернативные методы вмешательства в городское освещение. В своём проекте «Векторное возвышение» Лозано-Хеммер предложил обычным людям рисовать в небе над городом собственные световые картины, посредством сетевого интерфейса управляя батареями мощных моторизированных прожекторов. Вместо спектакля, контролируемого сверху, художник дал своей аудитории возможность пусть на какое-то время, но изменить внешний вид и атмосферу крупного и в высшей степени знакового общественного пространства, воспользовавшись распределённой мощностью цифровых сетей. Эрки Хухтамо замечает: «Позволить любому пользователю сети по-своему оформить реальное общественное пространство было жестом, радикально нарушавшим традиционную логику проведения массовых световых шоу». Когда в 2010 году «Векторное возвышение» повторили во время зимней Олимпиады в Ванкувере, за три недели было реализовано около 22 тысяч предложенных зрителями проектов.

Впоследствии Лозано-Хеммер использовал основную идею этого проекта в целом ряде других своих работ — «Пuls-фронт» (Торонто, 2006), «Пuls-парк» (Нью-Йорк, 2008) и «Артикулирование пересечений» (Хобарт, 2014). В каждой из них публике предоставлялась возможность управлять мощными прожекторами, установленными в центральных точках городов². В этих инсталляциях публика принимала участие в большей степени, чем в «Солнечном уравнении». Рассуждая о роли зрителей в «сопроизводстве» этих работ, Лозано-Хеммер отмечает: «Если никто в них не участвует, такие произведения просто не существуют».

Участие в подобных мероприятиях может полностью изменить отношение жителей города к публичному достоянию и друг к другу. Не хочется преувеличивать, но было бы глупо отрицать, что опыт крупномасштабного вмешательства в общественное пространство может привести к коллективному переосмыслению той роли, которую сложная технологическая инфраструктура может сыграть в обустройстве городской жизни. На смену шаблонной субъективности «публики» — то есть тех, кто просто принимает готовый продукт в виде городского зрелища, — приходит возможность заодно с остальными переизобрести атмосферу своего города.

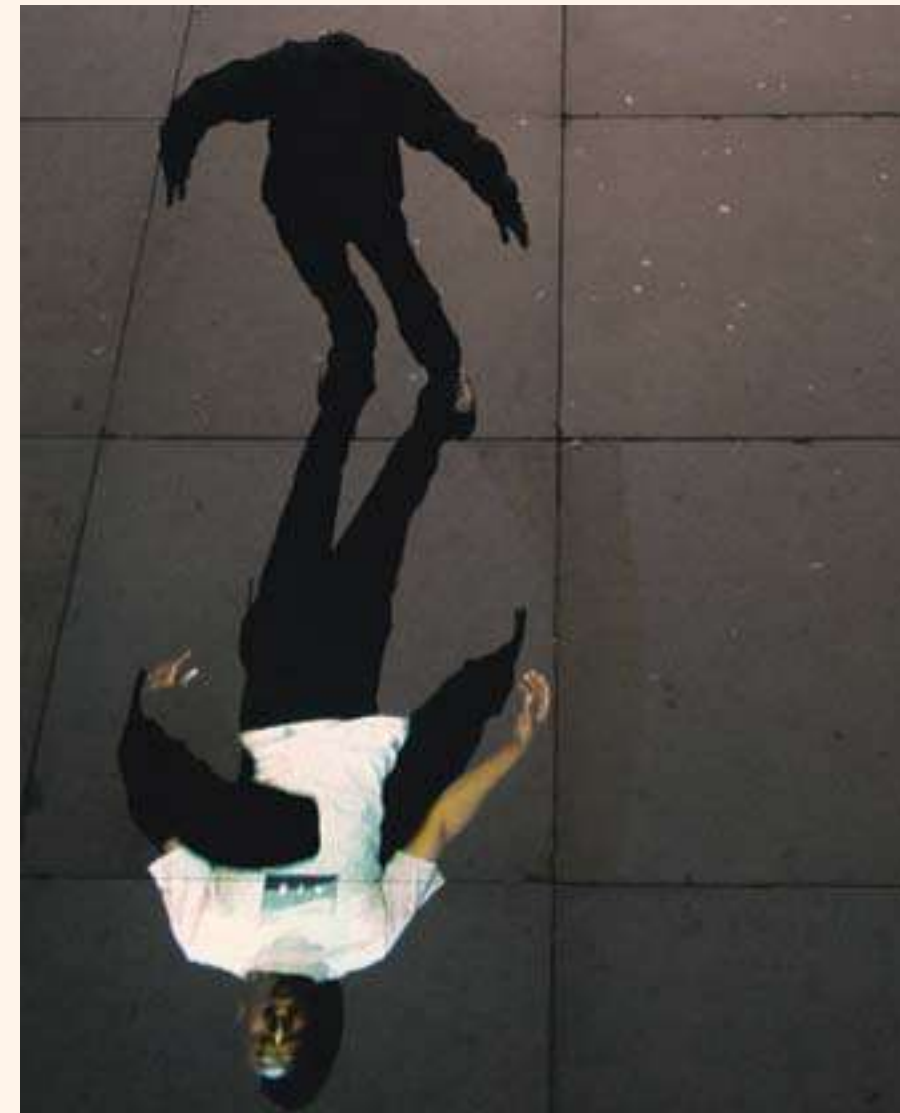


Рафаэль Лозано-Хеммер
Векторное возвышение.
Архитектура взаимодействия 4
1999
Световая инсталляция в Ванкувере, Канада, 2010. Фотография: © Doug Farmer

То, что делается в контексте какого-то особого события, позже может быть разыграно и в другой обстановке, в том числе в более скромном масштабе, и в любой другой уместной форме. Стоит только настроиться на поиск таких форм, как возможности для них начнут обнаруживаться в любой ситуации.

Приведя доводы в пользу того, что вопрос «кто нажимает на кнопки?» не утратил своей актуальности, я хотел бы немного изменить ракурсы обсуждения. Мне кажется, что мы не сможем по достоинству оценить важность цифрового искусства, если будем судить о его произведениях по тому, как много (или, наоборот, мало) возможностей для контроля они нам предоставляют. Произведения искусства, если рассматривать их с этой точки зрения, всегда будет чего-то недоставать, поскольку «реального» контроля над городской средой они дать не могут. Им суждено оставаться событиями *псевдополитическими* — Дебор в итоге пришёл именно к такому выводу. Лично мне наиболее интересным в творчестве Лозано-Хеммера представляется то, что, применяя новые способы наделяния индивида и коллектива свободой принятия решений, художник в то же самое время заставляет нас задуматься о неотделимости этой свободы от участия в заранее прописанном сценарии. Он добивается этого, вовлекая зрителей в систему взаимосвязей, не всегда полностью зависящих от их воли. Состояния «свободы» и «контроля» невозможно чётко разделить. Это не противоположности, между которыми мы делаем осознанный выбор, а сложная совокупность внутренних и внешних по отношению к человеку сил. В одних произведениях Лозано-Хеммера (таких как «Солнечное уравнение») на передний план выступает взаимодействие между пользователем и технической системой, тогда как в других акцент смещается на превращение тела человека в микрообщественную площадку для производства искусства. Но все они, так или иначе, экспериментируют с этим балансом — или дисбалансом, — между телесным и опосредованным/сетевым опытом социального взаимодействия в городе. Понимание этой динамики может помочь нам в постижении проблем функционирования человека в современном общественном пространстве, где социальное взаимодействие с некоторыми пор стало явлением *социотехническим*.

Так, например, в своей работе «Вылеты» (2005) Лозано-Хеммер использовал тысячи «видеопортретов», которые проецировались под ноги прохожим на центральных городских улицах и в других общественных пространствах. В ярком свете установленных наверху прожекторов портреты были невидимы и «проявлялись», только когда на них падала тень кого-то из посетителей. Чтобы портрет «оказался» на пути человека, наиболее вероятную траекторию его движения вычислял компьютер, подключённый к камерам слежения. Вместо своей привычной функции всевидящего ока (регистрации движения и составления профилей поведения) система видеонаблюдения была сориентирована тут на создание новых социаль-



Рафаэль Лозано-Хеммер
Вылеты. Архитектура взаимодействия 11 2005
Вид инсталляции на Трафальгарской площади в Лондоне, Великобритания
© Antimodular Research

ных взаимодействий. Причём сам *просмотр* видеопортретов лишь отчасти определяет это взаимодействие, потому что речь в не меньшей степени идёт об одновременном присутствии других людей в том же месте. По моим наблюдениям, прохожие часто реагировали на появление в их тени движущихся изображений людей с удивлением и радостью. Когда же кто-нибудь из зрителей пытался в шутку пнуть или напрыгнуть на распростёртую под ногами фигуру, окружающие задавались вопросом об этической стороне подобного проявления насилия. Тот факт, что дело происходило в общественном пространстве, во многом определял реакцию людей. Когда в 2008 году Лозано-Хеммер показывал эту инсталляцию в Лондоне, он обнаружил, что пространство, где происходила демонстрация, только усиливало этот элемент незапланированной импровизации:

Проект на Трафальгарской площади здорово выиграл от того, что по вечерам там всегда много прохожих. Люди, возвращавшиеся домой со службы, просто «наткнулись» на мою работу, вместо того чтобы идти смотреть на неё в какое-то специально отведённое место.

Как и в других своих работах, в этой инсталляции Лозано-Хеммер приложил особые усилия, чтобы продемонстрировать публике технологии, которые использовал. Каждые семь минут происходила «перезагрузка»: на мостовой оставалась только калибровочная сетка компьютерной системы видеонаблюдения, благодаря чему процесс слегка утрачивал свой обычный скрытый характер. Похожими изысканиями на стыке техники и социального взаимодействия художник занимается и в более камерных своих работах. Так, в инсталляции под названием «Публика с субтитрами» (2005) на посетителя, входившего в выставочное пространство, проецировалось случайное слово, которое «прилипло» к нему как светящийся ярлык и оставалось на его теле, куда бы он ни направился, — до тех пор, пока он не находил способ передать это слово кому-то ещё. Сделать это можно было, только дотронувшись до другого человека, то есть публично нарушив его границы, можно даже сказать, *заразив* его этим словесным вирусом. Работа «Непрерывное совпадение» (2007) была посвящена неловкости, которую мы испытываем от *вынужденного* соседства в публичном пространстве. Датчики системы слежения находили людей, переступающих порог выставочного зала, и переключали источники света с таким расчётом, чтобы тень от посетителя, где бы он ни находился, всегда оказывалась в центре одной из стен. Если в зале было больше одного человека, то тени этих людей накладывались друг на друга. Таким образом, незнакомые между собой люди, даже находясь в разных концах помещения, оказывались в некой символической близости. Работа этой системы помогает осознать ограниченность «свободы воли»: ваша тень постоянно перенаправляет



Рафаэль Лозано-Хеммер
Пульсирующий зал
2006
Вид инсталляции на фестивале
в Мехико, 2008. Фотография:
© Alejandro Biazquez

есть туда, где находится тень другого человека, и чем активнее вы стараетесь уклониться от устройств слежки, тем яснее ощущаете свою беспомощность.

Но, пожалуй, лучше всего художнику удалось продемонстрировать способность цифрового искусства соединять принципиально новые формы участия публики с навязыванием ей предписанного сценария, давая на выходе социотехническое взаимодействие, в работе «Пульсирующий зал», которую он показал на Венецианской биеннале 2007 года. «Пульсирующий зал» представлял собой просторное помещение, к его потолку на равном расстоянии друг от друга были подвешены 100 лампочек накалывания. При входе была установлена металлическая стойка с датчиками на рукоятках: взявшись за них, зритель сообщал системе свой сердечный ритм, после чего в такт этому ритму начинала мигать одна из ламп. С каждым новым участником, чьи данные получала система, ряд мигающих лампочек смещался на один шаг. В итоге на потолке возникали целые созвездия сердцебиений, пульсирующих с разной частотой и интенсивностью.

Интерфейс этой работы сочетает три характеристики: индивид здесь выступает в качестве субъекта, реализуется определённый технологический сценарий и происходит коллективное самовыражение. В итоге, на мой взгляд, художник создаёт ситуацию, где реализуются ключевые конфликты современного общественного пространства. Какого рода социальное взаимодействие, если понимать его как контакт с *другими* (людьми и не-людьми), предлагает посетителю «Пульсирующий зал»? Начнем с того, что человек сам решает, вступать ли вообще в такое взаимодействие. Ответив на этот вопрос утвердительно, он входит в зал, прикасается к датчикам и этим жестом вносит свой вклад в непрерывное создание произведения искусства, присоединяясь тем самым ко всем остальным присутствующим. Взявшись за рукоятки, люди обычно с надеждой смотрят куда-то вверх, возможно, надеясь, что им откроется образ их неповторимого «я». Когда работа экспонировалась в мексиканском городе Пуэбло, одна участница, увидев что её пульс превратился в свет, была так растрогана, что воскликнула: «Сердце — это же и есть я!»

И тем не менее «участие публики» в «Пульсирующем зале» состоит только лишь в том, что каждый зритель подаёт *непроизвольные* знаки. Держась за рукоятки с датчиками, человек не выбирает свою реакцию: каждая реакция тут не более чем результат взаимодействия физического тела человека с протоколом технической системы. Стук сердца сообщает о нашем теле даже больше, чем имя или фотография. Раньше сердце воспринималось как символ «внутренней сущности», а сегодня именно эта, по-видимому неопровержимая, связь между биологией и идентичностью заставляет современные технологии слежения эволюционировать в сторону биометрии, переходя от старых маркеров личности (например, фотографии) к технологиям вроде анализа ДНК или сканирования радужной

оболочки глаза. В то же время новые возможности количественной оценки параметров тела — осанки, дыхания, температуры, жестикуляции, мимики и пр. — сегодня довольно широко применяются как в современном искусстве, так и в разработке технологий «умного города».

Подобная логика слежения и надзора не выходит наружу в «Пульсирующем зале» только благодаря той цели, ради которой в нём соединяются человеческое тело и технический протокол. Превращая «тайное имя» тела в зримый знак, биометрическую подпись, которую использует система, чтобы влести каждого отдельного человека в электронную ткань коллектива. Речь не о том, чтобы усреднить все показания датчиков ради статистики или составить досье на каждого участника. В той же мере, в какой инсталляция позволяет зрителю выразить — буквально — самого себя, она объединяет результаты самовыражения индивидов в изменчивое самовыражение коллектива. В этом временном коллективе «общность» учреждается без ущерба для уникальности каждого из его участников. Напротив, такой временный коллектив напоминает то, что Хардт и Негри назвали *множеством*, — форму коллективности, в которой любые взаимоотношения строятся на уникальности всех индивидов и различиях между ними. Зрители получают опыт превращения в «элемент» художественного произведения, и именно в процессе получения этого опыта они становятся коллективом.

Scott McQuire. Geomedia: Networked Cities and the Future of Public Space, — John Wiley & Sons, 2016

Перевод с английского: Иван Третьяков, Strelka Press, 2017—2018



ОЛАФУР ЭЛИАССОН: «МНОГО СОЛНЦА ОСТАЁТСЯ НЕИСПОЛЬЗОВАННЫМ»

Когда Олафур Элиассон говорит, что все его грандиозные световые инсталляции создаются не ради визуальных эффектов, а как повод для новых социальных взаимодействий, кажется, что он произносит правильные, но ничего не значащие фразы. Однако среди его произведений есть скорее благотворительные проекты, которые он видит продолжением своего творчества: мигранты на Венецианской биеннале монтируют и продают светодиодные светильники, а в Тейт Модерн демонстрируются лампы для африканских школьников, работающие на солнечной энергии. На этих примерах становится понятно, как художник строит свои социальные системы и почему это актуально для всех его проектов

вопросы: Алина Стрельцова



Олафур Элиассон

Датско-исландский художник, прославился масштабными инсталляциями, созданными при помощи воды, света и тепла, в частности «Погодный проект» (2003) в Турбинном зале галереи Тейт Модерн и «Нью-Йоркские водопады» (2008). В 2017 году участвовал в основном проекте Венецианской биеннале и в 7-й Московской биеннале современного искусства.

Ваши световые инсталляции на Московской биеннале отсылают к эстетике русского авангарда. Это просто жест вежливости по отношению к пространству, для которого предназначались работы, или та эпоха значит для вас нечто большее?

Эстетика русского авангарда важна для многих моих работ. Тогда возникло новое художественное мышление, принципиально иное понимание пространства, другая духовность, а также невиданная по радикальности идеология. Я много читал о Кандинском, а потом и его собственные тексты о духовном в искусстве и о музыке. Ещё у меня был проект, посвящённый Малевичу — точнее, его студии, которая стала лабораторией новых идей. Не меньше живописцев меня интересуют люди, работавшие тогда непосредственно с пространством, — например, архитектор Константин Мельников. Его взгляды на то, как устроено пространство, кажутся мне невероятно современными. И дело здесь не только в даре провидения, которым были наделены художники-авангардисты, но в том, как современное общество использует идеи этих мечтателей.

Гид по выставке сообщает, что световые круги — это метафора маяка

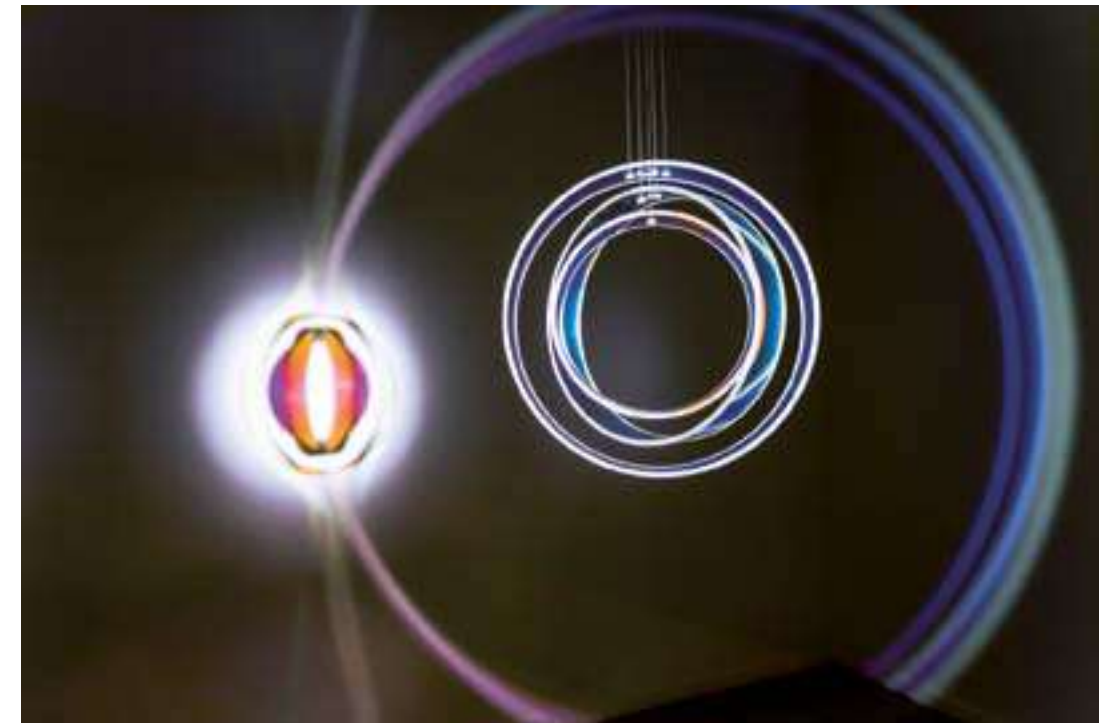
на острове в море. Это ваша идея или поэтическая интерпретация кураторской команды?

Думаю, этот образ родился в результате моего диалога с куратором. Дело в том, что линзы для этой инсталляции сделаны компанией, которая также производит стекло для маяков. И то, что мы видим на выставке, — это технология, разработанная специально для навигации в океане. Разумеется, в наше время навигация в разных смыслах слова очень важна. Так что образ маяка вполне символичен: мы все нуждаемся в том, что укажет нам путь. Световой круг на стене говорит с нами как раз про навигацию, но он связан и с оптическим качеством стекла, которое транслирует свет. Когда вы стоите перед работой, вы физически переживаете опыт созерцания света: фокусируете зрение, концентрируете всё внимание на том, что сейчас ощущаете. Лично для меня эта работа почти целиком про внимание и сосредоточение на процессе видения. Для человеческой культуры, в том числе для произведений русского авангарда, вообще очень важен опыт созерцания чего-то абстрактного.

Человеческая культура обычно надевает свет сакральными характеристиками



1



2

На стр. 22
Олафур Элиассон
2014
Фотография: © Ari Magg

1. **Олафур Элиассон**
Пространство резонирует от нашего присутствия (Четверг; Суббота) 2017
Вид инсталляции на 7-й Московской биеннале современного искусства. Фотография: © Anna Dmitri. Права на изображение принадлежат художнику, Tanya Bonakdar Gallery, New York; neugerriemschneider, Berlin

2. **Олафур Элиассон**
Пространство резонирует от нашего присутствия 2005
Световая инсталляция в Музее современного искусства Центр Гебре Христоса Десты в Аддис-Абебе, Эфиопия. Фотография: © Michael Tsgeye. Права на изображение принадлежат художнику, Tanya Bonakdar Gallery, New York; neugerriemschneider, Berlin

нами. Присутствуют ли они в ваших световых инсталляциях?

Нет. Я не верю в бога или во что-то ещё, что можно воспринять посредством произведений искусства. Работы могут иметь дело с категорией духовного, не поддерживая при этом воззрений на бога, которых придерживаются различные религии. То есть произведение — это не объект поклонения в системе каких-либо религиозных взглядов, а, скорее, вопрос веры в себя и собственного отношения к духовному. Мне неинтересно возводить что-либо в ранг сакрального и неинтересны дополнительные смыслы, которые при этом вкладываются людьми в произведения искусства.

Но когда вы управляете погодой, туманами и водопадами, вы напоминаете духа или божество из исландской мифологии. Вам точно ничего такого не хотелось — даже в детстве?

Никогда. Я вырос в обществе с сильными демократическими установками, которые определили мои представления о мире. Мне бы в голову никогда не пришло сравнивать художника с богом-творцом. Мои работы очень открытые, доступные самым разным людям, и это означает, что художник в них не особенно важен, важны люди, вовлечённые в эти проекты. Эти работы не обо мне, они о вас.

Это, наверное, относится и к вашему проекту «Маленькое солнце»? Для вас это ведь не просто социальная инициатива по распространению в развивающихся странах ламп, работающих на солнечной энергии, но и расширение художественной практики?

Именно так. У любого искусства есть свой социальный аспект. Хотя иногда это что-то очень абстрактное и неочевидное, а иногда что-то обладающее мгновенным эффектом и явным общественным характером. Но мои световые инсталляции находятся в том же ряду, что и «Маленькое солнце», — они вообще непосредственно с ним связаны. Суть «Маленького солнца» в том, что огромное количество людей

Я никогда не думал превзойти северное сияние, хотя это отличная задача на вырост.

При этом я уверен, что природу и искусство следует чётко разделять

по всему миру живут безо всякого доступа к электроэнергии. Чтобы иметь нормальное освещение, они вынуждены преодолевать большие расстояния и платить большие деньги, чтобы купить бензин для генераторов. Это разрушает их здоровье, не говоря уже о вредном воздействии на окружающую среду — прежде всего, на климат. Поэтому я сделал небольшие светильники, которые работают на солнечной энергии, накапливаемой в течение дня. Молодые люди, которые днём работают, получают возможность вечером учиться при свете этих ламп. Они продаются за очень небольшие деньги, это своего рода экономическая модель, основанная на том, что погода ничего не стоит. Начинали мы с Африки, а продолжили в Китае, Мексике и на Филиппинах. Между прочим, и у вас в России у многих людей нет доступа к электричеству.

Вот только солнца у нас не хватает.

Не зимой, конечно, но весной это вполне может сработать. В любом случае, этот проект означает совместную борьбу разных людей против глобального потепления. Он должен заставить нас задуматься о мощи солнечной энергии, о том, как много солнца остаётся не использованным в полной мере. Он для того, чтобы люди начали общаться.

Почему вы продаёте, а не раздаёте эти лампы?

Раздаём в том числе. Но если есть возможность продать — продаём, поскольку так лучше для экономики. Процесс купли-продажи создаёт и поддерживает локальные экономические структуры в африканских де-



1



2

1. Проект «Маленькое солнце», Эфиопия
Фотография: © Michael Tsegaye

2. Африканские дети делают уроки при свете «Маленького солнца»
Фотография: © Maddalena Valeri

ревнях. Проще говоря, таким образом мы создаём рабочие места. Особенно это важно для лагерей беженцев, но когда мы работаем в школах речь о деньгах, разумеется, не идёт.

Не могли бы объяснить, почему вы считаете эту работу частью своей художественной деятельности?

Прежде всего потому, что я называю это искусством. Не думаю, что есть необходимость объяснять каким-то блюстителям, что есть искусство, а что нет. Этот проект — о творческом начале в человеке, об энергии, о таком решении проблем, которое не вредит окружающей среде, — и всё это в очень сложных жизненных обстоятельствах. Чтобы что-то подобное стало арт-проектом, оно не обязано быть представленным в музее.

Мне подумалось, что ваш проект исследует социальное значение света и именно в этом качестве входит на территорию искусства.

Это очень хорошее объяснение, однако здесь следует быть осторожным, потому что объясняя, что есть искусство, а что нет, мы признаём необходимость объяснений, вводим правила, которые нам потом придётся соблюдать. Я же считаю, что моих слов «это есть искусство» должно быть достаточно. Эти слова не делают произведение хорошим или плохим, но они помещают его на определённое место, к которому можно апеллировать.

Связан ли с «Маленьким солнцем» ваш проект на Венецианской биеннале, где беженцы собирали придуманные вами зелёные светильники?

Нет, не связан, общее у них только то, что в обоих случаях речь идёт о труде мигрантов. Венецианский проект представлял собой семинар, который мы осуществили вместе с австрийским фондом Тиссена-Борнемисы. Там обсуждался миграционный кризис, который сейчас переживает Европа. Беженцы конструировали модульные светильники из перерабатываемого пластика, которые светят

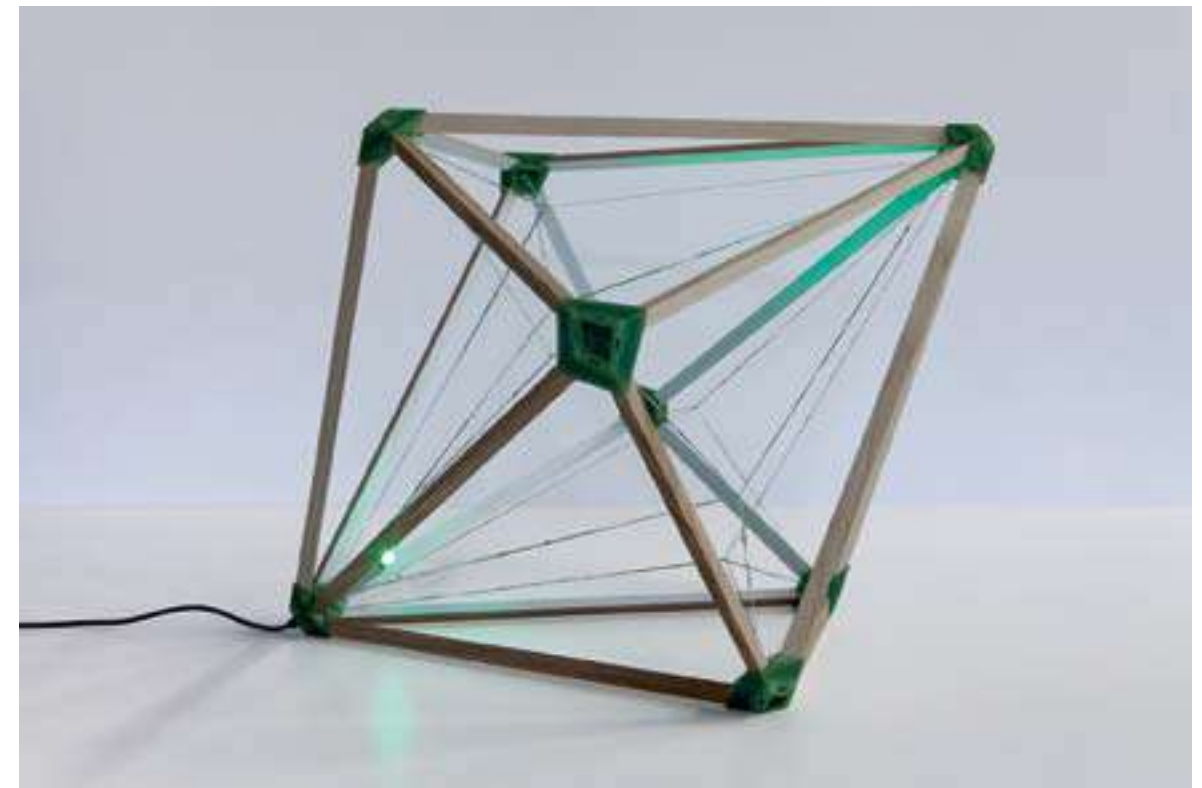
зелёным светом, и это, конечно же, символ. Эта работа шла в Главном павильоне до самого конца биеннале, лампы до сих пор продаются онлайн, и все средства с продаж перечисляются благотворительным организациям, которые поддерживают беженцев. Наши общие усилия были направлены на то, чтобы показать: мигранты — это не обуза, а ресурс. Этот вроде бы целиком прагматичный проект призывал задуматься о нашей собственной социальной инфраструктуре, ужасно негибкой и негодной для того, чтобы преодолеть кризис.

Ещё один ваш знаменитый световой проект — фасад исландского концертного зала Харпа. Это была попытка повторить северное сияние или превзойти его?

Я никогда не думал превзойти северное сияние, хотя это отличная задача на вырост. Я очень люблю арктическую природу — снег, лёд, исландскую весну, — но думаю, что природу и искусство следует чётко разделять.

Но ведь всё ваше искусство про природу, разве нет?

Оно может быть и про природу, но всё-таки принадлежит культуре. На самом деле мне просто интересно говорить про климат. Мне нравится, что художник может быть вовлечён в коллективную дискуссию о путях спасения мира от глобального потепления. И мне хотелось бы узнать, что это значит — коллектив? Что значит работать вместе, невзирая на границы и разные области знания, дрейфовать от искусства к науке, от науки — к частной жизни, от частной жизни — к политике? Я верю в сотрудничество. И вся эта природа — не более чем повод к такому сотрудничеству с учёными, общественными деятелями и политиками.



1



2

1. Олафур Элиассон
Зелёный свет
2016
Дизайн светильника. © Studio
Olafur Eliasson, 2016

2. «Зелёный свет». Семинар
для мигрантов в арт-
центре Moody, Хьюстон,
Техас, США
2017

ЕВРОПЕЙСКИЕ ФЕСТИВАЛИ СВЕТА

У всех световых фестивалей разные задачи — помочь людям пережить зиму, рассказать приезжим о своём городе, расписать проекциями старинные здания, даже поговорить со зрителями об ответственном потреблении. Кураторам приходится нащупывать баланс между популярным аттракционом, социальной инженерией и художественным проектом. Как ни странно, переработка мусора в качестве главной темы развлекательного по своей сути мероприятия звучит совершенно адекватно в западном контексте. А повышенное внимание к социальной составляющей оказывается не просто формой мышления, характерной для сегодняшних европейцев, но жанровым свойством самих инсталляций, тем, что целиком определяет содержание всех световых работ

беседовала Татьяна Курасова

1. LUX HELSINKI ФИНЛЯНДИЯ

32



**Илка Палониеми,
куратор фестиваля:**

Зимний фестиваль света в любом случае продолжает традиционные формы празднования Рождества, просто сегодня речь идёт не о шествиях со свечами, а о светодиодных инсталляциях. У нас зимой очень холодно: в таком климате сложно экспонировать работы и сложно их смотреть. Однако каждый год, иногда при температуре -20°C , тысячи зрителей выходят на улицы. Вообще-то это и есть наша главная цель — выманить людей

на улицу: они и так слишком много времени проводят за глупыми сериалами.

И они приходят с семьёй и с друзьями — и в противный дождь при $+5^{\circ}\text{C}$, и в снежный шторм. Если совсем коротко, то Lux Helsinki — это огромное радостное событие, которое происходит в самое ужасное время года.

Наш фестиваль — один из старейших в Европе и в мире, он проводится с 1995 года, и несмотря на то, что масштаб Lux Helsinki в иные годы был скромным, он уже навсегда занял своё место в истории светового искусства.



33

На стр. 32
Огненное шоу «Этна»
2013
Права на публикацию
изображения: © Jumilla

Сад фонарей
2016
Совместный проект художников
и студентов Хельсинки.
Инсталляция, 250 светильников
Права на публикацию
изображения: © Lauri Rotko



Нэйтлинд Браун и Уэйн Гарретт
Облано
2016
Интерактивная скульптура,
6000 ламп, выключатели-цепочки
Права на публикацию
изображения: © Lauri Rotko

Отбирая работы, мы во всём стремимся к равенству: женщин-участников должно быть столько же, сколько мужчин; местных художников — столько же, сколько иностранных; специально созданных работ столько же, сколько и готовых. То же и в жанровом отношении: чтобы был и минимализм, и шоу, и hi-fi, и lo-fi, и олд-скульные лампы, и самые новые технологии. В общем, развлечение должно быть такого же высокого качества, как и искусство. Посредствен-

ного контента хватает на экранах смартфонов, планшетов и телевизоров — а нам бы очень хотелось вернуть людей к реальной жизни. Недавно нас обвинили, что мы зря растрачиваем электроэнергию. Но на самом деле за всё время фестиваля мы тратим столько же, сколько один бассейн за несколько часов, — и здесь есть о чём поговорить, правда? Когда готовишь фестиваль, чувствуешь город как старого друга со сложным характером и со своими за-

морочками. Каждый год мы меняем маршрут, потому что в человеческой природе заложено изо дня в день ходить одной дорогой — от дома до школы, от секции до магазина, — а нам хочется вдохнуть жизнь в старые дома и сонные улицы. Я особенно люблю серию Lux Architecture, когда мы берём одно здание и освещаем его так, чтобы рассказать всю его историю. На этот раз им станет старейшая пожарная станция Хельсинки — я хочу вернуть её на первые полосы!

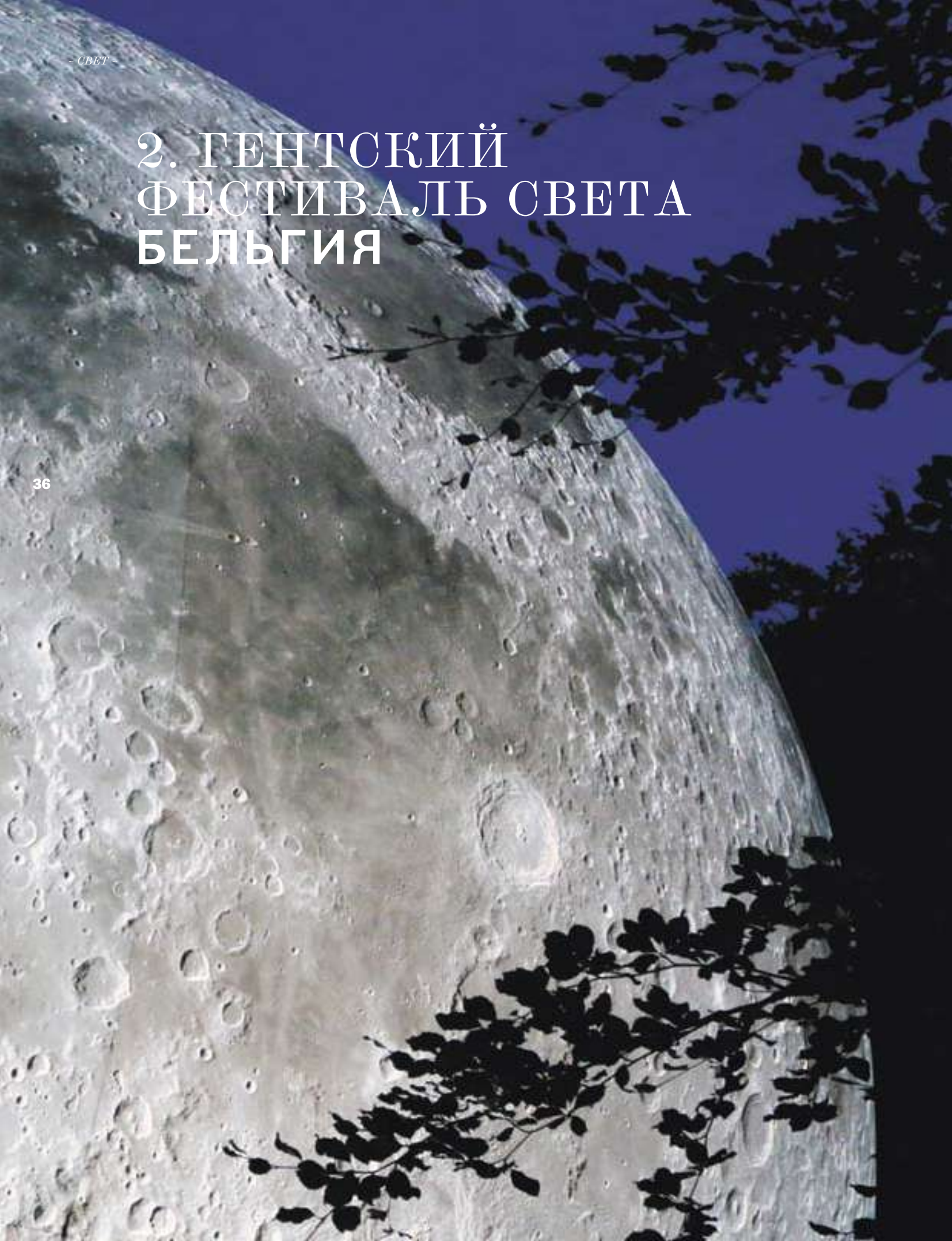
Мои любимые проекты — это «Парк фонарей», «Свет внутри» и «Картины радости». «Парк фонарей» — затея для учащихся художественных школ. Мы выдаём им по лампе, все они одинаковы по форме и размеру, а дальше каждый делает что-то своё. Сейчас в нашей коллекции порядка двухсот фонарей, и каждый год мы развешиваем в новых пространствах. «Свет внутри» — это проект, который второй раз проходит в здании бывшей кабельной фабрики: как и в 2014-м, в 2017-м мы выставляем

там самые проблемные и экспериментальные произведения, которые просто нельзя разместить на открытом воздухе. А проект «Картины радости» — это работа восьми художников, которые никогда до этого не работали со световыми проекциями. С помощью немецкой арт-группы Casa Magie мы организовали для них специальный мастер-класс, и в итоге получилась огромная проекция, которая произвела на меня очень сильное впечатление. Хотелось бы такое повторить!



2. ГЕНТСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ СВЕТА БЕЛЬГИЯ

36



37

На стр. 36
Люк Днеррам
Музей Луны
2017—2018
Изображение предоставлено
Lichtfestival Gent

Световые граффити.
Подсветка
2017—2018
Изображение предоставлено
Lichtfestival Gent

Кат Хейрбрант,
советник заместителя
по культуре, туризму
и мероприятиям мэра Гента:

*На самом деле фестивали
света не про свет вовсе — они
про тот город, в котором
проводятся. Семьдесят про-
центов того, что мы на них
видим, — это те же самые зда-
ния, на полотнах которых мы
просто накладываем световые
краски. Фестиваль может
подчеркнуть архитектуру*

*или полностью её проигнори-
ровать, противопоставить
виды или обратить внимание
зрителей на культурные и фи-
лософские аспекты городского
пространства.*

*Наша кураторская команда
состоит из пяти человек.
В ней есть люди искусства,
те, кто отвечают за произ-
водство, и те, кто отвечают
за безопасность. Безопас-
ность важна не меньше,
чем художественная цен-
ность работы.*



**Джерк Малдер,
Буке Гроен**
Среда обитания
2017—2018
Смешанная техника, 16 × 16 × 3 м
© Bouke Groen. Изображение
предоставлено Lichtfestival Gent

**Творческое
объединение tBEDRIJF**
Тёплое гнёздышко
2017—2018
Инсталляция, 200 сворачиваемых
термостат
Изображение предоставлено
Lichtfestival Gent

Моя любимая работа этого года — та, которая стоила нам больше всего усилий: «Среда обитания» нидерландских художников Джерке Малдера и Буке Гроена. Они построили её прямо на перекрёстке, проигнорировав все дорожные знаки, разметку, движение транспорта. Вместо этого они создали очень странное пространство, нижняя часть которого — это лес, но стволы деревьев заканчиваются не кроной, а офисным потолком и лампами дневного света. Художники хотели противопоставить рабочее пространство, где мы про-

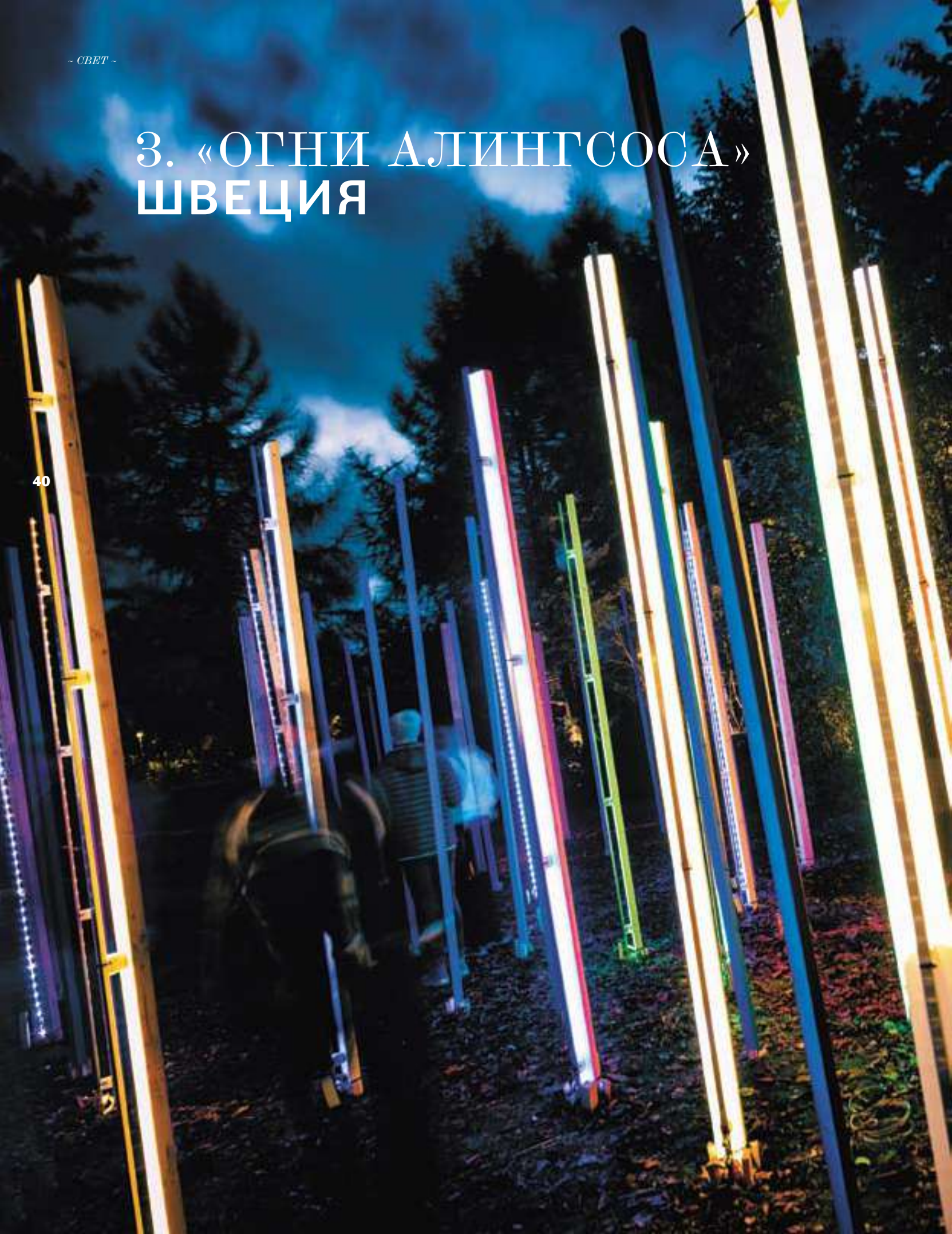
водим больше всего времени, тому, где мы по-настоящему хотели бы быть. Однако вы не представляете, чего стоило воплотить эту инсталляцию, закрепить все эти конструкции на исторических фасадах, сделать так, чтобы потолок не рухнул под воздействием ветра, снега или дождя. Инженеры проделали какую-то невероятную работу. Природа и забота об окружающей среде — общее место для большинства фестивалей света: мы используем несравнимо меньше электроэнергии, чем люди обычно думают, и, более того, встраиваем

наши проекты в обычные городские системы освещения. У нас, кстати, есть отдельный проект про энергию коллектива tBEDRIJF — «Тёплое гнёздышко». Ребята построили двести ячеек, изображающих сворачивающиеся термостаты: все они сканируют окружающее пространство, регистрируют тепло, выделяемое посетителями фестиваля, а потом преобразуют тепловую энергию в свет. Чем больше тепла — тем больше света в гнёздах.



3. «ОГНИ АЛИНГСОСА» ШВЕЦИЯ

40



41



На стр. 40
Заплетая тени
2017
Световая инсталляция
© Patrik Gunnar Helin
© Alingsås Energi

Отражение
2017
Световая инсталляция
© Patrik Gunnar Helin
© Alingsås Energi

**Анжелика Ларссон,
арт-менеджер фестиваля:**

«Огни Алингсоса» принципиально отличается от других фестивалей тем, что вся его программа составляется в ходе предшествующего ему мастер-класса. Дизайнеры работают заодно со студентами и со-

здают все инсталляции ровно за пять дней. Представляете? Меньше недели на всю творческую работу — в этом самое интересное. Мы до последнего не знаем, что получится! Организаторы впервые видят илломинацию уже на открытии, одновременно со зрителями. Мастер-класс в качестве

основы проекта подразумевает, что главная его задача — образовательная. В первые годы развлекательной составляющей не было вовсе. Однако публики теперь так много, что нынешняя программа — это пять недель самых разных по направленности мероприятий.

Под влиянием зрителей мы даже стали начинать и заканчивать фестивальный маршрут традиционным кофе с булочками с корицей в центре города. Со временем появилась и общая тема фестиваля. В этом году — это эмоции. В 2013-м, к примеру, темой была музыка Грига, а в прошлом — переработка

мусора. Такое решение может показаться неожиданным, но на самом деле всё, что связано с окружающей средой, — это очень актуально для фестивалей света. Например, мы работаем на экологичной электроэнергии от компании Alingsås Energi, то есть на энергии солнца, ветра и воды. Для из-

готовления самих инсталляций мы применяем только светодиоды и стараемся использовать все материалы по несколько лет. У нас даже есть официальный сертификат «мероприятия, основанного на возобновляемых ресурсах», и это подразумевает абсолютно всё — от еды для студентов



Вопрос
2017
Световая инсталляция
© Patrik Gunnar Helin
© Alingsås Energi

Точна зрениа
2017
Световая инсталляция
© Patrik Gunnar Helin
© Alingsås Energi

до сортировки строительного мусора. Ко всему прочему, мы постоянно призываем посетителей добираться до нас на общественном транспорте и скачивать приложение вместо того, чтобы распечатывать информационные материалы, — это тоже очень важно. Если бы мне пришлось выбрать самый лучший проект за всю историю фестиваля, я бы сказал, что это работа

Яна Эйреда и его студентов — поразительная инсталляция на озере Гендескен. Ян — известный шведский дизайнер по свету, который преподаёт в Королевском технологическом институте Стокгольма. В тот раз они придумали взлётную полосу для самолётов, но она стала взлётной полосой для самого Алингсоса и настоящим символом города.

4. SIGNAL ЧЕХИЯ

44



45



На стр. 44
Янн Нгуема
Кариатиды
2017
3D-проеция на фасаде храма
Святой Людмилы
Фотография: © Dušan Vondra

**VeřCandor (Матиас
Каван и Сандра
Каванова Чьсларова)**
Медуза
2015
Инсталляция на Петřинской
башне, 12 рефлекторов
Фотография: © Florin Draghici

Ян Ролник,
куратор фестиваля:

Нашему фестивалю важно не просто развлекать публику, но и развивать технологическую составляющую художественных проек-

тов — реализовывать что-то, что было невозможно ранее, для чего просто не существовало инструментов. Конечно, любой проект в общественном пространстве должен быть понятен максимально широкому кругу, что означает

непрерывно развлекательную составляющую, но мы работаем не в рекламном бизнесе, поэтому используем инсталляции, чтобы рассказать людям об экспериментальных подходах в творческом использовании современных технологий.



Новак придумал этот проект ещё в 80-х, но для технологий того времени он был слишком дорогим и сложным. А для нас — более-менее простым. Получилась инсталляция об истории города — символический указатель из сердца средневековой Праги к месту, где стоял Сталин, а оттуда в небо и в вечность. Из этого примера можно понять, насколько важен для фестиваля городской контекст. Именно он — источник всех

задумок художников. Все наши проекты выстроены как диалог с Прагой. Мы пишем на ней светом, как на пергаменте. Город заменяет нам темы фестивалей — вместо того чтобы придумывать идею для каждого, мы привлекаем внимание художников к историческому контексту места, с которым ему предстоит работать. А уж с каким посылом обратиться к зрителю — авторы решают сами».

Борис Витанек и Сюзана Сабова
Вторая молитва
2017
3D-проекция на различные здания
Праги
Фотография: © Dušan Vondra

На стр. 47
Робин Муди
Волновые помехи
2017
Кинетическая инсталляция,
88 неоновых ламп, орган
Дворец Коллоредо-Мансфельдов, Прага
Фотография: © Jan Tichy

В 2013 году мы превратили фасад пражского театра Nubertova в экран для 3D-проекции Романа Тарди. Художник сообщил зрителям, что принадлежит последнему поколению, которое помнит мир без интернета, и методами видеомэппинга трансформировал фасад в огромный браузер. Там он рассуждал, как виртуаль-

ные способы самовыражения меняют наше мышление и чувство юмора, вызывая описанные Ричардом Доккином мутации в культуре. Отличная работа получилась, наверное, даже слишком продвинутая для того времени. Ещё пример: покойному Вратиславу Карелу Новаку мы помогли осуществить одну из последних его задумок.

Новак — автор знаменитого «Пражского метронома», конструкции высотой в 24 метра, которая была установлена в 1991 году на месте взорванного советского памятника Сталину и символизировала неутомимый бег времени. Мы запустили лазерный луч из центра Староместской площади к метроному, а от него — в небо.



5. АМСТЕРДАМСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ СВЕТА НИДЕРЛАНДЫ

48



На стр. 48
Дритон Селмани
 Глаз в глаз
 2017
 Световая инсталляция
 Фотография: © Japuis van den
 Eijnden

Ай Вэйвэй
 Тонкая линия
 2017
 Световая инсталляция
 Фотография: © Ton van Werk-
 hoven

Леннарт Буж,
 арт-директор фестиваля:

Наша важнейшая работа в этом году — «Тонкая линия» Ай Вэйвэй: узкая световая полоска красного цвета, которая идёт по поверхности каналов вокруг всего старого города. Её длина — шесть с половиной километров, и это самая протяжённая инсталляция, которую мы когда-либо воплотили. В основе проекта лежит идея еврейского эрува. В шаббат

или в религиозный праздник, когда религия предписывает ортодоксальным иудеям оставить все дела, а им нужно, скажем, перенести вещи из одного дома в другой, они натягивают несколько верёвок, создавая символическое ограждение. Внутри него они могут перемещать ключи от дома, медикаменты, детей или катить коляски в дни, когда это запрещено. Художник видел такие верёвочные ограждения между фонарными столбами

в Бруклине и воспроизвёл их у нас в виде site-specific инсталляции, вписанной в среду старого города и сообщающей о символических пределах и границах внутри городского пространства. Ай Вэйвэй задаётся вопросами, кто прокладывает такие границы, кому разрешено их пересекать и кому отказано в проходе. Однако основная тема фестиваля этого года — не границы, а зависимость человечества от энергетических ресурсов, в частности как ис-

точника света. По-английски мы это сформулировали с помощью слова existential, что означает «реальный», «неотъемлемый», «сущностный». Что же касается нас самих, проблему устойчивого потребления мы решаем, передавая наши работы — а все они созданы специально для Амстердама! — другим фестивалям, обеспечивая им тем самым вторую или даже третью жизнь.



49



Лучше всего запоминаются самые сложные проекты. Например, инсталляцию «Глаз в глаз» Дритона Селмани было очень трудно реализовать, но результат того стоил. Работа представляет собой огромную световую реплику «глаза Фатимы», традиционного исламского амулета, оберегающего от дурного глаза и других несчастий. Обычно мусульмане держат их дома или дарят друг другу для защиты, так что для нашего фестиваля и для всего города этот проект тоже стал оберегом. Ещё один проект,

«Бесконечность» британского бюро Balmond Studio, мы сначала не поняли — это очень дорогой объект, но после завершения он порастил меня своей красотой. Он состоит из сотен многоугольных граней и внешне напоминает айсберг. Авторы решили показать зрителям, что за каждой конструкцией — неважно, созданной человеком или природой, — стоят сложные математические алгоритмы, на которых держится буквально всё в нашем мире.



Бэн Замора
Миф
2017
Световая инсталляция
Фотография: © Janus van den Eijnden

На стр. 51
Бюро Balmond Studio
Бесконечность
2017
Световая инсталляция
Фотография: © Janus van den Eijnden

6. LUMINA ПОРТУГАЛИЯ



Кэрол Пюрнелль,
арт-директор фестиваля,
и **Ника Перне,** главный
куратор:

*В отличие от снежных фести-
валей Северной Европы, Lumina проходит буквально
на пляже, на берегу Атлан-
тического океана, у стен сред-
невековой крепости и в при-
ятную погоду, что создаёт
особенную, очень расслаблен-
ную атмосферу. Поэтому его
так любят португальцы.
Наша аудитория — четыре-
ста тысяч человек, больше,*

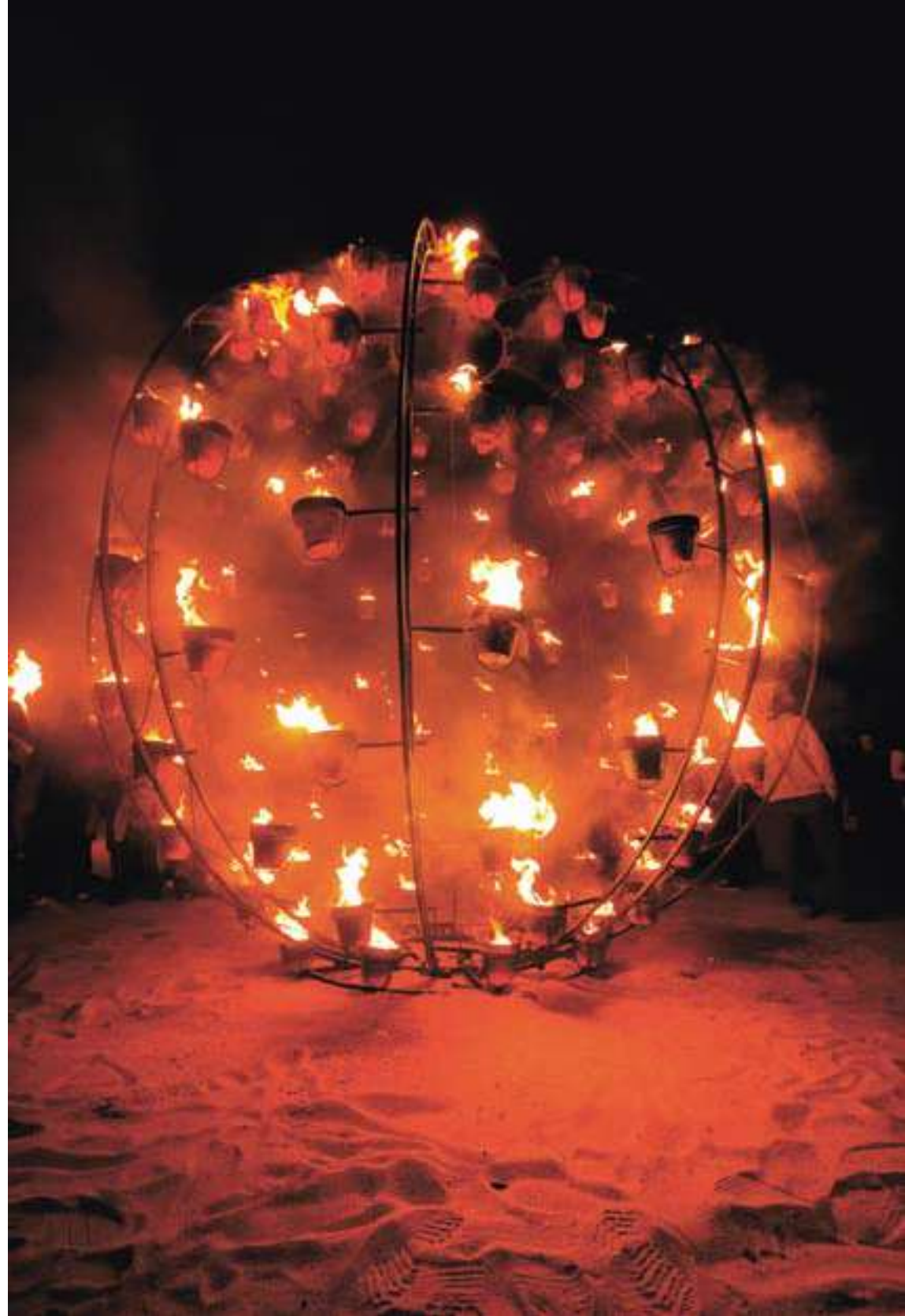
*чем у любого другого меро-
приятия в нашей стране.
А ведь Кошкэйш даже не сто-
личный город!
На самом деле, конечно,
от столицы до нас всего пол-
часа, и мы очень стараемся,
чтобы к нам было приятно
приезжать из Лиссабона:
договариваемся о спецпред-
ложениях на электрички
и парковочные места, орга-
низуем уличную еду и спе-
циальный маршрут по ин-
сталляциям — всего три
километра, зато предельно
насыщенных и разнообразных*

*по наполнению. В этом году
инсталляций двадцать,
не считая интерактивных
проектов и однодневной
конференции. Её проведение
связано с тем, что, как мы
обнаружили, световой фе-
стиваль можно использовать
не только для развлечения,
но и для образования. В пер-
вые годы основной акцент
делался на аттракционы,
но с каждым разом было всё
заметнее, что зрители стано-
вятся разборчивыми, и сейчас
мы переключились на художе-
ственные проекты.*

На стр. 52
Visualia Group
Волшебный сад
2016
Силикон, светодиодные лампы,
сенсоры движения, звуковая
система. Изображение
предоставлено пресс-службой
фестиваля Lumina
Фотография: © OCUBO

Софи Гуйо
Три тысячи лилий
2015
Инсталляция, 3000 цветов
из светодиодных ламп,
4 садовника
Фотография: © Paulo





Среди наших посетителей много приезжих, поэтому мы никак не работаем с конкретным историческим пространством города, а берём идеи, понятные и значимые для всех. Основная тема этого года — «Природа»: мы исследуем связи между светом и появлением жизни в биологическом и символическом ключе. В следующем году мы сосредоточимся на феномене зрения. Нам важно упомянуть, что для этого мы сотрудничаем с национальной Ассоциацией слепых и слабовидящих. Как бы странно это ни выглядело в контексте светового фестиваля, нам

кажется, что именно так складывается открытое и толерантное общество. Среди работ этого года стоит выделить проект немецкого художника Курта Лауренца Таймерта «Хитросплетение». Его сложно описать — как и любое абстрактное изображение, наложенное на экспериментальную музыку и меняющееся вместе с ней. Впрочем, успех был обеспечен и тем, что зрители созерцали инсталляцию, лёжа на траве. А самой дорогой стала инсталляция «Топнись любовью» Жоржа Кювийе: триста бамбуковых шестов, которые пришлось везти

из Бельгии и десять дней собирать в сложную конструкцию по чертежам автора. Если же вспоминать самый зрелищный проект за всю нашу историю — то это, скорее всего, работа французского коллектива Cie Carabosse, которая была показана на четвёртом фестивале. Вдоль стен средневековой крепости они развесили сотни горшков с живым огнём, так что вся цитадель оказалась охвачена пламенем.



На стр. 54—55
Cie Carabosse
Огненная инсталляция
2015
Фотография: © Paulo

ФАСАДЫ. ФОТОПРОЕКТ ЗАКАРИ ГОДРИЙО-РУА

Французский фотограф Закари Годрийо-Руа размышляет о том, как мы воспринимаем городское пространство в тёмное время суток. С 2009 года он снимает ночной Лион, но оставляет на фотографиях только светящиеся фасады, стирая прочие части зданий. Это рассказ о тысячах светильников, уличных и домашних, прячущихся за шторами и ставнями, которые надо считать частью архитектуры, поскольку именно они определяют, какой мы видим и её, и весь город в целом. Фотограф говорит о лампах, главное свойство которых — вызывать любопытство





На стр. 56
Закари Годрийо-Руа
Фасады
2016—2017
© Zacharie Gaudrillot-Roy
Изображение предоставлено
автором

Закари Годрийо-Руа
Фасады
2016—2017
© Zacharie Gaudrillot-Roy
Изображение предоставлено
автором











~ ОБЗОРЫ ~

Последний номер года — это всегда подведение итогов выставочного процесса, а для многих зависимых и независимых кураторов 2017-й оказался, прежде всего, годом столетия русской революции, с которым были связаны и проекты, посвящённые российскому авангарду, и, например, Красноярская музейная биеннале, и даже выставки в Тейт Модерн, где помимо персоналки Кабаковых сейчас идёт «Красная звезда над Россией», посвящённая социалистической революции в визуальной культуре. В свете юбилея по новой закипело обсуждение советского искусства — оно не первый год в зоне повышенного внимания, и казалось, что эксперты всех лагерей придерживаются тут вполне ясных позиций, но вот сейчас эти позиции опять подвергаются пересмотру. Отсюда недалеко и до вопроса о современном состоянии художественного процесса в России, которым задался Андрей Ерофеев — и не уложился в объём колонки.

71

Владислав Шаповалов
ДИПЛОМАТИЯ
IMAGE
17.11.2017 – 25.01.2018
Московский музей
современного искусства
Гоголевский б-р, 10/2

Vladislav Shapovalov
ОБРАЗА
DIPLOMACY
Moscow Museum
of Modern Art
Gogolevsky Blvd, 10/2

Courtesy of Associazione Italia Russia / Предоставлено Ассоциацией Италия Россия

v — a — c

МОМА

CARTE BLANCHE

ренлама



Андрей Ерофеев

НА ВЫСТАВКАХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Застой, накрывший наше общество в последние три-четыре года, сопровождался потерей ориентации в самых разных жизненных сферах. В том числе и в искусстве, где область видимого стала предельно ограниченной. Взгляду были доступны только детали, только фактуры вещей. Отсюда несоразмерность наших переживаний и несомасштабность суждений. Мы год спорили о Павленском с такой страстью, будто это Бойс. Но вот наконец туман начал рассеиваться, и мало-помалу нам открывается панорама современного российского искусства. Именно сейчас, обернувшись назад, мы чётко можем рассмотреть наших знаменитых современников. Некоторые из них, как Оскар Рабин, остались уже далеко позади. Другие, как Кулик или Авдей Тер-Оганьян, нажуются близкими, но, хотя они живы-здоровы и продолжают работать, их связь с современностью нарушилась, а с исторической реальностью, наоборот, укрепились. Их компас — традиция. Взаимодействовать с ней, воспроизводить её, подтверждать и уточнять своё место в истории стало для них главным движущим мотивом творчества.

Вот, к примеру, Александр Косолапов. Пафос его выставки, которая открылась в ММСИ, состоит в корректировке общей ретроспективной картины его творчества. Горячий сторонник поп-арта в русском искусстве, находившийся в постоянном творческом диалоге с Энди Уорхолом и Джаспером Джонсом и сменивший поэтому скульптуру на объекты и инсталляции, а картины — на постеры и флаеры, Косолапов вдруг объявил себя живописцем. Более того, он хочет внушить нам, что уже в середине 1980-х годов одновременно с Комаром и Меламидом придумал приём живописной

эклетики на материале соцреализма, то есть изображение при помощи смеси исторических стилей европейского искусства (классицизм, барокко, авангард) разных сюжетов и персонажей советской пропаганды. Для большей убедительности он добавляет к отдельным аутентичным работам реплики и вариации, сделанные намного позже. На выставке многие работы можно отнести к явлению, которое у французов зовётся *l'esprit d'escalier*, а у немцев — *Treppenwitz*. В русском переводе оно звучит как «остроумие на лестнице», хотя речь идёт совсем не о шутках, а о приписывании себе задним числом вовремя не произнесённых выдающихся высказываний.

Всё это — давно известная особенность мемуарного жанра. В ретроспективных самоописаниях человек выступает не только драматургом пьесы о самом себе, но и актёром. И в том, и в другом качестве он вольно или невольно отклоняется от исторической правды. На днях, характеризуя действия Путина, который в очередной раз выдвинулся кандидатом на высший пост, Глеб Павловский подметил, что президент уже не столько является самим собой, сколько исполняет роль Путина. Своё сходство с «прототипом» он усугубляет некоторым переигрыванием, как в киносерiale, где все полутона и недосказанности превращаются в проявленные, чёткие суждения или поступки. Примерно такое впечатление оставляет выставка Косолапова. Художник заметно подправил и расширил свой образ. В результате достоверность подавлена привкусом подделки, а некоторые залы выглядят кинодекорацией. Так и ждёшь, что главный герой выйдет играть эпизод «Вернисаж». Косолапов в образе — это мэтр, конгениальный всему соц-арту, а не сомневающийся и мечущийся живой художник.

Похожий результат можно было наблюдать и на выставке Александра Юликова в том же ММСИ. Один из лучших абстрактных художников второго русского авангарда, Юликов создал большинство работ в 1990—2000-е годы, но представил дело так, словно это были его находки эпохи классического нонконформизма. Отсюда возникает впечатление, что все экспонаты выставки (в том числе и настоящие, старые работы) придуманы и воплощены за один присест. Привкус подмены не вре-

дит выставке, если только помнить о мемуарной специфике экспозиции. Однако в череде прошедших за последнее время персональных выставок этот особый жанр «мемуарной экспозиции» уже вполне отшлифовался. Определелись его подходы. Это, в первую очередь, приём сглаживания творческой биографии. Автор (совместно с куратором) прячет нелогичную, уводящую в сторону от мейнстрима часть своего творчества и усиливает ту, которая точно попадает в стиль. Во-вторых, это приём возгонки спонтанности. Главные произведения корректируются или даже заново создаются в увеличенном размере и из дорогих материалов. Так, лидер искусства 1990-х годов Олег Кулик не первый год занят переделкой документации своих знаменитых собачьих перформансов. Простенькие фото разрослись до гигантских фотокартин. На последней выставке в лондонской Saatchi Gallery они превратились уже в живописные полотна. Третьим приёмом мемуарной выставки является антидантирование: чтобы не слишком отставать от передовых (для того времени) участников художественного процесса, автор ставит на этикетках и на обороте максимально раннюю дату создания. Словом, особенность нонконформистской культуры, когда художник действует по формуле «если сам о себе не позаботишься — никто не позаботится», реализуется сегодня в авторском исправлении собственной биографии или в самомифологизации.

Обратная сторона этой фиксации на корректировке истории и на собственном мифе — безразличие к вызовам сегодняшнего дня. Состязаясь с Комаром и Меламидом, а также со своим другом и соперником Соновым, Косолапов стремится продемонстрировать, что он первый, раньше и больше других включил образы Ленина и Сталина в свои произведения. О'кей, пусть так. Но в контексте нынешнего российского культурного официоза, где равнение идёт уже не на реализм Горького, а на эзотерику Пелевина, весь косолаповский психопатический водевиль с большевистскими лидерами совсем не выглядит вызывающей провокацией или богохульством, не является занимательной антропологией, детоксикацией сознания зрителя и вскрытием особого дискурса homo soveticus. К великому удовольствию

чиновников, картины Косолапова смотрятся постмодернистским дополнением соцреализма. Неудивительно, что многие люди путают сегодня соц-арт с соцреализмом. Власть ставит памятник Калашникову как бренду российской цивилизации. Косолапов делает то же самое. Первенство, бесспорно, принадлежит ему. Власть не придумывает — она крадёт у него и других художников соц-арта игру с нелепыми брендами и абсурдистскими символами, всеми этими невозможными (как казалось в 1980-е годы) симбиозами звезды и орла, доллара и серпа, креста и пионерского галстука. Власть отжала юмор, окропила эти знаки-мутанты елеем и присвоила, не перхнувшись, весь их набор себе.

Так в своё время большевики использовали стилистику передвижников в рецептуре социалистического реализма: отпихнули от себя тех леванов, кто рвался с ними сотрудничать, и объявили эталоном Илью Репина. Но Репин, как известно, в ответ их публично проклял, изобразив от избытка ненависти неуклюжими уродами. Художники соц-арта в своей деконструкции властной идеологии пошли куда дальше передвижников. Тем удивительнее, что на мифологию нынешних властей они не реагируют, что никак не комментируют православно-патриотическую и реваншистско-имперскую риторику, милитаризм, поиски скреп и прочие элементы новой идеологии. Открыв в своё время важнейшее понятие контекста, художники соц-арта сегодня ведут себя так, будто они существуют и выставляются в какой-то абстрактной пустоте, а вовсе не в Москве, — то есть вообще не обращают внимания на тот самый контекст. Так когда-то поступал великий эснапист-метафизик Владимир Вейсберг. Творческая программа Комара и Меламида, Сокова, Косолапова, Орлова родилась в преодолении этой позиции «ухода, улёта, исчезновения». Однако сегодня она больше не работает. Я нахожу тому три причины.

Во-первых, старение. Нонконформисты примерили костюмы ветеранов-пенсионеров и решили: «Наше время ушло». Если бы они по-прежнему мыслили себя актуальными культурными авторитетами, набор медийных персонажей и знаков был бы у них сегодня иным. Тут не обошлось бы без Путина, патриарха и Моторолы, и уж точно не без пророка Мухаммеда,

именем которого по всему миру творятся бесчинства. Второй фактор — страх. Куда делось их знаменитое пересмешничество? Уверен, что где-то в блокнотах есть у них задумки, но они благоразумно всё прячут, помня об исламских террористах, казаках, оскорблённых православных, прокремлёвских боевиках и спецназовцах. «Сегодня мочой обливают, завтра могут металлической трубой в подъезде избить», — говорит журналист Сванидзе. Страх как отравляющий газ распространяется в нашем художественном сообществе. Молчат в тряпочку совсем не одни только старики, но и их смена, художники-радикалы — Нулик, Осмоловский, группа «Синие носы» и многие другие. А скольких уже этот страх выгнал за границу! Третья причина — соблазн признания. Политический и социологический дискурс сегодняшней власти создан отнюдь не бюрократами. Он воспроизводит языковые конструкции, которыми издавна пользовались художники-нонконформисты. Это и гибридность, и позитивная эклектика, и сакральность, и имперскость, и многое другое. Совпадение в языке рождает иллюзию сопричастности, принадлежности к общему социальному телу, даже если смыслы и цели, которые власть вкладывает в этот язык, принципиально иные. Примечательно, что подобное заблуждение о близости с властью на основе языковой общности испытывают и некоторые радикальные акционисты, то есть люди, по идее всегда оппозиционные. Вот, например, заявление лидера группы «Война» Олега Воротникова: «В общем, мы-то занимались тем же самым в группе, может быть, параллельно с ним, Путиным, может быть, мы его ученики, а может быть, он каким-то образом и его команда начали подсматривать эту идею у нас». Речь идет о формате шоковых спектакулярных акций, к которому тяготело почти всё русское искусство последнего десятилетия.

Но вот в новом поколении художников это желание потрясать зрителя сумасшедшим поведением или шизоидным бредом начисто исчезло. Художник больше не шаман, не гений и не супергерой. Он не рвётся в бой, не напрашивается на диалог с верховным правителем. Он больше не ощущает себя антёром политической жизни. Он снова стал исследователем, заняв

излюбленную наблюдательскую позицию концептуалистов. Но и здесь наметились отличия. Если Пригов, Кабаков и другие проводили экспертно-критический анализ с высоты орлиного полёта, откуда они обозревали и сравнивали цивилизации, политические формации и идеологические конструкты, то нынешний автор рассматривает мир в его конкретных проявлениях и малоприметных фактах. Он роется в мелочах, выискивая темы, сознательно обойдённые вниманием или потерянные из виду в пылу социальных страстей. После десятилетий обострённого художественного эго, нарциссической или исповедальной авторской речи, пришла пора сухих, скупых и пресных, как маца, текстов.

Наметившийся в современности эстетический перелом производит сильное впечатление. Чтобы его почувствовать, достаточно заглянуть на соседствующую с носолоповской выставкой экспозицию Владислава Шаповалова «Дипломатия образа». Художник осваивает и доводит до предела не-зрелищности эстетику ведомственного музея-архива, где экспонируются сугубо специальные, не адресованные широкому зрителю, материалы. Он подхватывает демонстрационную методичку, уже освоенную другими представителями его поколения — Арсением Жиляевым, Михаилом Толмачёвым, Ильёй Орловым. Какой бы ни была тема их исследований, позиция авторов этой тенденции, которую Валентин Дьяконов обозначил термином «новые скучные», заставляет вспомнить принципы стоицизма. Ни во что происходящее не вмешиваться, ничью сторону не занимать, не давать волю своим страстям и чувствам. Ограничить работу спокойным наблюдением и научно-бесстрастным анализом документов и фактов. На празднике жизни, который в российском обществе перехлестнул через край, превратившись в неснончаемую безумную оргию, художник отказывает себе и своим зрителям во всех удовольствиях, кроме познания. Пластические и зрительные переживания сведены к минимуму. Выставка Шаповалова выдержана в аскетичной цветовой гамме; каталог, напоминающий брошюру, напечатан на обычной бумаге машинописным шрифтом и снабжён блёклыми фотографиями. Всё это не от скудости средств. Ясно прочитывается желание добровольно, в духе

протестантской этики, ограничить себя оптимально достаточными и привычными, не отвлекающими на себя внимание, средствами работы и её медиатизации. Таков новейший вариант современного искусства, созданный внутри искусства, прежде всего, для санации самого искусства. Он полезен, как диета, как временное воздержание от товарного производства, ориентированного на рынок. Он, безусловно, оправдан в качестве верной дистанции искусства по отношению к погрязшей в дикой спектакулярности массовой культуре.

Между тем в противовес этому новейшему творчеству власть намерилась выстроить свой собственный, альтернативный вариант нового искусства. Он был собран по сусекам на основе предпочтений чиновников Министерства культуры, РОСИЗО и прочих ведомств, курирующих искусство. Сейчас его можно видеть на выставке «Актуальная Россия: игра в классиков» в музее на Делегатской. Новая редакция государственного искусства похожа на третьесортный салон-распродажу неликвида. «Бледный огонь» — это набоновское название служит, на мой взгляд, наилучшей характеристикой представленного, ибо всё здесь является тусклым отражением образов и приёмов, подсмотренных у широкого круга постсоветских авторов от Гурьянова и Дубосарского до Пепперштейна и группы «Ресайкл». Бросается в глаза, что организаторы мероприятия, взявшись за новое для них дело сочинения искусства, пока чувствуют себя очень неуверенно. Они стыдливо скрыли имя куратора и запрятали по углам фамилии художников, за редким исключением никому не известные. Выставка смотрится собранием опусов анонимных провинциалов, обладающих доступом к интернет-страницам столичных коллег, но решительно не понимающих их смысла.

Во многих странах мира, особенно там, где существуют министерства культуры, чиновники участвуют в отборе тех авторов, кому будет отдан госзаназ, кто станет лицом культуры страны и определит характер местного «паблик-арта». Но в нашем случае ни о каком публичном искусстве речи не идёт. Чиновники не выбирают из числа модных, самых почитаемых сообществом, самых поддерживаемых музеями и рынком мастеров. У них своя корзина,

в которой скопились самые серые и слабые представители художественного цеха. Казалось бы, логично опереться на имеющих мировую репутацию ярких подхалимов типа Сергея Бугаева-Африки. Но нет, министерских людей пугает талант даже в конформистской упаковке. В одном из недавних выступлений театровед Марина Дмитриева говорила о нарастающей провинциализации нашей культуры, вызванной сознательными действиями властей. Для либерального сообщества такая перспектива видится частью углубляющегося системного кризиса — общей деградации страны. Но бюрократия не видит ничего плохого во вторичной, слабой культуре, точно так же, как и в отсталой экономике. Пусть пока их избранники выглядят посмешищем. Логика развития авторитарной системы рано или поздно потребует перехода к решительным действиям по искоренению свободомыслящей художественной элиты. И тогда в муках рождённый в министерских кабинетах худосочный зародыш нового государственного искусства обернётся кровожадным монстром, пожирающим все живые побеги актуальной культуры.



Сергей Хачатуров

СОЦРЕАЛИЗМ, ТОТАЛИТАРНЫЙ ХАЙ-ТЕК

В преддверии большой научной конференции по социалистическому реализму, которая запланирована в Государственном институте искусствознания, мне представляется важным сформулировать тезисы о соотношении в этом методе консервативных и модернистских тенденций. В 90-е годы, когда либеральная интеллигенция находилась в резкой оппозиции советскому строю, соцреализм подвергался анафеме. Он ассоциировался с самыми живыми, консервативными, репрессивными установками правившей прежде партийной идеологии. Однако уже тогда стала популярной точка зрения Бориса Гройса, который не противопоставил, а сблизил соцреализм и авангард на платформе жизнестроительных амбиций. Благодаря его афоризму «соцреализм — авангард по-сталински» профи начали считать уместным говорить о соцреализме не как о стиле, но как о методе переустройства жизни, моделью которой (как и в авангарде) было искусство. На первый взгляд авангард и соцреализм на этом уровне сближает умаление собственных художественных амбиций ради бригадного принципа, коллективизма, дающего возможность работать не для себя, а для людей, возможность менять социальную пластину.

В недавно переведённом сборнике статей наиболее почитаемых сегодня арт-критиков и теоретиков «Искусство с 1900 года» соцреализм всё же отнесён к антимодернистским тенденциям 30-х годов наряду с искусством Третьего рейха, фашистской неоклассикой в Италии и одновременно — с социальным реализмом в США и мексиканским мурализмом. Действительно, гройсовский афоризм отлично вписывается в стратегию игри разума эпохи постмодерна. Идеологическое наполнение проектов авангардного и соцреалистического было всё же разновекторным.

В авангарде бригадный метод способствовал созиданию проекта жизни, в котором индивид обязан максимально реализовать себя как свободный художник, вступить в паритетные отношения с другими мастерами, мыслить самостоятельно, критически, творчески. Зритель должен был стать тут соучастником, раскрыть в себе художника. В соцреализме коллективное делание имело целью навязать спущенные из центра шаблоны и трафареты эстетики и этики, подавить индивида ради партийного отчёта о единстве оценок, мнений и установок. Это вариант потребительской культуры, версия зомбирующей умы медийности, отучающей человека мыслить свободно.

Есть ли сегодня возможность более сложной интерпретации соцреализма — чтобы её воспринимали не как игру ума постмодернистских теоретиков и не как преступление против человечности? Я думаю, продуктивен путь поиска как раз стилистических кодов этого метода, способных объяснить саму психологию созидания формы в искусстве 30—50-х годов XX века.

Дурно понятый реализм, пестуемый продюсерами соцреализма — группировкой АХРР, — конечно, наследует все клише и штампы критического реализма передвижников. Стиль передвижников с их инфантильным и тоскливым мимесисом вроде бы отлично обслуживал главные партийные установив соцреализма, сформулированные на I съезде советских писателей в 1934 году: верное изображение реальности в её революционном развитии. Однако отнюдь не этот выдохшийся стиль-донор позволяет сегодня с интересом относиться к соцреализму, видеть в нём масштабный социальный проект, к тому же наделённый сложными противоречивыми творческими интенциями и оттого автореферентный.

Зрителя неизменно гипнотизируют известные изображения советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года, так же как и интерьер советского павильона на нью-йоркской Всемирной выставке 1939 года с его огромной живописной диорамой и макетом Дворца советов. В обоих случаях общее решение темы разработал Борис Иофан. В Париже на его архитектурную форму была водружена скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Никто не будет отрицать, что летящая пара на пластинчатом постаменте — общепризнанный символ соцреализма. В фигурах рабочего

и колхозницы отображена «действительность в её революционном развитии», да ещё связанная с «творческим использованием наследия мирового реалистического искусства». Конкретно — скульптуры античных тираноборцев Гармония и Ариостога (V век до н. э.).

Если социалистический реализм — это отказ от стиля ради метода нового жизнестроения под чутким руководством партии, почему советские павильоны всемирных выставок, лучшие свершения этого искусства, так точно собраны именно как стиливое высказывание? Причём явленный стиль не имеет ничего общего с ученическим реализмом АХРР и мало общего с наивным искусством безвестных бригад художников, оформлявших общественные пространства в провинциальных дворцах культуры и клубах. Существует устойчивое мнение, что идеальное произведение соцреализма — никакое, что оно не имеет выразительных средств, потому как любое авторское слово, взгляд, манера могли быть расценены партийным контролем как злонамеренный формализм и вредительство. Исследователи, и в первую очередь Екатерина Дёготь, делают отсюда интересный и ёмкий вывод: произведение соцреализма должно непосредственно, чудесным образом проецироваться в сознание зрителя. Можно сказать, оно призвано действовать как чип, встроенная матрица новой счастливой реальности.

При всей убедительности подобных тезисов, полагаю, что сегодня они тоже должны быть подвергнуты реинтерпретации. Если в соцреализме нет никаких общих оснований художественного языка, если он всегда эклектичен, то изучение его — дело априори безнадежное. Все наши мысли, тезисы, идеи будут обречены плавать в море домислов, спекуляций и версий, которые никак нельзя проверить единством выбранного языка, крепостью сборки того конкретного проекта, который имеется в виду.

Однако на самом деле единые стилистические основания чётко угадываются и в павильонах СССР в Париже и Нью-Йорке, и в экспонируемых сейчас на выставке «Модернизм без манифеста» в ММОМА шикарных социальных панно художника Георгия Рублёва (1916—1955). Пришло время сказать: условием понимания этого единства становится представление о советской версии стиля ар-деко.

Как и соцреализм, ар-деко собран по принципу полярных сближений, парадокса, оксюморона. Соцреализм постулирует, что нужно показывать действительность в её революционном развитии, но при этом ориентируется на консервативный (миметический) язык прошлого мировой художественной культуры. Ар-деко утверждает приоритет роскошной жизни в идеально сконструированном, техногенном пространстве. Детали мира ар-деко с их отжатыми брикетами объёмов, острыми гранями и обтекаемыми силуэтами явно наследуют хай-теку конструктивизма. Однако пафос этого стиля в том, чтобы узаконить консервативный миропорядок, репрессивный по отношению к личности механизм. Такой механизм может быть устроен по принципу социального неравенства в мире большого капитала (США, Франция), а может — по принципу тоталитарной идеологии фашизма (Германия, Италия) или коммунизма (СССР). Ар-деко — искусство для элит, к которым относится и советский парт-аппарат, сформулировавший сотканный из общих фраз и противоречий метод социалистического реализма ради не поддающегося логике или закону тотального контроля и устрашения. Оттого, кстати, хай-тек и сплавлен в ар-деко со стилем архаическим древних деспотий.

Соцреализм как некий тоталитарный хай-тек — это, безусловно, зиккурат иофановского Дворца Советов, похожие на терминаторов павильоны СССР на всемирных выставках, героические панно, в которых экспрессионистические, авангардные интенции причудливо сосуществуют с барочным иллюзионизмом и неоклассикой. Техническое совершенство исполнения даже предвосхищает тут иногда неомодернистский стиль гипер- или фотореализма.

Уверен, что обручённость соцреализма с ар-деко спасает это искусство от безнадежной серости и вторичности. Заключённая и в советском идейном методе, и в новом всемирном стиле противоречивость создаёт условия неосознанной самокритичности произведений, созданных в СССР с 30-х по 50-е годы. Эта самокритичность реабилитирует в наши дни творческое, созидательное общение с этим искусством.



Эль Лисицкий
Проун 84
1923—1924
Бумага бархатная цветная, тушь,
наклейки из цветной и белой
бумаги, 45,6 × 45,3 см
Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи

ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ.
EL LISSITZKY

Новая Третьяковка, Москва
Еврейский музей и центр
толерантности, Москва
16 ноября 2017 — 18 февраля 2018 года

Выставка «Эль Лисицкий. El Lissitzky» открылась в Москве сразу на двух площадках. До 18 февраля его графику, живопись, фотографии, а также дизайнерские и архитектурные работы можно увидеть в Еврейском музее и в Новой Третьяковке. Масштабный проект, посвященный художнику, который в 1919 году изобрёл проуны («проект утверждения нового») и вместе с Малевичем придумал супрематизм, следует считать важнейшей деталью пазла под названием «русский авангард», который составляли столичные музеи весь 2017 год. Радуюсь нынешнему успеху, стоит, однако, вспомнить, что первая после десятилетий забвения выставка Эль Лисицкого состоялась лишь в 1967 году в новосибирском Академгородке стараниями его вдовы,

Софи Лисицкой-Кюпперс: во время войны её выслали из Москвы в Сибирь, а до того она была крупным немецким коллекционером и куратором. В том же 1967-м Николай Харджиев показал несколько вещей Лисицкого в Музее Маяковского — но тем всё и ограничилось. И хотя уже через год Софи передала Третьяковской галерее около 300 работ мужа, его первая ретроспектива случилась только сейчас.

На Западе художник известен несравненно больше — там Лисицкого, работавшего в начале 20-х годов в Германии (в 1924-м Малевич безуспешно пытался уговорить его не возвращаться), выставляли много и охотно. Его работы демонстрировались на выставках в Берлине, Нёльне, Висбадене, Цюрихе, Нью-Йорке; название мюнхенской выставки 1926 года — «Мондриан — Париж, Лисицкий — Москва, Ман Рэй — Нью-Йорк» говорит само за себя. В Европе осталось много его вещей, некоторые из которых в 1937-м были проданы на нацистских выставках «дегенеративного искусства». Сам же Лисицкий жил в это время в Москве, уже окончательно расставшись с иллюзиями о светлом буду-

щем страны социализма. Вместе с женой он делал пропагандистский журнал «СССР на стройке», выходивший на четырёх языках. С авангардистскими проектами было покончено. Умер Лисицкий в 1941 году от туберкулёза (последний его планат «Всё для фронта, все для победы» напечатан после смерти), не предполагая, что даже имя его на ближайшие четверть века соотечественники предпочтут забыть.

С 60-х годов из крупных выставок с участием работ Лисицкого в России можно вспомнить разве что проект эйнховенского музея Ван Аббе, в 2013 году показавший знаменитого авангардиста в сомнительном тандеме с Ильёй Кабаковым. Выставка тогда побывала в Эрмитаже и МАММ, но придумали её именно в Эйнховене, найдя таким образом применение своим 88 работам художника (включая его живопись, которой нет в России). В 1968 году музей купил их у наследницы художника Фридриха Фордемберге-Гильдеварта, дружившего с Лисицким и работавшего с ним в Ганновере в одной мастерской. В этой же мастерской Лисицкий придумал «Кабинет абстракции» для Провинциаль-

ного музея Ганновера — один из главных своих проектов в области практически изобретённого им экспозиционного дизайна.

Изобретательство было сутью творчества Лисицкого. «Путь творчества — изобретение», — говорил художник, и это касалось всего: искусства, сценографии, книгоиздательства, архитектуры, мебельного дизайна (Лисицкий, среди прочего, первым запатентовал складную мебель). Отвечая в 1940 году на вопросы некой анкеты, Лисицкий пошутил: «Как говорят, „скромность не разрешает мне“ рассказать о моём влиянии на создание современного западноевропейского искусства». Вместо него об этом рассказывает выставка.

На ней мы видим фотографии «Абстрактного кабинета» и другого его выставочного эксперимента, берлинского Gruppenraum («Пространство проунов»). Тут же демонстрируются его живописные проуны, привезённые из музея Ван Аббе (Эйнховен), Художественного музея Морлицбург (Халле), Стеделик музея (Амстердам), Центра Помпиду (Париж), Художественного музея Базеля и Национального музея искусств Азербайджана (Баку). Играв плотностью мазка и глубиной красочного слоя, Лисицкий добивается в холстах иллюзии трёхмерности: каждый проун хочется схватить и вытащить в объём.

С проунами заигрывает и архитектура выставки — автор экспозиции в Третьяковке, Евгений Асс, превратил двухэтажный интерьер в один сплошной проун. Архитекторы обеих частей проекта (в ЕМЦТ за дизайн отвечают Кирилл Асс и Надежда Корбут) оказались деликатны по отношению к художнику. Белый куб, поделённый на залы, стал идеальным пространством для демонстрации журнальных проектов Лисицкого, его фотоэкспериментов и рекламы, театральных декораций, плакатов (впервые РГБ дала на выставку оригинал из первого, 1920 года, тиража планата «Красным клином бей белых») и, конечно, графики — не только книжной, эпохи «Культур-лиги» (а Лисицкий был одним из лидеров этого созданного в 1918 году движения деятелей авангардного еврейского искусства), но и совсем ранних работ, сделанных студентом архитектурного факультета Высшей политехнической школы в Дармштадте Лазарем Лисицким во время пеших путешествий по Италии в 1911—1913 годах.

Дело в том что проун, по Лисицкому, есть «пересадочная станция между живописью и архитектурой», а свой творческий путь Лисицкий начинал именно как архитектор — помимо Дармштадта, он отучился также в Римском политехническом инсти-

туте, из-за войны временно переведенном в Петербург. Хотя мастер успел поработать в мастерских Великовского и Романа Клейна, делом его жизни зодчество так и не стало: Лисицкому удалось построить единственное здание, типографию журнала «Огонёк» (1930—1932) в 1-м Самотёчном переулке, в которой огромные квадратные окна чередуются с маленькими круглыми, — судьба этой постройки, увы, до сих пор вызывает тревогу. Тем не менее очевидно, что современная архитектура в значительной степени базируется на его изобретениях. Если как фотограф Лисицкий применил новые принципы фотомонтажа (образцы его «фотописи» и коллажи показывают в ЕМЦТ), то как архитектор — дал прогноз развития городов будущего. Идея горизонтальных небоскрёбов, предложенная им в 1924-м для оформления начальных точек вылетных магистралей — зданий разных цветов на Бульварном кольце планировалось восемь, и первое собирались возвести у Никитских Ворот, — казалась утопией, но сегодня она реализуется по всему миру. Ведь что такое деконструктивизм Даниэля Либескинда или Захи Хадид, как не реализованный в материале проун?

Ирина Ман

1.
Эль Лисицкий
Флаговый штандарт советского павильона выставки «Пресса» в Нёльне. Вид от Рейна 1928
Нартон, тушь, гуашь, коллаж (наклейки из цветной бумаги), 70,8 × 52,8 см
Из коллекции Государственной Третьяковской галереи

2.
Эль Лисицкий
Фигура из геометрических форм. Вариант проуна 43 Около 1922
Бумага, наклеенная на картон, графитный и цветные карандаши, наклейки из цветной бумаги, 49,4 × 29,9 см
Из коллекции Государственной Третьяковской галереи



1



2

РОМАН ГОТИЧЕСКОГО ВКУСА. ПРИЗРАК-РЫЦАРЬ

Музей-заповедник «Царицыно»,
Малый дворец, Москва

21 ноября 2017 — 1 апреля 2018 года

Павел I, император-рыцарь, очарованный Средневековьем, — центральная фигура новой выставки в музее «Царицыно». Современники считали мечтателем и утопистом царя, чтящего идеи рыцарской чести и верности, превыше всего ставящего чёткий регламент почестей и строгость придворного этикета, мечтающего о великих реформах и возвращении России в идеализированное прошлое.

80 Биография Павла I будто взята из готического романа или шекспировской трагедии: убийство отца заговорщиками, регентство, а затем и длительное правление Екатерины II, во время которого интересы и амбиции царевича Павла не брались в расчёт. Многочисленны его прижизненные сравнения с принцем Гамлетом. Театрализация собственной жизни стала важнейшим свойством выстроенной самим же царём мифологии своего правления. Кульминацией её выступил «шуточный» вызов государей Европы на рыцарский турнир.

История романтика, мечтами уносящегося в Средневековье, а телом пребывающего в готическом замке, перекликается и с историей создания готического романа Горация Уолпола «Замон Отранто» (1764). Роман этот был вдохновлён шекспировским «Гамлетом» и написан в поместье, стилизованном под средневековую крепость. Сюжет «Замна Отранто» оказывается удивительно близок странным поворотам биографии Павла I.

Именно эти переклички выбирает фундаментом для своей экспозиции куратор Сергей Хачатуров с режиссёром Андреем Сильвестровым и целой командой художников и актёров. Готика Баженова оборачивается пространством средневековой мечты Павла I — анфиладой таинственных залов, где приглушён свет и за каждым поворотом зрителя ждёт нечто неожиданное.

Центральное место в первом зале занимают фрески Леонида Цхэ и Егора Кошелева, предстающие своеобразным диптихом. Кошелев изображает известный анекдот павловской поры: «Верноподданных отцу — подношу сию овцу, для тех ради причин, чтобы дал он мужу чин», — кланяется Павлу богатая нупчиха. На что тот отвечает: «Я верноподданных отец, но нетучина для овец». Выполненные в технике гризайли фигуры овец и царя свободно летят

здесь в белом пространстве фона. Однако тут же в композицию вторгается Медведь. На его ошейнике имя — Paulo. Здесь уже Леонид Цхэ воспроизводит английские карикатуры на Павла, которые как раз и стали одной из причин вызова им на турнир иноземных государей. За спиной медведя — целый рой мрачных образов, сонм недоброжелателей государя, следующих за ним по пятам. Этот диптих — по сути дела пролог выставки, где сразу обозначаются её ключевые темы: ирония как часть готического мировосприятия, внутренние противоречия, психоз. Все они — черты характера готического государя.

За спиной зрителя, рассматривающего фрески первого зала, звучат голоса — актёры в фильме Юлии Овчинниковой и Влада Латоша читают тексты эпохи Просвещения. Мы слышим стихи в готическом вкусе, в частности, юношеские опыты известного слависта XIX века Александра Востокова. Затем идёт проза — описание Симонова монастыря из «Бедной Лизы» Нарамзина. «Мрачные готические башни», «величественный амфитеатр» Москвы, «взрывающийся в развалинах монастыря ветер», — всё это здесь, в Царицыно, вызывает особое меланхоличное настроение, рисует в воображении картины нереализованного баженовского ансамбля. Внезапно голосов



На стр. 80
Егор Кошелев
Фрески «Призрак-рыцарь»
2017
Изображение предоставлено
музеем-заповедником
«Царицыно»

Егор Плотников
Модель инсталляции
«Призрак-рыцарь»
2017
Изображение предоставлено
музеем-заповедником
«Царицыно»

становится больше: это говорят друг с другом портреты Чесменского дворца из неоконченной пьесы Екатерины II — текст читает Филипп Авдеев. Срабатывает память места — дворец вспоминает недавнюю выставку «Ожившая пьеса императрицы», первую часть проекта Сергея Хачатурова. После каждого ролика эданий насмешливый трикстер, актёр Гоголь-центра Никита Кунушкин, читает стихотворение Дмитрия Пригова «Эти дикости природы, безусловно, поражают...» — пародию на романтические штампы. Снижая пафос готических текстов, приговский усиливает эффект деформации сознания, создаваемый этим залом.

Дальше напряжение нарастает: в полутьме возникает масштабная инсталляция Егора Плотникова, где тронное место предстаёт катафалком, а катафалк — тронном. В центре помпезной композиции — картина Кошелева «Прогулка», где император выгуливает двух мопсов, а его самого ведёт под руку фигура в пурпурной мантии и маске из фильма «Нрин», словно предупреждая его о скорой гибели. Масонская эмблематика, мрачное предчувствие гибели — всё здесь работает на стилизацию искусства XVIII века.

На стене напротив графина — ещё несколько работ Леонида Цхэ: жанровые сценки, впечатления художника от прогулок по Гатчинскому и Михайловскому паркам.

Они вызывают воспоминания об изломанных силуэтах Маньясно и об исковерканных гримасах немецких экспрессионистов. И хотя весь этот зал построен по принципу фьюжн, соединение разных манер и техник искусства рождает удивительно цельный образ пространства, где идёт игра художников со зрителем.

Мы движемся дальше, и вот мы уже словно в самом замке Отранто. Инсталляция «Падающий шлем» Егора Плотникова — это огромные доспехи: гигантский шлем пробивает стену и потолок, становясь свидетелем убийства Павла.

Напряжение достигает предела в следующем зале, где демонстрируется фильм Андрея Сильвестрова «Вызов» с Петром Снворцовым в роли Павла. Облачённый в доспехи, опираясь на меч, Павел вызывает государей Европы на рыцарский турнир. Мы видим величественного государя, но в следующую секунду нас накрывает шквал голосов — мы слышим отклики на этот вызов в иностранной прессе 1801 года: «Некоторые говорят, что Павел только притворяется безумным, как Гамлет», «Большое остроумие не исключает большого безумия»... Голоса нарастают, и мы вместе с императором переживаем приступ паники. Психологическая атака заканчивается, газетные крики стихают — и в стенной нише обнаруживается маленький мемориал «Бедный Йорик» Егора

Плотникова. Череп, метафора трагедии Гамлета, становится финальной точкой в трагедии Павла. Возможность встречи с призраном государя в этих залах больше не кажется мнимой.

У выхода, за тёмной шторкой, скрывается картина Евгении Буравлевой — эпилог выставки. Большой царицынский дворец, ещё при Павле ставший руиной, накрывает серебристый туман забвения.

Выставка, построенная по принципам театрального искусства, — в первую очередь мощное психологическое переживание, инсценировка готического романа, которым оказывается сама история. Тайное и таинственное, готика, театр, игра и жизнь, сплетаются в едином пространстве — пространстве пьесы, которая могла быть написана как Горацио Уолполом, так и Аленом Роб-Грийе. Сплетение двух эпох, конца XVIII века и современности, позволяет говорить о ней в контексте метамодерна, однако верно и то, что экспозиция наследует традициям Пиранези и семейства Галли-Бибиена.

Выставка неслучайно открылась в конце ноября. Её нужно смотреть зимой — и лучше всего в сумерках, когда безлюдное Царицыно предстаёт в по-настоящему готическом обличье и замысел авторов раскрывается наиболее полно.

Никита Иващенко



Илья Кабаков
Автопортрет
1959
Холст, масло, 605 × 605 мм
Частная коллекция
© Ilya & Emilia Kabakov

ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ: В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

Тейт Модерн, Лондон
18 октября 2017 — 28 января 2018 года
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
21 апреля 2018 — 29 июля 2018 года
Государственная Третьяковская
галерея, Москва
6 сентября 2018 — 13 января 2019 года

Осенью в музее современного искусства Тейт Модерн (Лондон) открылась ретроспектива Ильи и Эмили Кабаковых «В будущее возьмут не всех». Монографический проект стал результатом сотрудничества трёх музеев — Тейт Модерн, Эрмитажа и Третьяковской галереи, поэтому после завершения лондонского этапа выставка будет представлена весной в Санкт-Петербурге и осенью в Москве. Название, структура и основной состав экспозиции, согласно концепции, останутся едиными для всех трёх площадок.

Выставка в Тейт представляет собой классическую музейную монографию: зритель переходит от ранних произведений к поздним, прослеживая эволюцию метода и идей Кабакова — от живописи к графическим альбомам, а затем к тотальным инсталляциям. Одна из самых ранних работ во вступительном разделе выставки — «Автопортрет» (1962, собрание художников), где автор изобразил себя в шапке лётчика. Написанный условным художественным языком, «Автопортрет» важен тем, что это последнее строго живописное произведение Кабакова, созданное им в XX веке. В недолгий оттепельный период Кабаков интересуется кубистической системой Сезанна, посещает студию Фалька, однако уже в 70-е радикально уходит от живописи, чтобы вернуться к ней только через тридцать лет — в нулевые, но уже с совершенно другим концептуальным подходом. Современная живопись, подписанная уже именами Ильи и Эмили, представлена во второй части экспозиции. Это масштабные полотна из «ноллажных» серий «Два времени» и «Тёмное и светлое». В этих произведениях Кабаковы

«сталкивают» шаблонные сюжеты соцреалистического искусства — сбор урожая или пионерские заседания — с фрагментами классической живописи, создавая эффект расщеплённого времени. Эволюция художественного метода Кабакова от «Автопортрета» к поздней живописи становится одной из связующих линий в общей хронологии экспозиции.

В конце 60-х годов отношение Кабакова к картине принципиально меняется — он начинает рассматривать её как объект. В работе «Руна и репродукция Рейсдаля» (1965, частное собрание) художник соединяет готовые предметы — репродукцию картины нидерландского художника «Набег», муляж руки и белую раму. Собранные вместе, эти предметы теряют свою функцию и становятся художественными символами, к созданию которых автор в прямом и переносном смысле прикладывает руку. Кроме того, уже в начале 70-х Кабаков начинает исследовать язык и стиль формальной коммуникации. В этот период он использует в качестве холста оргалит — листовый строительный материал, на котором обычно размещали объявления,

расписания и новости. По воспоминаниям Кабакова, когда к нему в мастерскую на Сретенском бульваре приходила комиссия, все сразу понимали, что он выполняет муниципальное задание. Хотя в работах «Ответы экспериментальной группы» (1970—71, частное собрание), «Николай Петрович» (1980, частное собрание) и «Н 25 декабря в нашем районе...» (1983, Центр Помпиду) оргалит сохраняет свой ассоциативный смысл, зритель узнавал тут характеры кабаковских персонажей, мало-значительные подробности их быта и жизненные трагедии.

В 80-е годы Кабаков начинает создавать работы уже только из объектов — их он позже определил как тотальные инсталляции. Революционность жанра заключалась в том, что художественное произведение приобрело формат «места» со своими границами условного пространства. В полном объёме идею тотальной инсталляции Кабакову удаётся реализовать лишь после переезда в 1989 году сначала в Европу, а затем в США, и смысловым центром монографической экспозиции в Тейт стала инсталляция «В будущее возьмут не всех» (2001, Музей современного искусства Осло), впервые показанная в 2001 году

на 49-й выставке Венецианской биеннале. Это произведение одновременно одному из текстов Кабакова, который посвящён важной для него теме профессионального пути художника. Входя в помещение инсталляции, зритель оказывается на тускло освещённой, безлюдной железнодорожной станции. На платформе — брошенные кем-то картины. Прибывает поезд, вместо станции назначения на котором бегущая строка «В будущее возьмут не всех», и зритель не может сказать, какова судьба у оставленных на перроне работ.

Совсем другая роль отведена зрителю в более ранней инсталляции «Лабиринт. Альбом моей матери» (1992, Тейт Модерн), где ему приходится пройти до конца по длинному тускло освещённому коридору. На стенах — коллажи из фотографий, открыток и текстов в тёмных рамках, представляющие фрагменты жизненной истории матери художника. Зритель блуждает по лабиринтам памяти, и ему уже приходится не отвечать на вопросы, а идти до конца весь длинный путь, погружающий его в определённое психоэмоциональное состояние. Пожалуй, именно эта работа производит самое сильное впечатление на английских зрителей, хотя в экспозиции есть и «Человек, который

улетел из своей комнаты в космос» (1985, Центр Помпиду), и знаменитые «Десять персонажей» (1970—1976).

Центральная тема «В будущее возьмут не всех» особенно остро звучит в последнем зале, где представлен манекен инсталляции «Как встретить ангела?» (1998—2002, частная коллекция). Она была установлена в 2003 году в общедоступном парке в Германии, а её вариант в 2009-м — на крыше психиатрического госпиталя в Нидерландах. Конструктивистская лестница, которая ведёт из города ввысь, обещает спасение каждому преодолевшему путь страннику. Лестница становится образом дороги в иной, «горный» мир, средством обретения надежды и возможностью увидеть чудо воочию. Заявленная в названии проекта тема личной утопии завершается, по задумке самих Кабаковых, именно этой работой, предлагающей зрителю выход из мира, который весь видится художникам тотальной инсталляцией.

Евгения Ярнова



Илья Кабаков
Появление коллажа № 10
2012
Холст, масло, 2030 × 2720 мм
Частная коллекция
© Ilya & Emilia Kabakov
Photograph by Kerry Ryan McFate,
courtesy Pace Gallery

МИР И МИРЪ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ. ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ XII КРАСНОЯРСКОЙ МУЗЕЙНОЙ БИЕННАЛЕ

Музейный центр современного искусства «Площадь мира», Красноярск

5 октября 2017 — 28 февраля 2018 года

84 На крупных международных выставках последнего времени предостаточно проектов, где художник приезжает в африканские или южноамериканские деревни и начинает реконструировать ремёсла, или музыкальные формы, или дома, или языки. Эта тенденция, видимо, является частью общемирового интереса к культуре различных сообществ, будь то внутри города или за его пределами. То же самое относится и к попыткам работать с этими сообществами посредством искусства — формировать коллентив из неинтересных друг другу людей. В европейском пространстве такие примеры тоже встречаются сплошь и рядом: художники загородных арт-резиденций то организуют с жителями благотворительный базар, то восстанавливают сельскую библиотеку. То есть тема деревни оказывается актуальнейшей где угодно, но пока не у нас. У нас сейчас есть фермерские экопродукты

для московского рынка — мода, мало затрагивающая настоящие деревни огромного российского пространства. Из художников с деревенскими жителями работал и работает Николай Полисский, но и эта история не сегодняшнего дня.

Проект о русской деревне, который затеял австрийский куратор Симон Мраз, оказался в русле всех описанных тенденций, однако возник под влиянием и других соображений. Для Мраза, как и для многих людей, работающих в культуре, современное искусство давно стало способом персонального исследования и постижения мира, причем самым надёжным. Разумеется, директор Австрийского культурного форума может посетить с официальным визитом несколько российских деревень, но может ли он доверять увиденному? Если же сделать художников, уже включённых в контекст, своими глазами и ушами, шанс разглядеть что-то настоящее становится выше. Так что посредством своих выставок Симон Мраз последовательно штудирует разные слои советской и современной российской культуры. Историю советских покорителей Севера он осваивал на выставке на ледоколе «Ленин», жизнь постсоветского научного посёлка — в Архызе, культуру индустриальных центров — в проекте «Надежда», реализованном в промышленных городах России. Теперь новый пласт — деревенский — на базе Красноярской музейной биеннале.

Эта личная причина выбора темы понятнее и важнее официальной привязки

к столетию российской революции. Мраз подчёркивает, что считает важнейшим итогом 1917 года именно перемену роли деревни в российской жизни: изменился основной тип производства, из аграрной страна превратилась в промышленную. Это правда, но для всех участников выставки самое в ней главное — увидеть то, чего ещё не видел. Австрийский куратор находит увлекательные для себя темы и объекты, которые русские считают скучноватыми, а дальше с энтузиазмом показывает им страну. А в Карачаево-Черкесии вы, мол, были? А в Мурманске? А помните, что Красноярская музейная биеннале была первой в России? А что на вашем языке слово «мир», на котором смерть красна, означает также «крестьянскую общину»?

И вот здесь работает тот самый европейский подход — причём и для художников, и для журналистов. Приезжая в новые для себя места — в Красноярск, Калмыкию (Ясмийн Виссер и Штефан Шэфер), Тарусу (Эвелин Лоши), в село Учма (Беньямин Айхорн), в Якутию (Маркус Хананам и Розвита Шуллер) или в белорусский колхоз (студенты Университета искусства и дизайна Линца), — они общаются там с местными, а по результатам создают свои произведения, текстовые или визуальные. Художник в этой ситуации и есть журналист, он работает с темой, в которой не является специалистом, выполняет задание по сбору фактов и мнений и организует их в новую форму. Причём, как и любой биеннальный художник



На стр. 84
Слева:
Елена Чернышова
Унесённые верой
2017
Фотография. Изображение
предоставлено организаторами
XII Красноярской музейной
биеннале

Справа:
Данила Тначенко
Ритуал
2017
Фотография. Изображение
предоставлено организаторами
XII Красноярской музейной
биеннале

Аня Жёлудь
Ландшафт
2013
Вид инсталляции
Фотография: © Журнал
«Искусство»

в африканской деревне, он рано или поздно обнаруживает, что экзотическая натура дала ему больше, чем он когда-либо рассчитывал дать ей своей гуманитарной миссией. Люди, которые приезжают улучшать культурную ситуацию в регионе — неважно, искусством, публикациями или собственным вниманием, — получают больше, чем могут отдать.

Однако в таком подходе есть и очевидные проблемы, тоже журналистского толка: десант от искусства, который высаживается на новой для себя территории, не то чтобы не успевает собрать информацию, он не успевает её пережить и пропустить через себя. Поэтому работы на красноярской выставке, которые были сделаны художниками, лично связанными с деревней или пришедшими к теме самостоятельно, сильнее тех, которые делались с внешней подачи. Вот работа Ани Жёлудь, которая живёт в селе Аринино недалеко от Гжели: его дома, хозяйственные постройки, церковь и кладбище художница перенесла в выставочное пространство в виде пространственных макетов — металлических остовов, вызывающих ассоциации то ли с пожаром, то ли с местом преступления. Фотограф Елена Чернышова тоже работает с персонально значимой темой — ищет собственные норы, пытается попасть в сохранившиеся сибирские поселения старообрядцев. Те живут закрыто, и для того, чтобы сделать серию, надо их не просто найти, но убедить, объяснить и дать срок привыкнуть к себе. Это медленное время, заложенное в проект, и обеспечивает не-

поверхностный результат. Леонид Тишков, ещё один автор с деревенскими корнями (он родился в уральском селе Нижние Серги), превратил деревенские коврики, по которым в детстве, как по тёплым островкам на ледяном полу, шёл спросонок умываться, в проект «Ветхие флаги моей светлой родины». Ещё один коврик, тоже круглый, он сделал из светодиодных ламп, подчёркивая солярную символику вязаного прототипа. Проект Данилы Тначенко недавно обрёл скандальную популярность в интернете: он сжигает брошенные деревенские дома, а затем фотографирует ритуальное уничтожение старого мира и мира. На него ополчились охранители наследия, а затем и соцсети, так что теперь искусствоведам приходится оправдывать художника и юридически — ни одного объекта частной или государственной собственности в результате не пострадало, и этически — в очередной раз рассказывая о свободе художественного жеста.

Поскольку речь в этой статье не столько о структуре выставки и содержании конкретных работ, сколько о значении всего проекта, нельзя не сказать о месте его проведения. Нынешний музейный центр «Площадь мира» — это бывший красноярский Музей Ленина, тринадцатый и последний в Советском Союзе. Он появился тогда, когда интеллигенция уже смотрела на свою историю сквозь призму эстетики постмодернизма. Обнаружив, что имеющихся экспонатов недостаточно даже для самой захудалой исторической экспозиции, ру-

ководство музея обратилось к игровым стратегиям. В итоге к нашему времени постоянная выставка не столько документирует прошлое, сколько переосмысливает его. Скульптуры большевиков, которые раньше встречали зрителя, теперь видны только со спины и где-то до уровня колпачка — они символизируют ушедшую эпоху. Самое свежее приобретение в коллекции, работа Александра Закирова и Ивана Тузова, — пиксельная скульптура Ленина из гофрокартона на площади перед музеем. Все эти игры со старыми экспонатами и сюжетами соответствуют тому, что в своё время делал соц-арт, так что для музейного руководства логичным шагом стало начать собирать свою коллекцию современного искусства, которая дополнила и разбавила постоянную экспозицию. Пополняется она в основном за счёт временных выставок, в первую очередь музейной биеннале — той самой первой российской. Наверняка, что-то останется в музее и после нынешней выставки. Сейчас, наряду с деревенским проектом и постоянной экспозицией, там находится шаманский кабинет и фотовыставка Ельцин-центра про 90-е — причём всё это практически без разделителей, прорастая друг в друга по принципу палимпсеста. В результате формируется странный и при этом достоверный образ постсоветской реальности, в который тема деревни включается как недостающее, но явно необходимое звено.

Алина Стрельцова





86

**РАБОТА НИКОГДА
НЕ ЗАВЕРШАЕТСЯ.
СПЕЦИАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ УРАЛЬСКОЙ
ИНДУСТРИАЛЬНОЙ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА**

Тюменское музейно-просветительское
объединение
9 ноября 2017 — 21 января 2018 года

Каждому новому изданию Уральской индустриальной биеннале приходится решать сразу две задачи — быть частью международного биеннального движения, добиваясь признания в этом качестве, и тащить на себе фактически всю культурную сферу целого региона. Что касается внешней политики мероприятия, она замечательно проявляется в сопоставлении с Московской биеннале. Посольству два международных события проходят

в России одновременно, приезжие международные кураторы начинают их сравнивать безо всяких подсказок со стороны журналистов. Параллели, которые они проводят, чаще занимают екатеринбургцев, чем москвичей, — и, возможно, зря. Главная идея такого сопоставления обычно заключается в том, что столичный проект можно было бы увидеть в рамках крупной выставки в любой точке мира, а уральский только здесь. Внимание к локальному контексту и местной истории — международный тренд, вероятно, в пике музеям современного искусства, которые по всему свету представляют один и тот же джентельменский набор искусства XX века. Потому привязанность к местному — спасение для замученных одинаковым культурным продуктом арт-критиков. С другой стороны, этот тренд удачно совпал с тем, что делал Уральский филиал ГЦСИ (теперь РОСИЗО ГЦСИ) с самого начала своего биеннального проекта: на местной идее строится вся его выставочная история.

Сейчас, после трёх вполне успешных выставок, выполненных очень разными кураторами, сказать ещё что-то на уральскую индустриальную тему, казалось бы, уже нельзя. Но у португальского куратора Жуана Рибаша слова нашлись. Ко всему прочему, португальцы, не избалованные бюджетами, но умеющие быть не хуже всех остальных европ, могут работать и с нашими сметами, далёкими от обычных для проектов такого масштаба.

Рибаш превратил пространство бывшего Уральского приборостроительного завода в целую информационную паутину, где дёргаешь за одну ниточку, и вся система начинает вибрировать и отклоняться. Экспозиция построена, прежде всего, на оммажах самому предприятию. Они начинаются прямо с пролога, классической ленты братьев Люмьер: рабочие понидают завод, куда теперь вступает куратор — он оказывается в пустом пространстве прежде самого искусства. Работники и работницы в котелках, шляпках и длинных юбках уходят не только

по причине реального перемещения производства в пригород, но и потому, что на смену старому приходит новый тип производства, воплощаемого уже не просто умными машинами, но гибридом между технологическими и биологическими структурами. Таким образом куратор затевает разговор о четвёртой промышленной революции, которая, как ожидается, освободит людей от решения типовых задач. По сути, грядёт реализация бойсховской максимы: каждый человек воистину станет художником, просто потому, что ему больше некуда деваться — других задач для него не останется. На этой эмоции — беспокойства от наступления прекрасного технологического будущего, которого не избежать, — основано все повествование. И, конечно, именно на примерах местных художников, художников из городов, которые освобождают территорию для искусства, обсуждать это понятнее и интереснее — а как иначе?

Представление местных художников — одна из задач уже не внешней, а внутренней политики Уральской биеннале. Местные авторы — это, например, арт-группа «ЖКП» («Жизнь как перформанс»: Ксения Кошур-

нинова, Алексей Токманов, Виталий Черепанов и Анна Черепанова). Несколько лет коллектив квартировал в гараже в Нижнем Тагиле. Сейчас их выселили, гараж снесли, и вся мастерская — она же клуб, галерея, коворкинг и гостевая комната для многочисленных приятелей — была перенесена в пространство Уральской биеннале. Оказавшись в прямом смысле на улице, художники стали искать новые форматы работы — провели на заводе поназ моды 80-х, собрали в разных городах целую серию инсталляций из строительного хлама, найденного в покинутых помещениях. Трудясь с 9 до 6, как настоящие заводские рабочие, они соорудили огромные слова «Работа» или «Дело», красили их красной краской и, очевидно, успешно занимали чужую территорию в реальном и символическом смысле. Когда же выставка закрылась, имущество художников стало некуда возвращать, и они распродали его в поддержку своих будущих проектов по сложносочинённым правилам, так что их «Акцион» стал финальной точкой биеннальных мероприятий.

Помимо Екатеринбурга, Биеннале захватывает и новые территории, не только расширяя сферу своего влияния, но также

принимая ответственность за то, что происходит, в частности, в Нижнем Тагиле и Тюмени — пространствах консервативных взглядов, где никакого современного искусства не так давно не было вовсе. Параллельный тюменский проект, который начался практически одновременно с закрытием основного, тому пример.

В первой половине ноября в Тюмени открылось сразу несколько культурных пространств, крупнейших за всю историю области: нефтегазовый экономический подъём наконец затронул и эту часть городской жизни. Начали работу и мультимедийный исторический парк «Россия — моя история», и музейный комплекс им И. Я. Словоцова, который строился с начала 90-х. В его фондах четыреста тысяч единиц хранения — от минералов до узорных кованных дымоходов, которые надевались на дымоход, защищая печь от дождя и снега, — но открылся комплекс, тем не менее, современным искусством.

Сами музейные сотрудники, надо сказать, рады такому повороту событий: они только что перевезли свои коллекции из старых помещений и не успели бы собрать полноценную выставку к открытию комплекса. К тому же от этого события в городе так долго

87



На стр. 86
Леонид Тишков
Вязаник
2002
Вид инсталляции. Тянь,
видео, летрасет. Изображение
предоставлено Уральской
индустриальной биеннале
современного искусства
Фотография: © Анна Марченкова

**Творческое
объединение
«Наденька»**
С праздником! Всех прав!
2016
Уличная инсталляция, посвящённая
8 Марта. Тенстиль, ручная вышивка
Изображение предоставлено
Уральской индустриальной
биеннале современного искусства
Фотография: © Анна Марченкова

ждали наступления какого-то нового времени, что всем хотелось искусства, которого здесь ещё не видели. При этом, конечно, и опасались — и выдохнули, когда всё оказалось не настолько страшно.

Страшным в городе, по идее, могла оказаться даже коллениция женских трусов с вышитой на них хроникой женской эмансипации, вроде «1920—1935. 1955. Моё право на аборт» (творческое объединение «Наденька»). Однако, безусловно, главными и в обсуждениях на выставке, и в местных публикациях стали работы Элизы Беннет и Леонида Тишкова. Наверное, это и есть самое интересное: в современное искусство жители будут входить, вероятнее всего, через работы, отзываться о которых они стараются наиболее осторожно, боясь показаться невежами. Элизе Беннет принадлежит заглавный проект выставки «Работа женщины никогда не завершается»: в память о бабушке и маме она глядя вышила мозоли на своих ладонях. Видео-запись транслирует процесс вышивки, на самом деле безболезненный, но дрожащие руны автора передают зрителям совсем другое ощущение. Идея женского труда, который не считается ни трудным, ни ценным, — центральная для всей экспозиции;

в ней и заключается привязка к локальному контексту — традиционному тюменскому ковроткачеству. Местные ковры, внешне очень похожие на жостовские подносы с их яркими цветами на тёмном фоне, разумеется, присутствуют в основной коллениции музея. Как и в екатеринбургских выставках, новое и незнакомое подаётся тюменским зрителям через своё и близкое.

Второй лидер обсуждений — Леонид Тишков. Его работы — из тех немногих на выставке, которые созданы специально для неё. Задача первоначального знакомства тюменцев с современным искусством как раз не подразумевала, что для города будут сделаны принципиально новые проекты. Куратор Светлана Усольцева просто отбирала хорошее искусство в соответствии с темой, но для Тишкова и женский труд, и Тюмень оказались частью личной истории. Художник приехал в этот город искать могилу деда, расстрелянного здесь в 1933 году, рылся в архивах — и, разумеется, ничего не нашел. Поэтому символическую могилу он построил в пространстве самой выставки, и вместо цветов, которые хотел бы там посадить, покрыл её тюменским ковром — с теми самыми яркими цветами на чёрном фоне сырой земли.

Второй объект Тишкова — это комбинезон, связанный его матерью из обрезков старой одежды. Художник рассказывает о семейной традиции — когда кто-то умирал, его одежду забирали и донашивали родственники, а ветошь резали и вязали из них ещё какую-то одежду. Представленный в экспозиции комбинезон состоит из синих штанов папы-физруна, ночной трикотажной рубашки брата, приданого матери, красного пионерского галстука, головного платка бабушки, который она носила в 1957—58 годах, и других фрагментов семейной истории.

В каком-то смысле фраза, что некоторые вещи можно увидеть только здесь, лучше всего характеризует именно тюменский проект, и вообще всю работу ГЦСИ, которая направлена не вовне, а внутрь. Модные стратегии поиска местного прошлого работают в этом случае, резонируя с общим ожиданием выставки нового искусства, после которой всё непременно будет по-новому.

Алина Стрельцова



Элиза Беннетт
Работа женщины никогда не завершается
2012
Вид инсталляции. Фото, видео,
08'16". Изображение предоставлено
Уральской индустриальной
бюнале современного искусства
Фотография: © Анна Марченко

12.12-
14.01



ОБРАЗ ВРАДА

СТУДЕНТЫ МАСТЕРСКОЙ
ДМИТРИЯ КРЫМОВА

ГИТИС:

Григорий Рахмилович
Евгения Ржезникова
Анна Иткина
Ольга Сизой
Александра Дыхне
Мария Плавинская
Елизавета Гусева
Анна Гребенникова
Варвара Иваник
Катерина Шаргина

КУРАТОР:
ВЕРА ТРАХТЕНБЕРГ

ВЫСТАВКА ПРОЕКТА ПОДДЕРЖКИ
МОЛОДОГО ИСКУССТВА СТАРТ
4-Й СЫРОВАТНИЧЕСКИМ ПЕРЕУЛОК
Д. 1/6, ПОДЪЕЗД 9

спецпартнер:

ИСКУССТВО

информационный партнер:

BATENKA.RU

генеральный радио партнер:

РАДИОКУЛЬТУРА

партнер:

ГИТИС

~ EDITORIAL ~

90

The issue which was made up during holidays, itself becomes almost festive. The darkest time of the year unveils the social role of light, which we are going to talk about. First of all, about urban electric light that unites different people, giving them a feeling of companionship and turning them into a community. Light art has lived through several stages. In times of Russian avant-garde, it was discovered that light itself can be the main content in minimalist and conceptual art, its transcendent qualities became the most praised. Past the abundance of laser shows and high-tech attractions, we have reached the present time, when artists primarily value the social and communicational aspects of light. This also refers to the curators of light festivals. For them, the principal feature of light art is the possibility of a communal sensual experience. Interactivity gives the audience of light installations an opportunity to share the artist's responsibility for changing the spirit and atmosphere of the city with various kinds of lighting decoration. However, one of the remarks by curator of Lux Helsinki light festival for this issue is also true: all these ways of co-working and co-existing have inevitably followed the same pathways, which have been created in European winter festive events for hundreds of years.

~ LIGHT ~

Scott McQuire
ARTIFICIAL SUN OF RAFAEL
LOZANO-HEMMER

Australian theorist in media and urban space Scott McQuire is known in Russia thanks to

his book "The Media City" written in 2008 and released in Russian by Strelka Press publishing house. In his new work he describes the current situation using the concept of "geomedia" — a product of merging media technologies and public spaces in a united global network. We quote an extract from it about Rafael Lozano-Hemmer's light installations, which encourage the viewers to become his co-authors in decorating the city, but at the same time keep them within the limits of their own technological scenarios.

OLAFUR ELIASSON
ON LIGHT ART
INSTALLATIONS
AND HOW MUCH OF THE
SUN ENERGY REMAINS
UNUSED

When Olafur Eliasson says that all his grand light installations are not made for visual effects, but as a prelude to new social interactions, it seems that he is just saying right, but absolutely meaningless phrases. However, there exist several charity projects, which he sees as the continuation of his art: migrants assemble and sell LED lamps at the Venice Biennale, whereas Tate Modern shows lamps for African school-children, which work on sun energy. Through these examples it becomes clear how the artist creates his social systems and why it is relevant to all of his projects.

~ EUROPEAN FESTIVALS
OF LIGHT ART ~

All light festivals have different goals — to help people to get through winter, to tell tourists

about their city, to decorate old buildings with 3D projections, or even to talk with the visitors about responsible consumption. Curators have to search for a balance among popular attraction, social engineering and art project. Although it might sound bizarre, but waste recycling as the main theme of an entertaining event is absolutely appropriate in the Western context. Whereas the increased attention to the social aspect is not just the way of thinking, common for today's Europeans, but is a genre feature of the light installations, the one that determines the meaning of all light artworks.

Featuring: Lux Helsinki (Finland), Ghent Light Festival (Belgium), Lights in Alingsås (Sweden), Signal (Czech Republic), Lumina (Portugal).

FACADES. PHOTO
PROJECT BY ZACHARIE
GAUDRILLOT-ROY

French photographer Zacharie Gaudrillot-Roy reflects on the way we perceive urban space in the dark time of the day. Since 2009, he has taken pictures of Lyon during night. However the photos contain only the lightened up facades, whereas the other parts of the buildings are obscured. This is a story about thousands of outdoor and indoor lamps, remaining behind curtains and blinds, which should be considered a part of architecture, as they determine the way we perceive the whole city. The photographer talks about lamps and their main characteristics — to arouse curiosity.



Шон Скалли, «Лицом на Восток», 1991 г. Сталь, холст, масло. Предоставлено автором © Sean Scully реклама

ШОН СКАЛЛИ
ЛИЦОМ НА ВОСТОК

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ПАРТНЕР МУЗЕЯ:



WWW.MAMM-MDF.RU
WWW.MAMM.ART

Игорь Шелковский

ГОРОД ДОРОГ

Крымский Вал, 10 | Зал 36 | 0+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

15.12.2017—
25.03.2018

Поддержка проекта

Официальная поддержка



РОССИЯ

ИСКУССТВО

ДИКОУС



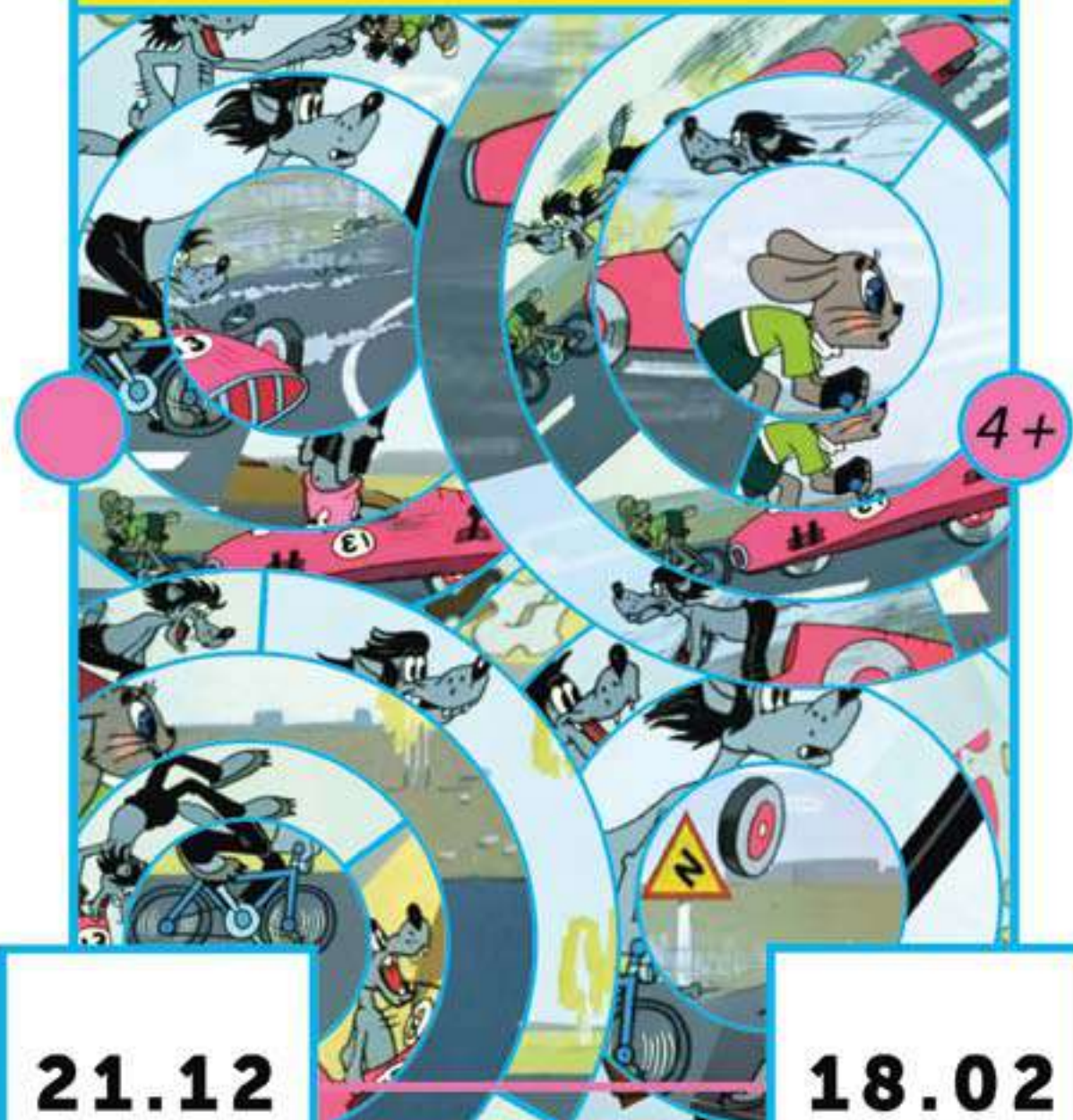
Стратегический партнер

THE ART MUSEUM MOSCOW

реклама

ВСЕ О «НУ, ПОГОДИ!»
И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В БЕГАХ

ПОГОНЯ!



21.12

18.02

SOL
YAN
KA
V
P
A
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ГАЛЕРЕЯ
НА СОЛЯНКЕ

УЛ. СОЛЯНКА, 1/2, СТР. 2 SOLYANKA.ORG

реклама

Шедевры русской графики

из собрания
Исторического музея

Рисунок и акварель
XVIII–XIX веков



Лаврушинский переулок, 10 | 0+ | www.tretyakov.ru

Третьяковская
галерея
Лаврушинский переулок

Поддержка проекта

Deloitte.

24.11.2017 —
29.04.2018

Информационная поддержка

РОССИЯ ИСКУССТВО РУССКОЕ ИСКУССТВО

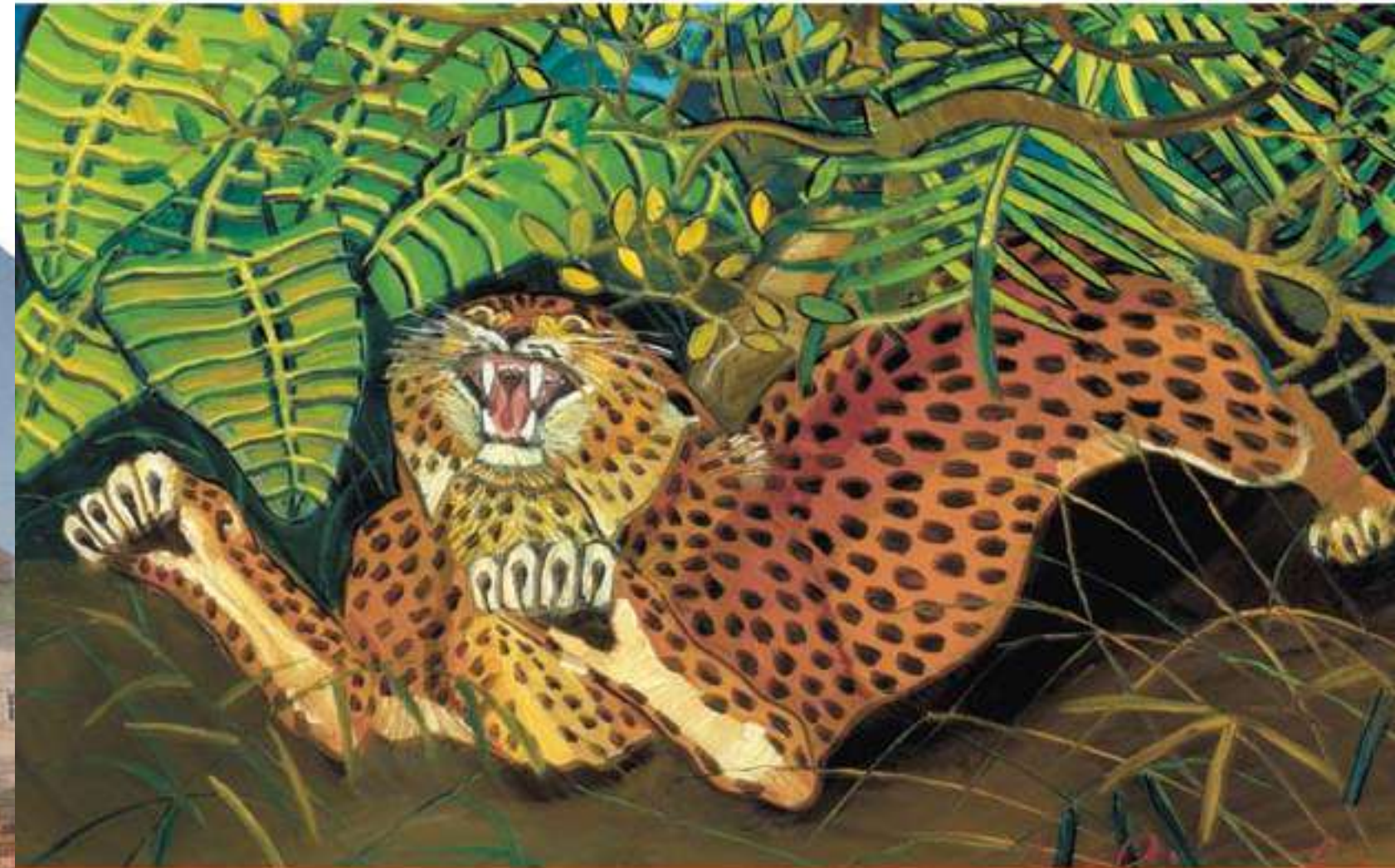


Государственный
Исторический
Музей

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER MUNDA

Реклама



АНТонио ЛИГАБУЭ ЗЕРКАЛО ДУШИ

Кураторы – Витторио Згарби и Марцио Даль Аква
Организатор – Аугусто Агосто Тота

25 ЯНВАРЯ - 11 МАРТА

Государственный центральный музей
современной истории России
Москва, ул. Тверская, 21

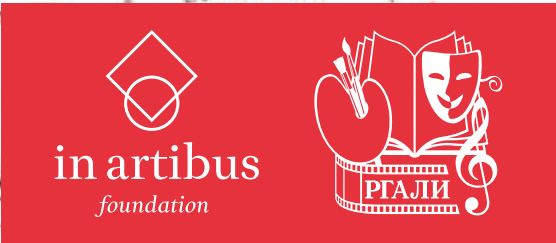
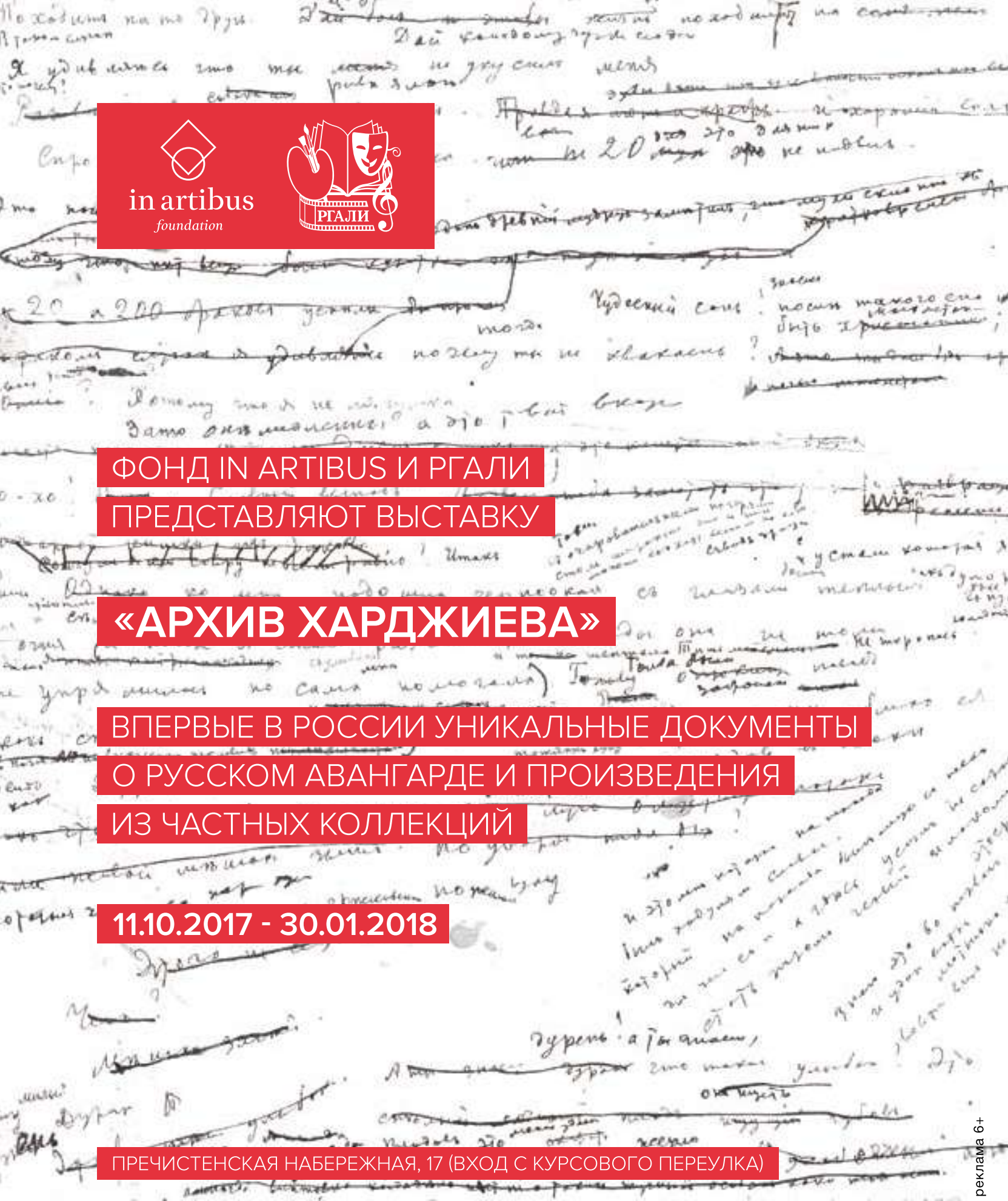
Информационный партнер

ИСКУССТВО

при поддержке



реклама



ФОНД IN ARTIBUS И РГАЛИ
ПРЕДСТАВЛЯЮТ ВЫСТАВКУ

«АРХИВ ХАРДЖИЕВА»

ВПЕРВЫЕ В РОССИИ УНИКАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ
О РУССКОМ АВАНГАРДЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ИЗ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

11.10.2017 - 30.01.2018

ПРЕЧИСТЕНСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, 17 (ВХОД С КУРСОВОГО ПЕРЕУЛКА)

реклама 6+



При поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга

THEN / NOW. PERSPECTIVES ON MEMORY CONTEMPORARY FINNISH PHOTOGRAPHY AND VIDEO ART



ТОГДА/СЕЙЧАС

ВОПРОСЫ ПАМЯТИ 06.12.17 — 25.02.18

ФИНСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ И ВИДЕОАРТ

СПБ, УЛ. БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ, Д. 35 | +7 (812) 314 12 14 | ROSFOTO.RU

Официальный страховой партнер



Генеральный информационный партнер



Информационные партнеры:



реклама

ДЭВИД ХОКНИ

ПОП-АРТ В КОРОЛЕВСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ОТ ПРОДЮСЕРА И РЕЖИССЕРА
ФИЛА ГРАБСКИ



#АртЛекторийВкино

ФИЛЬМЫ ОБ ИСКУССТВЕ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ

РАСПИСАНИЕ И БИЛЕТЫ
THEATREND.RU

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ



мел

ИСКУССТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО С 1990 ГОДА

ОРГАНИЗАТОРЫ

Seventh Art
PRODUCTIONS

THE
STRE
HB

coolconnections

12+