

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523
9 770130 252778 >
16+

№ 4 (611) 2019

АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ
ЧАСТЬ II

ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ, АРТИСТОВ,
НЕЗАВИСИМЫХ КУРАТОРОВ

ЧТО ВКЛЮЧАЕТ ГРАНТ
И УСЛОВИЯ ЧИТАЙТЕ НА
WWW.PROHELVETIA.RU

ПОДАТЬ ЗАЯВКУ:
WWW.MYPROHELVETIA.CH

ПРОГРАММА
РЕЗИДЕНЦИЙ
ПРО ГЕЛЬВЕЦИИ
В ШВЕЙЦАРИИ
И РОССИИ

ЕЖЕГОДНЫЙ OPEN CALL
В ТВОРЧЕСКИЕ РЕЗИДЕНЦИИ
КРУГЛОГОДИЧНЫЙ OPEN CALL
В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ
РЕЗИДЕНЦИИ

ИСКУССТВО
ТАНЕЦ
ПЕРФОРМАНС
ТЕАТР
ФОТОГРАФИЯ
ДИЗАЙН
КОМИКСЫ
МУЗЫКА
ЛИТЕРАТУРА



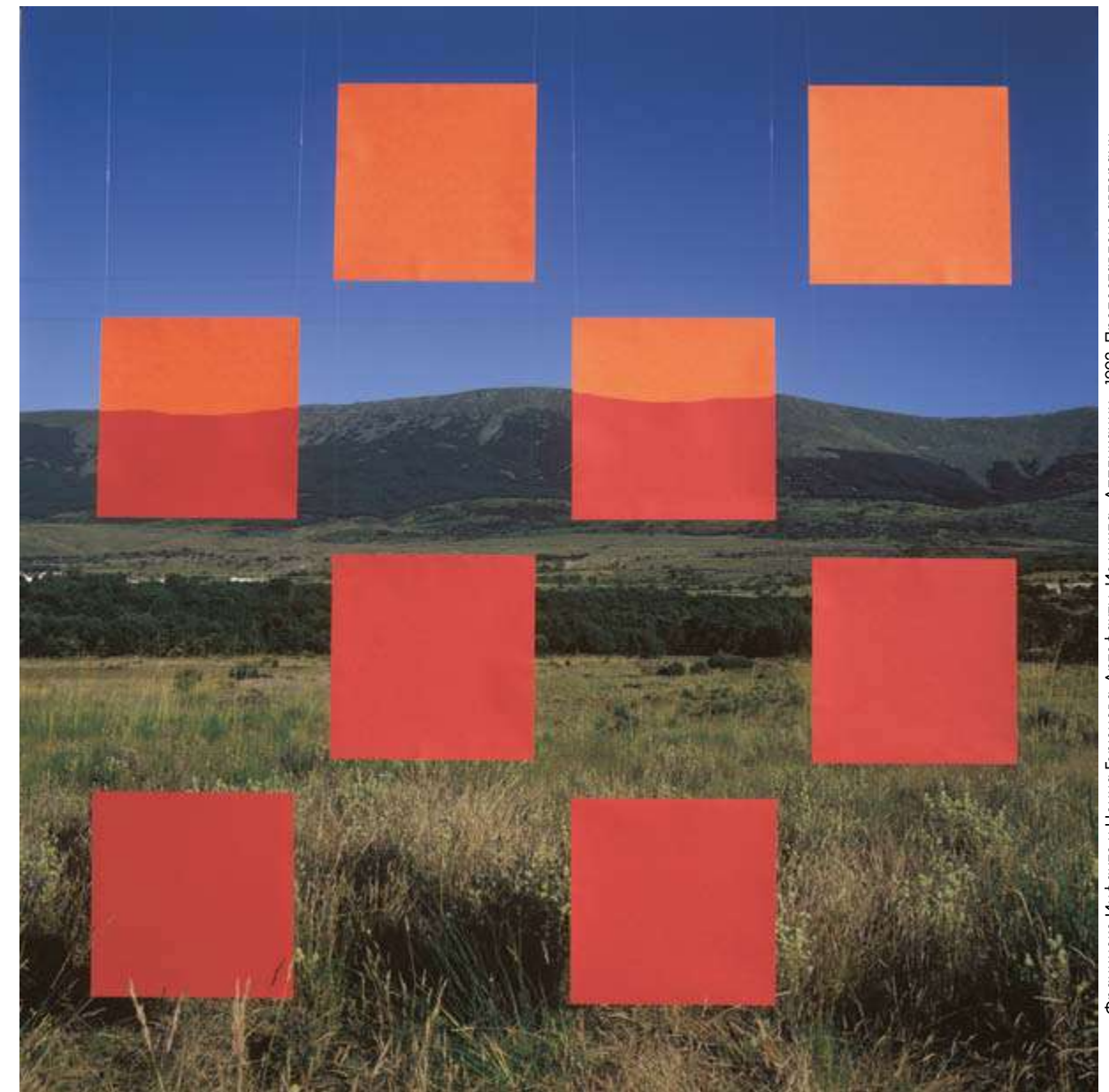
реклама



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА



ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ И НОННА ГОРЮНОВА МЕТАФОРА, МЕТАФИЗИКА, МЕТАМОРФОЗА



Франциско Инфанте и Нонна Горюнова. Артефакты. Из цикла «Аппликации». 1993. Предоставлено авторами

27 НОЯБРЯ 2019 — 16 ФЕВРАЛЯ 2020 | ОСТОЖЕНКА, 16

Стратегические партнеры музея

Корпоративный покровитель

Инновационный партнер



www.mamm.art
РЕКЛАМА | 6+

Издатель Аля Тесис
Шеф-редактор 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



Проект реализован при финансовой поддержке ООО «Российский фонд культуры»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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-Периодина», 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

© 2019 Журнал «Искусство»

Журнал «Искусство» — некоммерческий образовательный проект, все материалы публикуются исключительно в научно-просветительских целях. Перепечатка текстов, их фрагментов или изображений без разрешения правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Ирина Затуловская
Беседы о живописи
2015
Бумага, тушь. Предоставлено
ЦСИ «Заря»

Константин Истомина. Цвет в окне

Лаврушинский переулок, 12 | 3-й этаж | 0+ | www.tretyakov.ru

Реклама

**Третьяковская
галерея**

Лаврушинский переулок

Поддержка проекта

БФПСП «ИФД Капиталь»

Галерея «Ковчег»

02.10.2019 —
19.01.2020

Информационные партнеры

РОССИЯ ТАСС ИСКУССТВО

Радиопартнер

100.1.ru

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA



ОЛЬГА РОЗАНОВА, ПОРТРЕТ АННЫ РОЗАНОВОЙ, 1912
ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

РУССКИЙ АВАНГАРД «СОЮЗ МОЛОДЕЖИ» ВЫСТАВКА КАРТИН В ЕВРЕЙСКОМ МУЗЕЕ

24/10/2019 —
19/01/2020

**Еврейский
музей**
и центр толерантности

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР:



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР:



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:

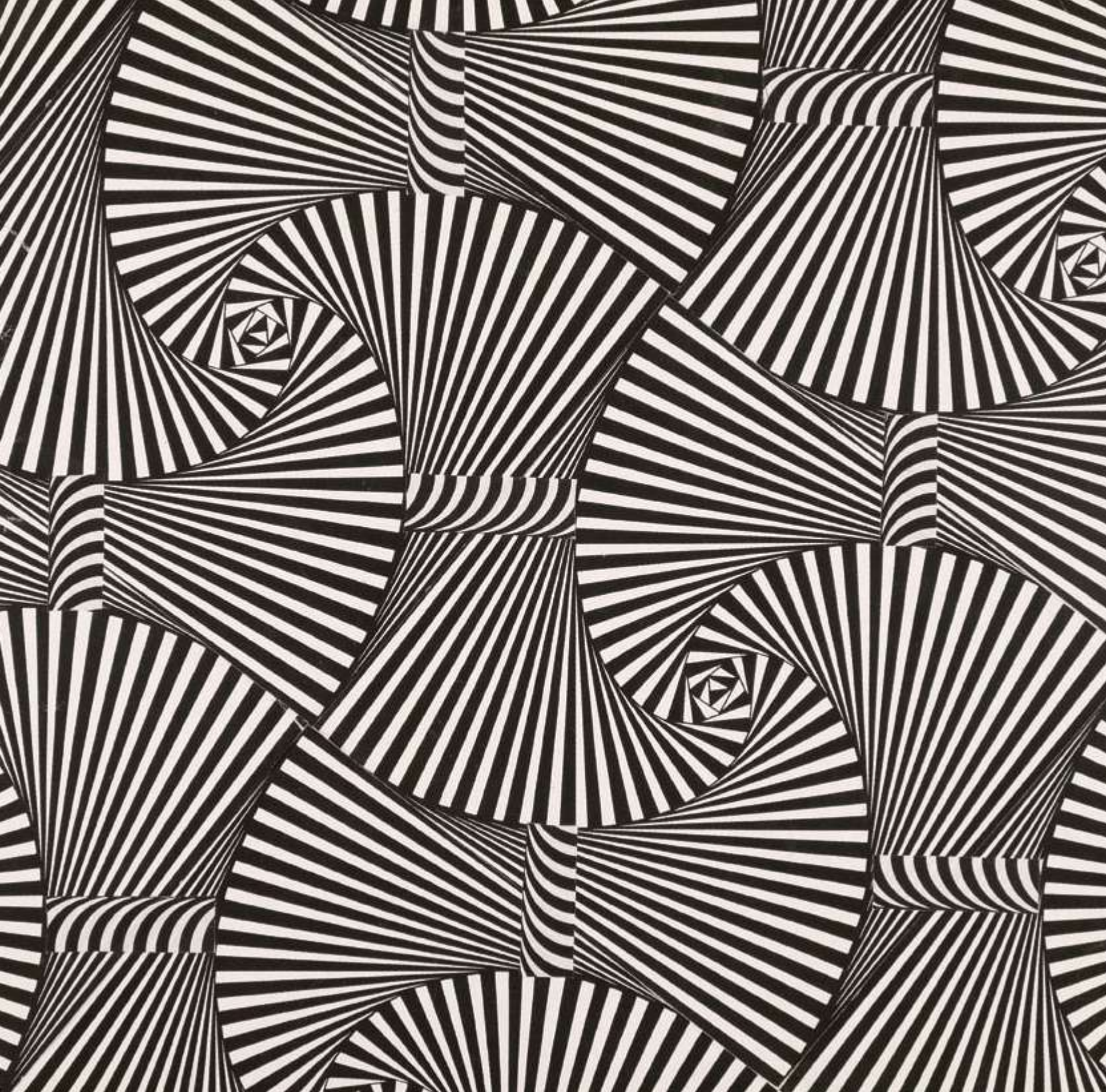


УЛ. ОБРАЗЦОВА, Д. 11, СТР. 1А
JEWISH-MUSEUM.RU / +7 (495) 645-05-50

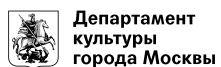
реклама

РЕЗИДЕНЦИИ УРАЛЬСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО

ИСКУССТВА Кристина Горланова.....	10
АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «ЗАРЯ» Алиса Багдонайте.....	14
АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «ВЫКСА» Алиса Багдонайте.....	18
МАСТЕРСКИЕ «ГАРАЖА» Валентин Дьяконов.....	22
«ОТКРЫТЫЕ СТУДИИ» ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	
«ВИНЗАВОД» Андрей Паршиков.....	24
АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В CUBE.MOSCOW Дарья Демехина.....	26
АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ ЦЕНТРА «ПУШКИНСКАЯ-10» Анастасия Пацей.....	28
«ФАБРИЧНЫЕ МАСТЕРСКИЕ» ДЛЯ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ Ася Филиппова.....	30
РЕЗИДЕНЦИЯ ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ ХУДОЖНИКОВ	
В ЦТИ «ФАБРИКА» Кристина Пестова.....	32
АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ «СТАНЦИЯ» Иван Естегнеев.....	34
КРОНШТАДТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ ГЦСИ Анна Заведий.....	36
СТУДИЯ «НЕПОКОРЁННЫЕ» Марина Альвитр.....	38
ДОМ ТАНЦА, КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ЗИЛ Анастасия Хлынова.....	40
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ GOGOVA FOUNDATION Марианна Губер-Гогова.....	42
АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «НИКЕЛЬ» Саша Кременец.....	44



МУЗЕЙ МОСКВЫ



Департамент
культуры
города Москвы

Ткани Москвы

Сто лет текстильного дизайна:
от ар-нуво до оп-арта

20.09.2019 — 02.02.2020

Зубовский бульвар, 2

mosmuseum.ru

Л. Рубцова. Эскиз ткани «Сноп». Фабрика «Красная Роза», 1990-е. Частное собрание

реклама

- СОДЕРЖАНИЕ -

АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ В НИКОЛА-ЛЕНИВЦЕ Антон Кочуркин	46
ПЕРМСКАЯ АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ Юрий Лапшин.....	48
МУЗЕЙ-РЕЗИДЕНЦИЯ «АРТКОММУНАЛКА. ЕРОФЕЕВ И ДРУГИЕ» Екатерина Ойнас.....	50
- ОБЗОРЫ -	55
Айке Шмидт: «Искусство — это не волшебное снадобье, способное решить все проблемы»	56
Андрей Ерофеев. Атомный взрыв на площадке советской культуры. К 40-летию выставки «Париж—Москва» — «Москва—Париж»	64
«Преодолеть границы бессмертия: к множествам будущего». V Уральская биеннале современного искусства.....	72
Удел человеческий. Сессия V: Биография, судьба, надежда, вера. Выставка «Биография. Модель для сборки»	74
Томас Гейнсборо	76
На районе / За пределами центра	78
Юбилейный год Федерико Феллини и Тонино Гуэрры	81
-SUMMARY-	84

Василий Поленов

Крымский Вал, 10 | Залы 60–61 | 6+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

17.10.2019 —
16.02.2020

Поддержка проекта

Информационные партнеры

Радиопартнер

Стратегический медиапартнер



Изначально мы планировали вторую часть нашего издания как небольшой путеводитель для художников — какие в России существуют резиденции, на каких условиях они приглашают к себе, плюс рассказ куратора о том, что ждёт участников. Однако кураторы с самого начала стали обсуждать проблемы самого формата арт-резиденции, что она может и не может дать художнику, какую роль играет в социальном пространстве своего города, почему их сейчас стало так много. В итоге у нас появилось нечто вроде суммы знаний и опыта людей, которые лучше всех в России разбираются в теме.

Редакция журнала «Искусство»

1. РЕЗИДЕНЦИИ УРАЛЬСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЕКАТЕРИНБУРГ

10



Кристина Горланова
Куратор резиденции

Моё основное место работы — фотографический музей «Дом Метенкова». В 2016 году у нас появилась своя резиденция, поэтому когда ушла Евгения Чайка, которая раньше занималась резиденциями Индустриальной биеннале, Алиса Прудникова позвала меня. Это было логично, потому что я из Екатеринбурга, то есть знаю контекст, и у меня есть опыт работы с форматом. Конечно, старого и нового куратора будут сравнивать, но задача не изменилась, она по-прежнему состоит в том, чтобы привлечь художников к работе с промышленным контекстом, с различными проявлениями индустриальности на Урале. Может быть, изменился подход к взаимодействию с заводами: раньше Женья выделяла каждому резиденту по заводу, и художник работал с конкретным контекстом; только в одном из трёх прежних потоков все участники проезжали определённым маршрутом и знакомились с разными производствами. В этом году у нас впервые художники без заводов.

Что касается того, что у Жени было воспевание индустриальной романтики, а у меня критический пафос, — может, так и будет восприниматься. Но дело здесь не в новом кураторе,

а в том, что мы просто не можем всё время оставаться на волне производственной гордости, закрывая глаза на будущее, на то, какой след мы оставим после себя. Кроме того, мне кажется, что программа должна быть критической, потому что мы любим Урал, но чем-то очень гордимся, а чего-то стыдимся — и это нормально. Ведь если тобой движет только гордость, значит, что-то ты от себя стараешься скрыть. Существует же не только ответственность промышленника, который загрязняет окружающую среду, но и ответственность человека, который позволяет это делать. Экологическая ситуация в регионе сложная, но мы закрываем на это глаза, вроде на наш век хватит, а своим детям оставляем неразрешимые проблемы.

Есть вопросы и к самому формату резиденции. Например, у нас есть прекрасный проект художницы Найме Перретт, который чётко показывает, что формат арт-резиденции, мягко говоря, не идеален. Она ездила в Березняки, где проваливается грунт над шахтами. В прессе было огромное количество материалов про то, как это остро, важно и опасно, но когда Найме начала расспрашивать людей, вместо того, чтобы рассказать о трудно-

стях, они отвечали: да, проваливается, но мы об этом не думаем и никуда переезжать не хотим, это происходит не внезапно, все эти процессы предсказуемы. Послушав это, Найме решила показать сам процесс — как работают художники в резиденциях и насколько это похоже на колонизаторский подход. Например, она познакомилась с ребятами, которые работают на заводе и организовали свой любительский театр, где поставили «Грозу». Найме тут же поняла, что Островский — это то, что ей нужно, это идеальная метафора того, что происходит в Березняках, это пьеса про ожидание катастрофы, которая вот-вот разразится. И она приходит к ним на репетицию и ждёт ключевого монолога Катерины — а его нет. Оказалось, режиссёр убрал всё, что касается ожидания катастрофы, и оставил только любовную линию. «А что ещё вы ставите?» — спрашивает она. Выясняется, что «Замарашку» Януша Гловацкого. А эта пьеса как раз про то, как некий документалист приезжает в город и заставляет жителей изображать на камеру то, чего реально у них не происходит. И Найме почувствовала себя именно таким режиссёром. Мне кажется, её видеопроект очень сильно проясняет проблематику формата арт-резиденции, когда художник приезжает и не может сразу адаптироваться или когда реальность сталкивается с его ожиданиями.

В этом году мы не проводили *open call*, а отбирали сами. Не потому, что это лучше, — а потому, что поздно стартовали, аж в декабре, то есть об *open call* и речи не могло быть. Но на будущий год он, вполне вероятно, состоится. Правда, едва ли я буду это снова курировать, потому что совмещать две работы оказалось сложно. Резиденцией биеннале в этом году занималась маленькая команда из трёх человек, и с десятью художниками это было тяжело, поэтому мы и не возили их по многим производствам. Но также и авторам,



Сверху:
Найме Перретт
Оба уха и земле
2019
Надр из видео
Предоставлено организаторами резиденции

Внизу:
Люк Маттенбергер
Контроль сознания (тело)
2019
Фотодокументация перформанса
Фотография: Евгений Литвинов
Предоставлено организаторами резиденции

Форма отбора:
кураторский отбор/
open call

Предоставляется:
жильё и мастерская,
оплачивается проезд
и рабочие материалы

Сроки: до месяца
в период с мая
по октябрь

Сайт: [fifth.uralbiennale.ru/
program/artist_in_
residence_program/](http://fifth.uralbiennale.ru/program/artist_in_residence_program/)



12



Сверху:
Катя Шённер
Сатна
2019
Вид экспозиции
Фотография: Евгений Литвинов
Предоставлено организаторами

Внизу:
Аниа Шварцлозе
Смотря в камень
2019
Инсталляция
Фотография: Евгений Литвинов
Предоставлено организаторами

которых мы позвали в декабре-январе, было сложно перестроить свои планы — несколько приглашённых отказались: кто-то преподаёт, у кого-то выставки. Так что куда везти художников, мы решали ещё до их приезда: долго выясняли интересы и потребности, а по результатам делали для каждого отдельное исследование и подборку материалов, куда мы можем поехать и что можем предложить. Потом художник приезжал и отправлялся уже непосредственно в конкретное выбранное место. Конечно, за месяц невозможно сделать всю работу, особенно если предполагается сложный технологический процесс, но мы старались хотя бы начать.

Часто в арт-резиденциях работы получаются поверхностными, но это обычно не проблема художника, а следствие дефицита времени. Мы боролись с этим, выбирая художников, которые уже в курсе проблематики, и создавая для них подборки материалов, которые они могли изучить заранее. Иногда это помогало, иногда не очень, поскольку на месте всё слишком сильно меняется: художнику в любом случае нужно осмотреться. Кто-то быстро схватывает, кто-то медленнее, поэтому часто получаются поверхностные истории. Но надо понимать, что отчётные выставки арт-резиденций тем и отличаются от осмысленного тематического проекта. Когда куратор думает о какой-то теме и выбирает художников — это одно; а когда ты выбираешь художников, которым ещё только предстоит на что-то отреагировать, — совершенно другое. Поэтому претендовать на какую-то универсальную глубину тут никто не будет. Формат арт-резиденции не предполагает, что мы выжимаем шедевр из художника здесь и сейчас. На самом деле арт-резиденция призвана способствовать мобильности художников — обеспечить им новые впечатления и наработки, которые, вполне возможно, выстрелят позже,

став тем самым глубоким шедевром. К сожалению, почти все российские резиденции заточены на результат. И когда мы говорим, что мало времени, что художник делает что-то поверхностное, — это потому, что нам надо, чтобы он что-то сделал. Но резиденции по всему миру не всегда такие. Основная идея — художник должен приехать. Кроме того, получившаяся работа может не быть гениальной, но поднимать важную тему для самого места. Исходя именно из этого, мы выбирали художников, которых может заинтересовать наш контекст. Может, они работают с материалами, которые производят наши заводы-партнёры, — например, Мартин Бергер интересуется сталью. А может, им близка тема крупных производств — так в наш проект попала Сесилия Йонссон, у неё было несколько проектов, связанных с электролизом и медью, и она сделала достаточно критический проект про медное производство в Дегтярске. Ты, как правило, не знаешь, что получится. Например, у Кати Шённер был прекрасный проект «Нуга» — скульптура, которую она собрала из найденных минералов. Мы ей предлагали сделать у нас нечто похожее, а ей захотелось поработать с углём, спуститься в угольный разрез. Но это не удалось, потому что угольный разрез у нас на Урале горит, а испарения очень едкие. Пришлось ей на месте решать, что делать. Арт-резиденции при нашей биеннале решают проблему её индустриальности. Это не всегда возможно в основном проекте, который отвечает заявленной теме, — например, в этом году выставка Шаоюй Вэн рассказывает про поиски бессмертия, а вовсе не про индустрию. А за индустриальность отвечают как раз резиденции, и они же реализуют взаимодействие биеннале с заводами. Конечно, это не всегда позитивное взаимодействие: когда художник приезжает на завод и готовит проект, как это произ-

водство уничтожает окружающую среду, — это проблема. Ведь эти заводы являются нашими партнёрами и поддерживают нас, в том числе финансово. А ты приходишь и говоришь: дайте нам, пожалуйста, денег, чтобы мы сделали проект, как вы загрязняете природу и отравляете людям жизнь. Кто-то говорит: мы не хотим, — и ты ищешь деньги в другом месте. Но вот, например, у «Уралкалия» проваливается грунт в Березниках — и это большая проблема для них самих. Им достались шахты, которые в советское время принадлежали государству, это наследие оказалось проблемным, и им сложно и страшно с этим работать. Так что они были не против, чтобы об этом поговорил художник. Дело в том, что художник ничем не рискует: он может что-то приобрести в резиденции, что-то дать, но очень мало что потерять. Но завод от присутствия художника может потерять очень многое. Поэтому это сложная коммуникация — кто-то на неё идёт, кто-то нет.

13

2. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «ЗАРЯ» ВЛАДИВОСТОК

14



**Алиса
Багдонайте**
Куратор резиденции

Владивостокская арт-резиденция возникла пять лет назад как органичная часть Центра современного искусства «Заря». Его основной задачей было представить в городе всё лучшее, что создаётся в России. На том этапе ещё рано было привозить зарубежное искусство в пространство, где люди толком ничего не видели, — нужно было рассказать хотя бы про российский контекст. Это нельзя было осуществить без живого присутствия кураторов и художников, до которых ты можешь дотронуться и которые говорят от первого лица. Также мы не хотели таскать вещи через всю страну, чтобы Владивосток был местом проката и складирования, а надеялись сделать его пространством, где создаётся искусство. Резиденция возникла как средство снизить стоимость такой программы, то есть стоимость самого производства. И поскольку мы хотели привозить художников не на короткую гастроль, а чтобы состоялось их настоящее осмысленное присутствие, нужно было гостей где-то размещать — и мы построили резиденцию. Наш инвестор, человек, который придумал «Зарю», Александр Мечетин, — владелец группы компаний «Белуга»; ему принадлежит комплексе, размерами напоминающий «Винзавод»,

поэтому сразу нашлось подходящее помещение. Мы его отремонтировали и обставили мебелью, и так у нас появилась симпатичная резиденция. Посмотрев на то, что у нас получилось, мы решили воспринимать резиденцию как отдельный проект, то есть не только продолжать политику «Зари», но и показывать, чем ещё интересен Владивосток, кто ещё, вне нашей основной повестки, хотел бы в нём оказаться. А захотели многие. Надо было понять, что нужно именно нам. Сейчас мне говорят, что проектно-ориентированный подход непопулярный и этически неправильный, но мы в нём уже утвердились, то есть мы заинтересованы в результате. Сегодня же считается, что всё должно быть нацелено на процесс. Я с этим не совсем согласна: если ты ничем не занят во Владивостоке, там достаточно легко соскучиться, выполнив за пару дней основную программу осмотра достопримечательностей. И конечно, нам хотелось увидеть этот результат — чтобы человек приезжал к нам не как в экзотическое место, а потому что ему есть что сказать. Сейчас это тоже очень непопулярная идея, но мы просили художников оставлять вещи в коллекцию. Это было важно, потому что существование лю-

бого проекта нужно объяснять тому, кто за это платит. Так что создание коллекции выглядело очень рациональным, но кроме того, наша коллекция не была пассивной. Каждому куратору, который приходил работать в «Зарю», мы предлагали обратить внимание на собранные вещи, на смыслы, с которыми работали разные художники. А ещё мы давали работы на внешние площадки — то есть мы не просто собрали со всех работы, мы их ещё и промоутируем. К настоящему моменту мы составили гигантскую выставку о разных оптиках восприятия Владивостока нашими художниками. Эта экспозиция у нас шла с прошлой весны и только что закрылась. Самое главное, что сделала «Заря», — она пришла Владивосток к более развитым центрам искусства страны: например, мы хвастались, что за 5 лет реализовали 80 проектов — это очень много. Но это много не потому, что мы привезли 80 человек и те нам сделали работы, а потому, что владивостокское сообщество теперь знает 80 художников из разных стран мира. И они нас знают. Ещё пример — мы были институцией года на Cosmospow, но вместо того, чтобы потратить деньги на дизайн пространства и презентацию, мы на них купили билеты в Москву для художников, поэтому вся наша презентация была размещена на транспортных ящиках, которые мы использовали вместо стен застройки. И никого из этих художников мне не пришлось вписывать, у них у всех есть друзья, и они включены в профессиональную среду, в том числе благодаря Валентину Дьяконову и другим кураторам, которые приезжали сюда, работали с ними и просто тусовались. Так что резиденция служит определённым лифтом для местного сообщества. То есть она старается быть очень прогрессивной, но не может освободиться, с одной стороны, от давления своей метаинституции, а с другой — от социальной роли, которую выполняет. И она всегда отвлекается от своих непосредственных задач, чтобы помочь местному худож-



Сверху:
Тимофей Радя
Эй ты люби меня
2015
Рисунок на фасаде фабрики
«Заря». Предоставлено арт-резиденцией «Заря»

Внизу:
Дмитрий Асне
Поворотный момент
2019
Рисунок на фасаде фабрики
«Заря». Предоставлено арт-резиденцией «Заря»



Сверху:
Мансим Шер
Горизонт
2017
Кадр из видео. Предоставлено
арт-резиденцией «Заря»

Внизу:
Группировка ЗИП
Место для курения
2018
Объект. Фабрика «Заря»
Предоставлено арт-резиденцией
«Заря»

нику без очереди реализовать проект. В начале у нас был кураторский. Оксана Саркисян собирала у нас феминистскую выставку, которая называлась «Её». Там был звёздный состав участников — Ирина Корина, Глюкля, Варя Геворгизова и многие другие. Часть работ создавалась на месте, и мы воспользовались резиденцией, чтобы всех пригласить. Выставка была не только приурочена к Восьмому марта, но и отвечала сути текстильной фабрики «Заря» как женского места. Параллельно стартовал *open call*, и дальше мы его проводили один-два раза в год. Некоторым художникам в первые годы поступали личные приглашения — мы боялись, что не получим достаточно заявок. Страхи ни разу не оправдались, но посредством таких приглашений большее количество людей узнавали, что могут подать заявку. Изначально мы заявляли себя как *site specific* и ставили такую задачу на этапе заявок. При отборе смотрели портфолио художника и оценивали, может ли быть реализовано то, что он нам предлагает. Оценивали и идею проекта — насколько она состоятельна: человек должен был хотя бы в «Википедии» посмотреть, что за город Владивосток, что в нём есть, какой там климат. Девяносто девять процентов заявок первого набора — это «я поеду на поезде из Москвы и буду рисовать то, что увижу в окно, а потом выставлю это в „Заре“». Резиденция же — это способ привлечь внимание к городу, обозначить его на карте, но мы поняли, что, несмотря на финансирование, поездку и все условия, люди не готовы были увидеть Владивосток как место возможностей. Нашей целью было не задать рамки художнику — а побудить его к контакту с людьми. Если твоя задача сайт-специфичность, тебе требуются проводники для погружения в контекст, ты будешь знакомиться, и это ведёт к разгерметизации среды. Конечно, за месяц создать гениальный сайт-специфический проект в городе, куда только приехал, сложно, но ты можешь работать над ним не только

пока физически находишься в резиденции. Ты можешь позвонить, спросить; большое количество информации есть в интернете, многие проекты были построены на источниках, собранных в Москве, потому что очень многих архивных данных нет во Владивостоке, но есть в Ленинке. И если ты реально занимаешься темой — эта проблема не так уж велика, хотя она есть. При этом надо понимать, что *open call* — это безумное месиво: девяносто человек на место в августе и тридцать человек на место в декабре-январе. При таких цифрах мы не можем просить людей сделать полностью детализированный проект, но направление мысли задать можно. Например, сказать: во Владивостоке есть вот такое, интересно, что там дальше, — и ты уже понимаешь, что человек смотрит в твою сторону. Как художникам сложно довериться нам и прилететь через всю страну, так и нам сложно довериться художникам. Всё это риски, в том числе финансовые, за которые ты должен отчитываться. Нам очень повезло, что за всю историю у нас был только один художник, которому купили билеты, но он не прилетел, да и тот пообещал купить этот билет тому, кому он будет очень нужен. Но мы, естественно, хотим действовать наверняка, чтобы приехал знакомый знакомых, человек нашего круга. И одновременно мы хотим быть международными, то есть звать тех, с кем общих знакомых у нас нет. Но разговор с ними должен начинаться с чего-то, а место — это хорошее начало, оно много что определяет. Важно, что пять лет назад нам хотелось завоевать расположение города. Мы первые презентовали современное искусство в регионе, про формат резиденции тогда вообще никто не знал. Его могли воспринять со скепсисом, но когда люди видят отражение самих себя, когда резиденция становится зеркалом со спецэффектами, это сразу создаёт если не нужность, то иллюзию нужности, и потому оказывается привлекательным. Нам необходимо было

создать контакт. Теперь, когда он есть, можно делать что угодно и старый подход себя исчерпал. Во-первых, мы видим повторы. Во-вторых, тема сайт-специфичности интересная, но не бесконечная. Теперь мы хотим большего включения в международный контекст — не для себя, а для российских художников. Например, нас совершенно не знают в Азии. Так что сейчас наш ресурс уходит не на поддержание резиденции, а на установление партнёрских связей с резиденциями в Азии — эта программа называется «Контактные зоны». Наши партнёры — Para Site в Гонконге, How Art Museum в Шанхае. Есть связи с MNG 360° в Монголии, а весной к нам едет делегация из токийской резиденции Paradise. Обычно все тянутся в Европу, и даже несмотря на наше местоположение, у нас всё очень европоцентрично. Именно поэтому мы сейчас стараемся разнообразить нашу программу — и по странам, и гендерно, и по возрасту. У нас есть некая дискриминация, но это связано не с тем, как составлены условия, а просто потому, что люди определённого возраста меньше подают заявки, и потому, что люди с большей радостью поедут туда, где были их друзья. И мы хотим сместить эти векторы и завести больше знакомых там, откуда к нам не едут, по причине того, что мы этикие европейцы на Дальнем Востоке. Так что сейчас мы становимся отправляющей стороной для наших художников, которые едут в Азию, а та сторона — отправляющей для тех, кто едет к нам. Таким образом, каждый тратит деньги один раз, но получает два проекта. Это очень выгодно, но требует времени и пространства. Правда, мы по-прежнему открываем *open call*, но он для нас не приоритетен. То есть к нам можно приехать, если у вас есть деньги на билет, и вам будет обеспечена кураторская и координаторская поддержка, но количественно таких резиденций теперь меньше. Сейчас нас интересуют более сложные проекты.

3. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «ВЫКСА» НИЖЕГОРОДСКАЯ ОБЛАСТЬ

18



Алиса
Багдонайте
Куратор резиденции

Так получилось, что Выкса стала калькой «Зари». Однажды меня пригласили выступить на фестивале «Арт-Овраг» и рассказать о резиденции во Владивостоке. А после доклада выяснилось, что организаторы — фонд «ОМК-Участие» — хотят воспроизвести этот опыт у себя и чтобы я этим и занялась. Так что сложился братский проект, но в то же время резиденция получилась совсем другая, потому что опробованные механизмы в новом пространстве заработали совсем иначе.

Со следующего года начинается *open call*, но первый набор был кураторским — я сама пригласила всех художников, потому что, в отличие от Владивостока, в Выксе не было центра современного искусства и не было налаженных коммуникаций. Правда, успех программы не был моей зоной ответственности, я не отвечала ни за что, кроме маленькой консалтинговой части, но очень боялась, что ничего не получится. Боялась не за себя, а за новую резиденцию, поскольку я знаю, как их мало и как много желающих. Особенностью резиденции в Выксе стала возможность приехать с семьёй, когда и папа, и мама художники — например, Елена Ковылина и Пётр Быстров, Георгий Острецов и Люд-

мила Константинова. Когда художники приезжают с детьми, это очень меняет пространство, оживляет его, располагает к себе людей, а расположение жителей видят и организаторы резиденции. Важно было замотивировать инвестора сделать этот проект не одноразовым, а регулярным и долгосрочным. Свою основную задачу я видела не в том, как реализуется резиденция, а в том, что она вообще реализуется.

Я не знаю точно, зачем ОМК понадобился такой формат, но думаю, что их привлекла возможность за те же деньги осуществлять не краткосрочный фестиваль, но круглогодичный проект, каким бы он ни был. Во-вторых, им понравилось, что люди приедут не как гастролёры на время фестиваля, а пробудут в городе долгое время и будут менять культурный ландшафт. «Арт-Овраг» уже знаменит и прекрасен, но привязку к месту действия он получил только в последние годы, и резиденция — часть того же движения к сайт-специфичности, которое начали кураторы фестиваля Антон Кочуркин и Юлия Бычкова. Они увидели в резиденции именно способ заземления. В-третьих, городу не хватает культурной повестки. По европейским меркам Выкса достаточно большой город, но очень

маленький по своему культурному содержанию. Интеллектуальный досуг за пределами нескольких дней «Арт-Оврага» отсутствует. Так что резиденция позволяет реформировать ситуацию. Выксе неважно, художники приедут или писатели, любые новые люди хотят знакомиться. Мы соответственно организуем приветственную лекцию, куда зовём всех желающих. Наш новоприбывший рассказывает о своих прошлых и будущих проектах, все пьют чай и болтают. Выкса от этого не станет самым прогрессивным в искусстве местом, но тем же старшим школьникам, которые охотно такие мероприятия посещают, важно видеть людей, которые не живут в городе и их не знают. Это психологически очень важный момент — в маленьком городе создаётся иллюзия большого. Также они видят людей, успешных в своей профессии, и сразу узнают много всего нового. Художники чем только не занимаются — от электронной музыки до программирования. Это окно в новый мир. Я не из тех, кто считает, что новые знания нельзя получить из книжки или интернета, но людям надо знать, что гуглить.

Есть ещё дни открытых дверей. Резиденция находится за забором — в дверь нужно звонить, и если координатора нет, а художник куда-то ушёл, тебе никто не откроет. Поэтому я очень настаивала, чтобы было открытое время, когда люди просто смогут прийти — не на мероприятие, а просто посидеть, книжки почитать, например. Дело в том, что место за забором — это не городское пространство. Его легче охранять, вещи не украдут, картины не испортят, но оно не является публичным. Пока никто не знает, зачем я это придумала, поскольку те же ребята, что бывают на днях открытых дверей, приходят и во все остальные дни. Иногда люди думают, что в открытые дни кто-нибудь достанет какой-нибудь развлекательный инструмент и будет им всещекотать, но это не так. Это просто публичное пространство, где можно



19



Форма отбора:
open call

Предоставляется:
жильё и мастерская

Сроки: от трёх
до восьми недель

Сайт: artovrag.com/
vyksaair

общаться, читать или просто сидеть в интернете. Конечно, туда сложно прийти новым людям. Нужно, чтобы кто-то привёл тебя за руку, но если двери всегда закрыты, никто никого не приведёт. Дело в том, что в нас живо наследие советской эпохи — все уверены, что пространство должно быть строго функционально, просто прийти и побыть там психологически сложно. Даже молодёжь не может просто наслаждаться ничегонеделанием, просто прийти, чтобы отвиснуть. Мы это стараемся поменять. В 2021 году резиденция переезжает в новое здание — в кафе «Волна», построенное на излёте советского модернизма на берегу прекрасного озера, которое вырыли крепостные крестьяне промышленников братьев Баташевых. И, конечно, набитые нами шишки мы там постараемся учесть. Ошибки состояли, во-первых, в том, что у резиденции не было своего менеджмента. Я выполняю эту функцию только в «Заре», и там всё очень тоталитарно сконцентрировано в моих руках. Я, конечно, советуюсь с экспертами в областях, где разбираюсь недостаточно, например в современном танце, но в целом «Заря» сама решает, кто туда поедет. В Выксе иначе — она принимает решение закрытым экспертным советом, в него входят организаторы «Арт-Оврага», руководство фонда «ОМК-Участие» и сотрудники градообразующего предприятия — Выксунского металлургического завода. Соответственно, резиденция становится более народной, что и хорошо, и плохо. Это многоголосье создаёт ситуацию, в которой результат отбора непредсказуем, но есть пространство диалога совершенно разных стихий. При этом в отсутствие собственного менеджмента резиденция подчинилась «Арт-Оврагу» и его организаторам, а они первые полгода в безумном напряге готовят фестиваль, а вторые полгода находятся в отпуске. Резиденция остаётся предоставлена сама себе и оказывается местом приземления совершенно посторонних людей, которые приезжают и уезжают,

как в гостинице. Или резидент утром выходит в пижаме в сад пить кофе — а там стратегическая сессия. Ещё одна проблема — сезонность: в маленьком городе зима переносится сложнее, и если художник упустил момент на приветственной лекции завести друзей, то дальше он сидит один до отчётной выставки. Эти проблемы не катастрофичны, но мы их осознали и будем с ними работать.

Конечно, я сталкиваюсь со снобизмом художников: «Зачем я в эту Выксу поеду?» Так ведь никто не тащит! Но я вижу, что у художников есть проблемы с мастерскими, с концентрацией, есть необходимость видеть новые места и находить новые фактуры. Также я считаю, что нет ничего плохого, если человек решил сделать передышку, пожить бесплатно, передать мастерскую и пережить тяжёлый для себя момент. Художнику должно быть куда деться. И, конечно, я за амбициозные проекты, за сотрудничество с серьёзными музеями, за приобретения в коллекцию, но все эти возможности не упадут с неба, нужен опыт и нужны прецеденты. Их нужно где-то нарабатывать. Меня очень жёстко критиковала коллега, что мы оставляем работы в коллекции, дескать, с точки зрения международной этики это неприемлемо. Но мы не международные! Не хотите давать в коллекцию, увозите — где это у вас будет храниться? Может, это купит музей? Получается, мы находимся в ситуации двойных стандартов: конечно, мы хотим быть международными, но давайте сначала будем договороспособными. Давайте поставим маленькие задачи и выполним их хорошо, а потом поставим следующие.

Я считаю, что у Выксы есть потенциал стать важным местом культурного проектирования. Чем проблемнее пространство — тем больше нужен ему художник, который выступает в роли священника, терапевта, инженера будущего. В этом состоит его божественное присутствие — он всё обращает в золото своим взглядом. Поэтому

я и думаю, что резиденция — это удивительный формат. На самом деле они были всегда. В Советском Союзе были творческие дачи, зональные выставки — это и были резиденции, организованные за государственный счёт. Эта система работала, потому что без неё сложно было двигать машину пропаганды, например в республиках. Сейчас установки тех органов, где сконцентрировано основное финансирование нашей культуры, сильно изменились, они не успевают осознать, что было, что стало, где они находятся. Но у людей-то потребность в резиденциях сохранилась, и они сейчас множатся. Если потрясти институциональную систему, много интересного выяснится. Например, во Владивостоке действует резиденция Новой Зеландии при Почётном консульстве, она камерная, но там много интересного происходит. Так что резиденции — очень широкий формат, они всегда были, всегда будут. Просто сейчас идёт бум, который затеяли большие институции, потому что это позволяет им многое делать. Например, «Гаражу» это позволяет обеспечить синтез художников, видеть, кто что делает, реализовывать Триеннале и ещё экономить — в этом формате для них нет ни одного минуса. В Финляндии резиденции — это механизмы социальной поддержки, они, например, часто есть в домах престарелых. Художники считаются наиболее низкооплачиваемыми и редко трудоустраиваемыми специалистами с высшим образованием, поэтому ими стараются залатать все социальные дыры. В Корее резиденции выполняют функции городского благоустройства: под них отдают пустующие здания, чтобы они не выделялись в ухоженном пространстве. Резиденция — это не цель, это просто метод.



21



На стр. 19
Сверху:
Георгий Острецов
Диана с собакой
2017
Из серии «Ивантовая запутанность охотничьих собак»
Предоставлено организаторами резиденции

Внизу:
Елена Ковылина
Зелёные и плодово-ягодные культуры
2017
Перформанс. Предоставлено организаторами резиденции

Сверху:
Илья Гапонов
Ястребов Пётр Сергеевич, ветеран ВМЗ
Из серии «Индустриальная археология». Предоставлено организаторами резиденции

Внизу:
Владимир Абих
Крепче стали
2018
Из проекта «Там, где нас нет»
Предоставлено организаторами резиденции

4. МАСТЕРСКИЕ «ГАРАЖА» МОСКВА

22



Валентин Дьяконов
Куратор резиденции

По поводу выросшего за последнее время количества российских арт-резиденций можно, конечно, пошутить про импортозамещение: раз русских художников не так уж часто берут в западные, надо развивать какую-то структуру здесь. А можно подойти серьёзнее: страна у нас большая, но людей, которые бы действительно её видели, довольно мало. И то, что, помимо Москвы, резиденции открываются в других важных городах, — это показатель, что наступает эпоха пространственно-культурной связности. По крайней мере, я надеюсь, что это так. И эта эпоха как раз и живёт резиденциями, они дают людям возможность передвигаться, обмениваться и получать принципиально иной опыт, ощущать, как у нас художественная жизнь устроена в целом. В этом смысле как раз Мастерские «Гаража», которые я курирую, не столь показательны. Они нацелены на другое. Во-первых, у нас до сих пор художник с собственной мастерской — явление настолько редкое, что их можно пересчитать по пальцам. И наши студии на ВДНХ соответственно нужны, чтобы художники получили возможность спокойно работать вне дома. Во-вторых, это продолжение работы, начатой два года назад Триеннале современного российского

искусства. Изначально мастерские задумывались как способ перехода от одной триеннале к другой — чтобы в промежутке между ними участники могли приезжать в Москву и работать либо как дополнительная помощь художникам первого издания. Этих первых выбрал экспертный совет. А вторую Триеннале у нас курируют участники первой, то есть сами отбирают художников для будущего проекта. И многие из них сейчас участвуют во втором наборе мастерских. Они очень разные по уровню, возрасту, опыту и степени подготовленности, поэтому нельзя говорить об общем уровне качества. Обычно резиденции рассчитаны на поддержку именно молодых художников, и, если в результате появляются работы невысокого качества, то это вопрос неопытности участников. Но цель резиденций как раз в том, чтобы художники приезжали, погружались в другие контексты и учились. Инкубаторская миссия по всему миру примерно одинакова, и расчёт на начинающих тоже одинаков — человек должен получить опыт, передать опыт и в конце концов осесть. Этот сёрфинг в какой-то момент зрелости автора должен закончиться. Поэтому работы, которые появляются в резиденциях, — это *works-in-progress*, вещи

Форма отбора:
open call

Предоставляется:
стипендия на рабочие материалы, студия, жильё для иногородних

Сроки:
от трёх месяцев до полугода

Сайт: garagemca.org/ru/garage_studios

в становлении. Для многих наших участников это реально первый в жизни опыт мастерской, и сейчас у них очень сильно перестраивается практика, появляются новые форматы и другой ритм работы. С точки зрения сделанности у них уже выходят совершенно иные вещи, чем были прежде. Нашим художникам мы выделяем ежемесячную стипендию на материалы, но грантов на проживание у нас нет. Сроки резиденций для тех, у кого есть жильё в Москве, — полгода, для иногородних — три месяца. Это не потому что мы любим регионы, а потому что без стипендии прожить в Москве сложно. Они могут работать удалённо, но всё равно столица — дорогой город. Тем не менее для большинства полгода — это вообще не срок, они хотят больше, и мы даже продлевали первому набору время, потому что шести месяцев им не хватало. Пока проект ориентирован на российских авторов, но у нас уже есть первый иностранный резидент — художница Анна Мескьяри, родившаяся в Швейцарии — в рамках сотрудничества с Pro Helvetia. И пока мы планируем подобные опыты также как партнерские проекты. Кураторская поддержка резидентов в нашем случае, скорее, концептуальная — у меня есть присутственный день, и я всегда готов поговорить, послушать, объяснить, дать совет. Мы периодически устраиваем занятия. Например, сейчас мы будем проводить эксперимент — в резиденции появятся два глухих художника. В «Гараже» очень серьёзный упор на инклюзивность, но наш опыт даже более радикален, чем обычно, поскольку глухим художникам практически негде получить профессиональное образование, то есть для них важна не только мастерская, но и возможность учиться у своих непосредственных коллег. И чтобы интегрировать их в среду, мы для всех будем проводить занятия по русскому жестовому языку. Кроме того, гостей «Гаража» мы стараемся обязательно привести в резиденцию, знакомим, рассказываем и показываем. Ещё мы

23



будем делать критические сессии, чтобы художник мог представить и обсудить с остальными свою работу, — это и есть наша кураторская поддержка. Зачастую наши участники хотят оставить нам свои работы, например, расписывают стены. Но когда резиденции обязывают художников оставлять в коллекцию работы — это просто дикое 90-е. Какое-то зверство — заставлять художников расплачиваться работами. Хотя я знаю, что это есть. Не будем показывать пальцем — но это есть. Работы должны продаваться, у них должна быть своя цена, отдельная от стоимости производства. А если ты оплатил художнику производство и теперь считаешь, что работа твоя, — так это не работает.

Работа художников второго набора в Мастерских «Гаража» 2019
Фотография: Антон Долинов
© Музей современного искусства «Гараж»

5. «ОТКРЫТЫЕ СТУДИИ» ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ВИНЗАВОД» МОСКВА

24



Андрей Паршиков
Куратор резиденции

Из присланных нам заявок отбирается примерно тридцать пять, их рассматривает экспертный совет и выделяет восемь. В этом году получилось девять. Художники знакомятся с пространством, друг с другом, начинают работать над проектами, и через месяц у них уже выставка. То есть у них уже что-то должно быть до начала резиденции, а моя задача — их переубедить. У всех резидентов уже есть первоначальный профессиональный опыт — образование, первые выставки, готовые объекты, так что им есть что показать на открытии или первом вечере вернисажей. Участники получают пространство для работы, а также консультации с тьютором и встречи с представителями арт-среды, с которыми они общаются и тем самым развиваются. В отличие от многих других резиденций, у нас есть образовательная программа. Мы устраиваем лекции по истории искусства и занятия по арт-английскому. Вообще, все приходят сырые, не понимая, как создавать портфолио или как подавать заявки в арт-резиденции. Они обдумывают свои самые первые проекты и ещё не сформулировали дискурсы, в котором работают. Моя же задача — научить их тому, как раз-

Форма отбора:
open call

Предоставляется:
восемь студий, стоимость участия 16 000 рублей в месяц, два бюджетных места, жильё не предоставляется

Сроки: пять недель

Сайт: studios.winzavod.ru

говаривать о своём искусстве, как доносить свои идеи до зрителей и вообще что такое современное искусство, что это за система и как в ней существовать. Главное преимущество «Открытых студий» — они находятся в самом центре Москвы, работы участников могут каждый день видеть посетители «Винзавода» — это возможность представить своё искусство и пообщаться с большим количеством людей. Кроме того, у нас очень аутентичное пространство: с одной стороны, это «белый куб», с другой — бывший старинный склад винно-водочных изделий, где работы можно крепить даже к потолку высотой тринадцать метров. Задача сайт-специфичности, конечно, не стоит, но мы приветствуем, если кто-то хочет сделать работу специально для нашего пространства. Резиденция длится пять месяцев — ни разу не было, чтобы за этот срок художник ничего не создал: у нас такая среда и такое менторство, что я и представить себе этого не могу. Из того, что художник за это время сделал, одна работа идёт в фонд «Винзавода», остальные остаются в собственности авторов. Они могут участвовать с ними в других вы-

ставочных проектах. Кроме того, мы продвигаем наших участников. Их начинают узнавать благодаря мероприятиям в «Студиях», вечерам открытий и новым знакомствам в арт-среде. Например, после нас многие попадают в Мастерские «Гаража». Или у них покупает работу человек, который увидел в «Студиях» процесс её создания. После выпуска мы поддерживаем сообщество своих художников. Чтобы они постоянно были вовлечены в творческие процессы вокруг «Открытых студий», мы рассылаем информацию про другие наши проекты и возможности, отправляем выпускников в иностранные арт-резиденции. Кстати, каждый год мы берём к себе одного человека из партнёрских резиденций в обмен на нашего участника. Например, наша художница Мария Иванова сейчас поехала в Южную Корею. Вообще, есть много разных мероприятий — фестивали «Винзавода», вечеринки в ДК, различные поездки; наша задача — чтобы это сообщество продолжало существовать.



Сверху:
Пространство «Открытых студий»
2019
Фотография. Изображение предоставлено ЦСИ «Винзавод»

Внизу:
Варвара Граннова со своей работой
2019
Фотография. Изображение предоставлено ЦСИ «Винзавод»

6. АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ В CUBE.MOSCOW МОСКВА

26



Дарья
Демехина
Куратор резиденции

В России очень мало резиденций, которые предоставляют художникам финансирование; в Москве — разве что новая резиденция «Гаража» и мы. Наш уклон — перформанс, на котором кроме нас в России специализируются резиденции ЗИЛа и костромской «Станции», но при этом обе предоставляют пространство и куратора, но не дают денег. Кроме того, нас отличает то, что наша резиденция построена как исследовательская. Конечно, про каждого художника можно сказать, что он исследует какую-то тему, но у нас это предполагает по шесть часов занятий шесть дней в неделю и несколько теоретических блоков. Первый направлен на углубление основной темы, которая в этом году сформулирована как «Приватное и публичное». Лекции о границах между этими двумя сферами читали очень разные эксперты — от политологов и социологов до религиоведов и врачей. Они рассказывали об истории российских сект, о постсоветском теле, ЛГБТ, митингах и многом другом. Все эти беседы были нужны, чтобы научить художников процессу исследования — на мой взгляд, им часто не хватает погружённости в контекст, размышлений о том, почему они создают свою работу в Мо-

скве 2019 года, в данном конкретном пространстве Cube. Сама наша тема родилась из попытки осмысления пространства, а котором мы работаем. Параллельно я несколько раз в неделю проводила с художниками исследовательские семинары, учила их искать и анализировать информацию, потому что, хотя отбор проводился среди выпускников ведущих арт-школ Москвы, исследование там не всегда рассматривается как важный метод работы художника. Сама я сейчас дописываю диссертацию по философии в Вышке, и мне важно, чтобы художники как можно глубже погружались в свой предмет. К сожалению, они это делают не всегда. Второй наш блок — *soft skills* — подразумевал практические навыки: как художнику создать свой сайт, как заниматься пиаром, как взаимодействовать с куратором, с архитектором, как выставлять свет. Обычно эти умения вырабатываются на опыте, и семинаров по ним не устраивают. Третий блок — мы учили художников рассказывать о своих проектах как письменно, так и устно. Это также слабое место российских авторов. В этом блоке проводились занятия по современной эстетике с преподавателем Вышки Даниилом Небольсиным,

Форма отбора:
внутренний open call
среди московских
высших школ

Предоставляется:
возможность участия
в образовательной
программе — для пяти
участников, грант
с проживанием и мастер-
ской — для победителя
открытого конкурса

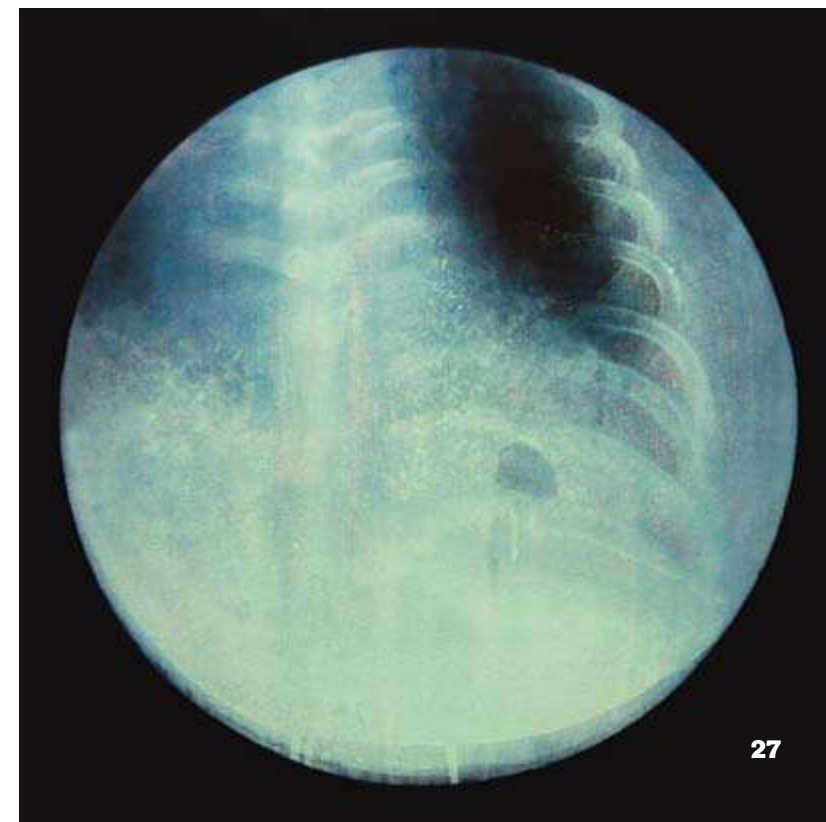
Сроки: один месяц

Сайт: cube.moscow

который рассказывал им про пять основных подходов, которые дают хоть какие-то ориентиры в системе современного искусства. На ридинг-группах мы читали теоретические тексты — в основном англоязычные или недавно переведённые, например Артура Данто. Дальше студенты писали тексты о собственных проектах, учась выражать свои мысли. И был мой курс лекций про перформативные практики в визуальном искусстве, поскольку именно этим я занимаюсь как куратор — работаю с разными перформативными формами от постдраматического театра до современного танца. Мне представляется, что перформанс — это не жанр современного искусства, поскольку жанровое разделение устарело. Это принцип сборки любой работы, это способ побуждения зрителя к действию — к переживанию, вчувствованию, проживанию или к прямому физическому действию. Было исследование, сколько времени зрители проводят у картины. «Джоконда» удостаивается двадцати секунд, а все остальные произведения в среднем около шестнадцати. Именно поэтому нами был выбран перформанс — как лучший на сегодняшний день способ вовлечения аудитории. При этом мы не занимаемся радикальными формами, как, например, у группы «Война». У нас перформанс — это просто шаг навстречу зрителю, протянутая ему рука, приглашение к диалогу с художником.

Что касается отбора резидентов, то мы сделали внутренний *open call* для пяти московских школ — Британки, ИПСИ, «Свободных мастерских», Школы Родченко и «Базы». Они рассылали информацию по своим выпускникам за последние пять лет, так что мы, помимо прочего, ещё и получили срез молодых авторов. Пять художников были выбраны для участия в образовательной программе и ещё один получил грант и мастерскую прямо посреди пространства Cube. Все они учились и учили друг друга, в том числе

27



проводили друг для друга мастер-классы, старались общаться и сотрудничать, потому что это и есть самое интересное в искусстве. Грант, который мы планируем выделять ежегодно, включает в себя 30 000 рублей на жизнь в резиденции с 4 по 29 сентября и 50 000 — на реализацию проекта, а также его кураторское и техническое сопровождение. В конце резиденции мы показываем *work-in-progress*, потому что доделать серьёзный проект за такой срок невозможно, но художник обязуется полностью его реализовать в течение следующего года. Наше финансирование на этом заканчивается, но кураторская и институциональная поддержка продолжатся до самого конца работы.

Полина Синяткина
Диагнозы
2019

Эскиз проекта-победителя
конкурса Cube.Moscow.
Произведение направлено
на борьбу со стигматизацией
туберкулёза в России
Предоставлено Cube.Moscow

7. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ ЦЕНТРА «ПУШКИНСКАЯ-10» САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

28



Анастасия Пацей

Руководитель
арт-резиденции

Ещё в 80-е, когда дом 10 по Пушкинской улице существовал как сквот, там уже была запланирована резиденция для иностранных художников — хотя тогда ещё даже понятия такого не было! К сожалению, идея не осуществилась, поскольку многим питерским авторам нужны были мастерские, места на всех не хватало и своим помогали в первую очередь. Задумку отложили на будущее. Но в 2012 году, когда центр праздновал своё 23-летие, времена выживания и нелегальное положение остались позади, а вот международные контакты сохранились, и их пора было использовать. Нам очень не хватало площадки для международного обмена — у нас квартировали известные художники и музыканты, но нужна была «свежая кровь». С тех пор площадь резиденции выросла в три раза. Все эти годы она обеспечивала арт-центру постоянный приток новых специалистов по современному искусству из разных стран, а с ними — новых знаний и идей. С другой стороны, она была нужна и городу, поскольку в Петербурге не было вообще ни одной арт-резиденции, и мне это казалось очень странным. Была лишь принадлежащая ГЦСИ площадка в Кронштадте, но это всё-таки другой город, а в Пе-

тербурге интересный культурный ландшафт — культурная столица, множество возможностей для совместных проектов, — и вдруг совершенно незаполненная ниша, которая непонятно почему не заполняется. Итак, в апреле 2012 года мы запустили пилотный сезон — с художниками из Германии, Швейцарии, Японии и России. Первых мы пригласили сами, а потом начали принимать заявки — их было очень много с самого первого дня. При этом ни у кого из команды не было опыта работы с резиденциями. У нас был только собственный энтузиазм и понимание потребностей центра. Тогда мы вооружились принципом *learning by doing* — и осваивали всё в процессе. Уже потом я стала читать литературу, консультироваться у профессионалов, участвовать в конференциях и обменных программах. Через некоторое время я защитила магистерскую диссертацию, посвящённую арт-резиденциям, потом поработала в других странах — опыт постепенно накапливался. Выбирая резидентов, мы сначала смотрели в сторону Европы, поскольку пригласить художников оттуда казалось проще всего. Со временем, конечно же, выяснилось, что состояние — это вообще не проблема.

Форма отбора: open call

Предоставляется:
жильё и мастерская,
также резиденция
осуществляет фандрайзинг для каждого проекта

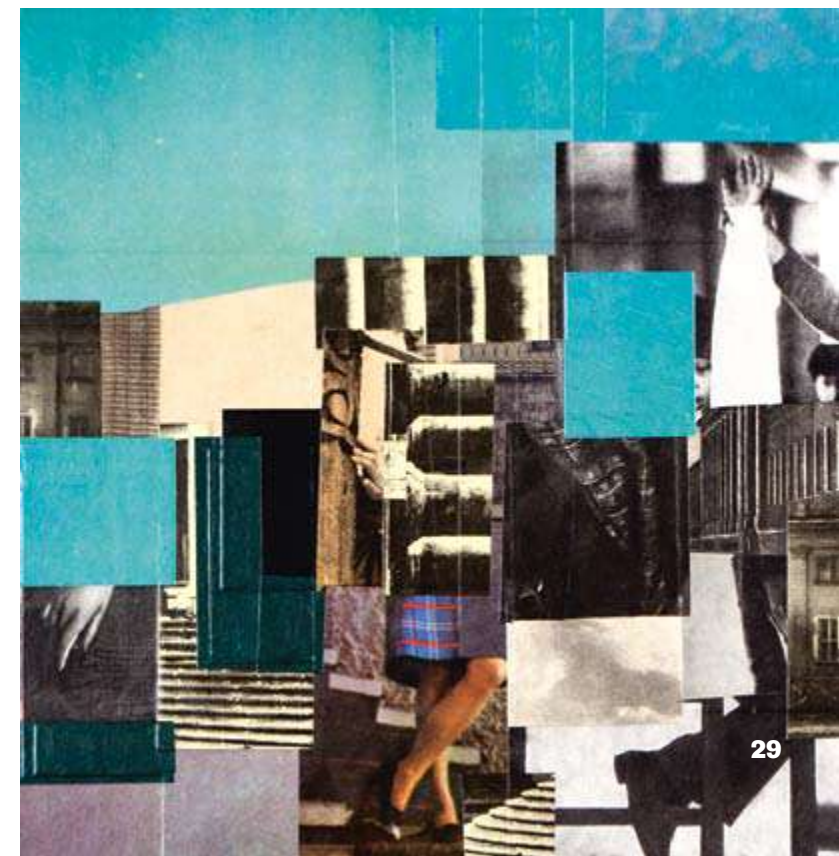
Сроки: в среднем 2—3
месяца

Сайт: artresidency.ru

У нас побывали ребята из Америки, Канады, Новой Зеландии, Австралии и даже Ливана. Приезжали к нам и те, кто родился в России, но эмигрировал. Сейчас мы уже пришли к выводу, что отсутствие русских художников — это наш пробел, и решили, что следующий сезон будет только для отечественных авторов. Арт-центру «Пушкинская-10» в этом году исполняется тридцать лет, и как раз в рамках празднования мы и запустили эту программу.

Чтобы обеспечить приезд художников, мы занимаемся фандрайзингом в тех странах, откуда они сами, а ещё у нас есть ряд международных партнёров. Эта работа отнимает кучу времени, но другой модели мы пока для себя не нашли.

У всех художников всё получается по-разному. Некоторые приезжали с уже сложившимся мнением «как тут всё устроено», а на деле реальность оказывалась совсем другой. Иным нужно всячески помогать и кураторски, и технически. Ещё мы устраиваем концерты, перформансы и лекции, чтобы им было легче адаптироваться в среде. А третьи — очень самостоятельные, сходят с самолёта с уже готовым графиком встреч, и им нужна только техническая помощь с проектом. Но у всех самый главный запрос — это контакты и местная среда. Поскольку нам тоже в первую очередь нужны контакты и среда, мы и не ожидаем, что художники за три месяца создадут завершённое произведение искусства. Нам интереснее процесс, чем результат. И сроки пребывания тоже варьируются. У нас нет формальных ограничений — главное, чтобы они были реалистичны и соответствовали задачам каждого конкретного резидента. Кураторы и исследователи приезжают на пару недель — ищут материалы, встречаются с партнёрами и посещают мастерские. Художники — в основном на 2—3 месяца. Иногда работы получаются такими хорошими, что хочется их себе оставить, но мы решаем этот вопрос полюбовно. Если художник хочет подарить — с радостью берём. Или сами открыто гово-



29

рим автору, что нам его произведение страшно нравится. Но решение всегда за ним. Каждые два года арт-центр проводит большую выставку, куда мы приглашаем авторов последних лет, и для них это как раз возможность показать нам свои работы, которые были начаты в резиденции, — обычно они связаны с их пребыванием в Петербурге или на Российском Севере, потому что очень часто наши художники потом продолжают путешествие по стране. В сущности, это наш вклад в создание имиджа России. Даже когда я только разрабатывала программу резиденций в 2012 году, негативных стереотипов о России и русских было много, хотя в художественной среде всё-таки значительно меньше. И мне хотелось, чтобы наши гости, познакомившись с местным арт-сообществом, погрузились в культуру и потом рассказывали дома о том, что увидели.

Анаис Ибер
Санкт-Петербург № 2
2018

Коллаж. Предоставлено
арт-резиденцией центра
«Пушкинская-10»

8. «ФАБРИЧНЫЕ МАСТЕРСКИЕ» ДЛЯ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ МОСКВА

30



Ася Филипова
Директор ЦТИ
«Фабрина»

Когда производство на нашей бумажной фабрике ещё работало на полную мощь, но после вывоза устаревшего оборудования уже появилось свободное пространство, площадок для современного искусства в Москве ещё было катастрофически мало и спрос значительно превышал предложение. Поэтому мне казалось абсолютно оправданным открыть новое выставочное пространство. Мы его выделили и представили в январе 2005 года — это был довольно большой шестисотметровый цех. При этом никакого опыта выставочной деятельности у меня не было, я слабо представляла, какие нужны условия для проведения выставок, а фабрика, ко всему прочему, находилась в плачевном состоянии: текли крыши, на открытии любой выставки мог вдруг образоваться фонтан из-за прорванной трубы. Временами бывало довольно экстремально! С другой стороны, новое пространство вызвало большой интерес. Люди стали приходить на выставки, спрашивать, нельзя ли арендовать мастерскую или театральную площадку, например. Постепенно мы стали расти. После большого выставочного зала на «Фабрике» появилось Агентство театров танца

«ЦЕХ», и в актовом зале фабрики мы открыли театральное-концертное пространство, потом малый выставочный зал, — так постепенно мы пришли к тому, что есть у нас сегодня. Со временем стало ясно, что, во-первых, одного выставочного пространства мало — что-то должно быть помимо него. Во-вторых, я осознала, что наше местоположение и финансовые возможности едва ли позволят обустроить тут что-то фешенебельное и стерильное, куда будет съезжаться модная публика. Постепенно мы пришли к тому что «Фабрика» должна стать в первую очередь местом, где будут работать художники и где им должно быть комфортно. На самом деле создать такую атмосферу оказалось не так сложно, но она радикально отличается от атмосферы, которая должна быть в пространстве, куда люди приходят приятно провести время — сфотографироваться, попить кофе, пообщаться. Это два разных типа пространств. В одном должно быть много забавных уголков, где хочется сделать селфи, в другом должно быть тихо, спокойно и удобно работать. Дело кончилось тем, что мы осознанно встали на второй путь и идём по нему до сих пор.

Форма отбора: open call

Предоставляется: жильё и мастерская

Сроки: варьируются

Сайт: fabrikacci.ru/programma-fabrichnye-masterskie

Тем не менее это не исключает огромного количества выставок, проведённых за эти пятнадцать лет. Сейчас у нас идёт уже седьмая сессия резиденций. Программа для русских художников состоит из двух частей. Во-первых, у нас есть мастерские на бессрочной основе. Их мы отдаём любимым художникам, с которыми уже работали раньше и которые реализовывали на «Фабрике» заметные персональные проекты. Мы выбираем их сами, без конкурса. Но несколько лет назад появилась конкурсная часть, с приёмом заявок раз в год и объявлением победителей 31 января, на день рождения «Фабрики». Каждая сессия — 6–9 месяцев, за это время художники готовят свои проекты и показывают их у нас. Кто-то в выставочных пространствах, кто-то у себя в мастерской. Ещё на «Фабрике» есть замечательное пространство мастерской «Пиранези LAB» — некоммерческий проект с профессиональными мастерами, которые занимаются печатными техниками в искусстве. У них есть самое разное оборудование для шелкографии и других техник. И художники могут всем этим пользоваться под присмотром специалистов и реализовать свои идеи. Программа мастерских в её нынешнем виде предназначена для *mid-career artists*, а не для молодёжи, как это делается обычно, — это нетривиальный ход, но нам нравится делать всё вопреки. По мнению специалистов, нам вообще стоило бы оборудовать один выставочный зал, кафе, снести большую часть зданий и построить современный бизнес-центр. И не волноваться о текущей крыше и переboях в отоплении. Но мы захотели поступить по-другому, также и в случае «Фабричных мастерских». Мы долгое время, и вполне успешно, ориентировались на молодёжь, пока таких предложений было меньше, чем художников. Однако сейчас выделяется уже много грантов для молодых авторов. А вот программ, которые поддерживают художников от 35 лет, нет во-



31

обще. На мой взгляд, это совершенно несправедливо. Молодость сейчас длится намного дольше, чем, например, в конце XX века. Человек 35 лет воспринимается как вполне молодой. С другой стороны, эти художники часто воплощают очень интересные проекты, ведь, оставаясь молодыми, они уже обладают жизненным опытом, зрелыми взглядами и пониманием собственной манеры.

Сверху:
Хаим Сонол
Бумажная память
2017
Видео
Предоставлено ЦТИ «Фабрика»

Внизу:
Александра Конникова
108 соло
2018
Фотодокументация перформанса
Предоставлено ЦТИ «Фабрика»

9. РЕЗИДЕНЦИЯ ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ ХУДОЖНИКОВ В ЦТИ «ФАБРИКА» МОСКВА

32



Кристина Пестова

Координатор программы «Художник в резиденции» для иностранных художников

Форма отбора: круглогодичная система заявок

Предоставляется: жильё и мастерская. Приезд иностранных художников обеспечивают партнёры — представительства их стран

Сроки: варьируются

Сайт: fabrikacci.ru/mezhdunarodnaya-programma-khudozhnik-v

Впервые «Фабрика» начала принимать иностранных художников в резиденции в 2008 году, в то время в Москве и Подмосковье как раз проходили первые симпозиумы, посвящённые феномену резиденций и специфике их развития в российском контексте. Один из таких симпозиумов мы приняли на своей площадке. Поскольку ЦТИ — это некоммерческая организация, партнёрами программы резиденций фактически стали культурные центры и представительства стран, откуда приезжают художники. Мы сотрудничаем со Швейцарским советом по культуре Pro Helvetia, Австрийским культурным форумом, Французским институтом, Бразильским культурным центром и Гёте-Институтом. Мы не работаем в системе *open call* и принимаем заявки круглый год, формируя расписание на ближайшие 8—12 месяцев. Наш экспертный совет — это я и Ася Филиппова. Обычно выбор участников происходит исходя из заявки: мы просим каждого, кому интересна наша программа, прислать CV, портфолио, мотивационное письмо — почему художник хочет приехать и работать на «Фабрике» и описание проекта или исследования. Поскольку у нас

довольно необычная территория — мастерская и выставочные залы располагаются в пространстве бывшей фабрики технических бумаг «Октябрь», мы особенно внимательно смотрим на технику, с которой работает автор. В частности, мы редко берём к себе фотографов и живописцев, да и редко получаем такие заявки. Обычно наши резиденты работают с инсталляцией, печатной графикой, скульптурой, перформансом и современным танцем. Когда резиденты приезжают, мы знакомимся, рассказываем им о месте, где им предстоит работать, зачастую оно становится для них отправной точкой. Мы никогда не навязываем художникам фабричную специфику, но стараемся рассказать о наших интересах и пригласить работать вместе. Например, сейчас открывается подобный проект «На своём месте», где участвовали австрийские и французские резиденты. Они искали способы взаимодействия с районом и его жителями — это была форма расширения пространства мастерской и переосмысления территории. Или, может быть, у приехавшего художника уже есть тема исследования — в таких случаях, как правило, требуется наша помощь. К сожалению, в России даже публичные архивы

и музеи редко бывают двуязычными: все сотрудники говорят только на родном языке, а наши резиденты редко знают русский. Приходится исследовать вместе с ними. При этом нам совершенно не важен результат работы — всё ориентировано на процесс. Тем более, что мы не собираем коллекцию, и всё, что сделал автор, остаётся с ним. Другое дело, что мы дальше поддерживаем отношения и радуемся, когда кто-то решает вернуться в Москву и продолжить работу или показать итоговую выставку. Например, в 2020 году на Фабрику вернётся наша резидентка из США — художница и преподавательница Кристи Липпайр, которая на протяжении месяца исследовала в Москве творчество Варвары Степановой и теперь приедет создавать её скульптурный портрет. Одна из наших важных задач — познакомить начинающих российских художников с нашими резидентами, такие встречи начались около года назад, и мы стараемся вовлечь в них всех наших участников, поскольку они полезны для обеих сторон: рассказывая о своей практике и отвечая на вопросы, художник чуть больше узнаёт о нашем художественном контексте, а российские авторы получают возможность рассказать про иностранные резиденции и новые возможности для своей работы. И по-моему, мы можем гордиться, что у нас получилось создать такое комфортное и отзывчивое пространство для творчества. Я думаю, что отличительная особенность российских резиденций в том, что их очень сложно сравнивать между собой. Каждая находится в уникальном месте и работает с собственным своим контекстом. Мы всегда говорим нашим участникам: для того, чтобы узнать современное российское искусство, вам придётся съездить в Екатеринбург, Владивосток, Санкт-Петербург, Выксу, Казань и другие города, художественный мир которых наверняка покажется вам совсем другим по сравнению с тем, что вы успели увидеть в Москве.



Сверху:
Василена Ганновска
Кинотеатр «Орион». Из серии «Московские кинотеатры» Август—сентябрь 2019 Бумага, напильная ручка Предоставлено ЦТИ «Фабрика»

Внизу:
Художница Элизабет Грюбль вешает плакат проекта «СОЦИАЛИЗМ НАПИТАЛИЗМ» Июль 2019 Фотодокументация проекта Фотография: © 2019 Кристина Пестова Предоставлено ЦТИ «Фабрика»

10. АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ «СТАНЦИЯ» КОСТРОМА

34



**Иван
Естегнеев**
Художественный
руководитель
резиденции

Мы запустили «Станцию» в здании бывших льняных мануфактур в фабричном районе Костромы в 2009 году, чтобы показывать в городе современный театр и танец, но спустя три года поняли, что используем свою площадку не в полную силу и, помимо проката различных шоу и проведения фестивалей, нам нужно привлекать молодых режиссёров, хореографов и танцоров. Первый эксперимент мы решили провести на фестивале «Фабрика воображения» в 2012 году. Тогда мы получили грант от Евросоюза и на эти деньги попытались организовать творческую коллаборацию разных артистов на нашей территории буквально за десять дней — получился очень крутой опыт, который мы восприняли как торжественный запуск нового формата. Когда закончился грант, который нас поддерживал первые два года, мы обратились в Фонд Михаила Прохорова, и одна из заявок, которые мы отправляли, была как раз на создание резиденции, она и сработала. До 2016 года, как и любой нормальный театр, мы работали с сентября по май, а летние месяцы использовали для того, чтобы приглашённые артисты приезжали к нам и на месте работали над своими проектами. Потом мы захо-

тели большего и запросили у фонда финансирование на круглогодичную резиденцию, и теперь у нас есть постоянный внешний проект по приглашению артистов разных типов перформативных практик — к нам приезжали и адепты классического драматического театра, и с уклоном в музыку, но большинство всё же работают в поле современного танца и современного искусства. Каждый год нам выделяется определённая сумма денег, а дальше мы с директором «Станции» Евгением Кулагиным смотрим на количество заявок, отбираем интересные и стараемся распределить финансирование, и каждый раз получается по-разному. Обычно мы объявляем, что предоставляем площадку на две недели и число людей в группе не должно превышать четырёх, но в реальности у нас были и солидные проекты, и когда две группы по пять человек работали в одном пространстве. Грант помогает обеспечить резидентам жильё, а площадка даёт все возможные условия для реализации перформативных проектов — технические, продвижение, имиджевую поддержку. Каждый раз мы сталкиваемся с тем, что приезжают артисты на разных этапах готовности проекта — кто-то только

Форма отбора: open call

Предоставляется:
жильё и площадка
для любых типов перформативных практик

Сроки: варьируются,
в среднем — две недели

Сайт: [www.stantsia.com/
residence](http://www.stantsia.com/residence)

начинает работу над спектаклем, кто-то с полуготовым материалом, которому требуется только техническая проработка. Поэтому мы даже не всегда устраиваем финальные показы проектов, но даже те, что проходят, рассчитаны на маленькую аудиторию просто в рамках подведения итогов резиденции. В случае же творческих кризисов, если у художников изначально был внятный запрос — а мы берём именно таких — и они находятся в середине и в завершении работы, лучше всего работает принцип невмешательства с нашей стороны: у них уже есть опыт, они знают, чего хотят, и найдут решение сами.

Есть три дедлайна для подачи заявки: весенний, летний и осенний. А дальше всё зависит от того, что мы получим. Например, у нас есть программа, когда мы прикрепляем двух-трёх модераторов к группе молодых танцоров или к хореографам, которые хотят себя солидно проявить. В этом случае у них нет определённого проекта, они хотят просто стартовать в новом направлении. И тогда мы приглашаем хороших специалистов, например Татьяну Гордееву, которые специально приезжают и с ними работают. Никакой сайт-специфичности у нас нет, наоборот, всё делается, чтобы проект жил своей жизнью после того, как от нас уедет. Поскольку у нас хорошо оснащённая площадка, *black box*, весь упор идёт именно на сценическую работу. Хотя было порядка пяти резидентов, которые работали с городской средой Костромы: записывали звуки улиц и организовывали бродилки — жалко было отметить хорошие проекты. По завершении резиденции все права на работы, конечно же, остаются у участников. Единственное — поскольку мы сотрудничаем с Фондом, — мы просим указывать кредиты нашей площадки и их поддержки. Хотя у нас были исключительные случаи, когда мы осуществляли *production* совместно

35



с участниками. Но в этом случае мы преследовали собственные интересы и финансово участвовали в проекте, и выступали уже не как резиденция, а как сопродюсер, и тогда, конечно, ожидали каких-то прав на работу. К слову, ещё у нас есть фестиваль «Диверсия», и некоторых ребят из резиденции мы приглашаем выступить там тоже. Сейчас наша главная задача — это творческий обмен на самых разных уровнях: коллаборации разных площадок или объединение разных артистов внутри одного проекта, когда мы формируем команду на базе поступивших заявок от незнакомых друг с другом людей. В общем, мы хотим сделать резиденцию местом встреч для тех, кто в другом случае никогда бы не пересеклись.

Резиденция Екатерины
Чадиной
2018
Фотография. Предоставлено арт-
резиденцией «Станция»

11. КРОНШТАДТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ ГЦСИ КРОНШТАДТ

36



**Анна
Заведий**

Куратор резиденции,
руководитель
отдела специальных
программ Северо-
Западного филиала
Государственного
музейно-выставочного
центра «РОСИЗО»

Художники, которые любят уединение, говорят, что у нас своего рода рай, где тебя никто не трогает. Наша атмосфера очень отличается, например, от Мастерских «Гаража», где кипит жизнь. У нас другой формат, который больше подходит для внутреннего сосредоточения и медитации. Это почти ретрит, где можно побыть наедине со своими мыслями, текстами и идеями. Мы недалеко от Петербурга, туда можно легко добраться, но каждый день, конечно, ездить не станешь. Художники это понимают, и их привлекает чаще всего романтика отшельнической жизни. Лучше всего это работает для иностранцев: «Боже мой, я в России, и я на острове!» — говорят они. Конечно, цивилизация никуда не делась: у нас есть отличные студии, большие и светлые, есть комната для размещения, есть пространство для лекций и показов. Чаще всего в начале резиденции я встречаюсь с художником и расспрашиваю про его интересы. Если он хочет познакомиться с галеристами — мы это организуем. Если хочет посмотреть местное искусство — проводим туры по всем местам притяжения, чтобы сориентировать человека в обстановке. Например, вчера к нам приехала новая французская резид-

дентка, которая занимается фотографией. Сразу было понятно, куда её сводить — на фестиваль «Присутствие». Также я посмотрела, что она у нас фотографирует «баффы» — это когда коммунальные службы закрашивают граффити на стенах и получаются цветные полосы в духе Марка Ротко. Художница живёт в Берлине и такого нигде не видела, она думает, что это наша местная форма стрит-арта с истоками в авангардном искусстве: везде Малевич, везде квадраты. Однако у нас в Петербурге есть люди, которые исследуют эту тему, и я организовала ей встречу с Олегом Кузнецовым, автором книжки «Buffantgard». Бывают, конечно, и провальные истории. В этом году всё пока хорошо, но бывают художники, которые либо ожидают чего-то большего, либо сами не знают, чего хотят, и тогда многое идёт не так. В таких случаях нужно быть очень деликатными: максимально художника приласкать, подогреть его чувство собственной значимости. Например, у нас был случай: должна была состояться презентация одного из наших резидентов, и приблизительно в те же даты был назначен кураторский форум. Всё петербургское художественное сообщество в тот момент работало над тем,

чтобы сделать классный проект, показать его иностранным и московским кураторам. Всё было очень плотно, и пиарить выставку резидента до форума было совершенно невозможно. У нас не было ни сил, ни времени, все были немного не в себе и работали день и ночь. Однако резиденту совсем не понравилось, что его презентацию назначили после форума. Он сказал что сам приедет и развесит свои картины, если с нашей стороны помощи не дождётся. Я объясняла, что будет провал, но его мои аргументы не устроили. Пришлось всего за день объявить о презентации; конечно, никто не пришёл. Художнику всё же стоило больше нам доверять. Но это редкие случаи, обычно всё бывает хорошо.

Резиденция была создана в 2009-м, но официально ведёт свою историю с 2012 года, когда появился *open call*. Я же работаю тут ровно год. Главная моя задача состояла в том, чтобы перепридумать формат. Раньше художники сидели на острове, и их никто ни к чему не обязывал. Если резидент хотел устроить презентацию, ему шли навстречу, но, как правило, его никто не трогал, обходилось даже без кураторского участия. Сейчас мы ввели обязательные регулярные встречи: иностранные художники рассказывают молодым петербургским коллегам о том, какие возможности есть в их странах, делятся контактами. Кроме того, мой личный интерес — устраивать выставки, поскольку я занимаюсь независимой кураторской практикой. Понятно, что за месяц резиденции сложно поднять большой проект, но было несколько случаев, когда выставка получалась либо в ГЦСИ, либо в независимых пространствах. У нас также нет привязки к пространству и своих фондов, так что работы мы не забираем. Что ещё нужно знать о нашей резиденции? Во-первых, мы большая государственная институция, и художник понимает, что это не просто частная история — участие в нашей программе ставит его на более высокий уровень.



Когда в судьбе художника участвует любая организация, имеющая отношение к государству, это повышает его статус. Поэтому они, кстати, и заинтересованы в нас — чтобы потом написать про это в CV. Во-вторых, есть такое понятие — новый институционализм, которое подразумевает выход художника к независимым пространствам, к реальным игрокам. Мы такой выход даём — это нечасто встретишь. Я недавно разговаривала с коллегой из Москвы, директором «Винзавода». Она мне сказала: представить, чтобы в Москве московский филиал ГЦСИ пришёл к независимому пространству и о чём-то с ними стал договариваться, — очень сложно. Это очень закрытая структура. А мы устраивали выставки Леонарда Мюллнера в пространстве FFTN, Алиши Весслер — в Kunsthalle nummer sieben, Дианы Капизовой в студии 4.413. Так что преимущество петербургского филиала — в его открытости, в возможности поработать свободно с галереями и независимыми пространствами, в его включённости в коммуникации арт-мира в Санкт-Петербурге.

Джузеппе Сантагата
Не спрашивай
2017

Фотография. Предоставлено
Кронштадтской художественной
резиденцией ГЦСИ

37

12. СТУДИЯ «НЕПОКОРЁННЫЕ» САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

38



**Марина
Альвитр**

Куратор резиденций,
владелица Alvit
Gallery

Резиденцию основали в 2007 году тогдашние студенты Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени Штиглица: художники Иван Плющ, Илья Гапонов и искусствовед Настя Шавлохова. Эдуард Пичугин, ныне генеральный директор киностудии «Ленфильм», бесплатно предоставил им для творческих целей принадлежащее ему промышленное здание — семьсот квадратных метров. Здание находится на проспекте Непокорённых, отсюда и название. Изначальная идея не предполагала, что художники объединятся в группу и станут единомышленниками, — все работали в своих студиях и развивали собственные проекты. Новые участники попадали в резиденцию только через знакомых и в силу общего круга общения, никакого открытого конкурса не было.

Сейчас в арт-резиденцию можно подать заявку. Их рассматривают Иван Плющ, Илья Гапонов и я. В ней обязательно нужно указать, сколько времени художник хочет провести в студии — от нескольких месяцев до года, — и представить проект, который он хочет осуществить. Тем, кого выбрали, также предоставляется небольшое выставочное пространство, чтобы показать свой

результат. Недавними резидентами стали совсем молодые художники: Аня Афонина, Алиса Горелова, Анна Мартыненко. Для них это были чуть ли не первые персональные выставки с возможностью собственного законченного высказывания. Обычно такие выставки продолжаются от двух недель до месяца. Есть у нас и постоянные резиденты: например, Ирина Дрозд, которая работает здесь с момента основания проекта. Мы функционируем в формате «открытых студий». Есть дни, когда можно зайти посмотреть на работы, на творческий процесс, пообщаться с художниками. Мы организуем публичные встречи, где они рассказывают о своих работах. Главное здесь — взаимодействие художников и культурный обмен. Каждый новый участник должен быть готов к постоянному общению с соседями. Сейчас работают 12 студий и все пока заняты, в том числе основателями проекта. Ротируются только три-четыре. При этом в студиях нельзя жить и с жильём мы никак не помогаем, что создаёт трудности для участия иностранных художников. Дело в том, что, за исключением помещения, «Непокорённые» — это не спонсорский или меценатский проект.

Никаких льгот он не получает и на свои средства оплачивает коммунальные услуги. Это, в первую очередь, инициатива самих художников. На ней всё и держится. Специальных критериев отбора или темы нет, обязательной привязки к месту — тоже. Анна Мартыненко готовила проект, связанный с историей резиденции, но это был целиком её выбор. Но есть условие — одна работа из итогового проекта остаётся студии. Кроме того, если во время резиденции у нас возникает общий интерес друг к другу, мы продолжаем сотрудничество уже вне стен проекта. А иногда не общаемся вовсе — всё зависит от людей. Мы очень хорошо относимся именно к молодым художникам. Нам нравится, что они приходят в художественный мир через «Непокорённых». Очень много петербургских художников, чьи имена сейчас на слуху, прошли через нашу студию — например, Ася Маракулина или Денис Патракеев. Наша основная идея заключается в том, чтобы художник не сидел в одиночестве в своей мастерской, но включился в общий обмен информацией, мнениями, техниками, то есть существовал внутри творческого сообщества. Поэтому у нас есть чудесный диван и стол, за которым художники обсуждают то, что их волнует. Мы стараемся создавать диалог между нашими студиями.



39



Сверху:
Анна Афонина
Сделай нормальное лицо
2019

Вид экспозиции в студии
«Непокорённые». Изображение
предоставлено организаторами

Внизу:
Художник Иван
Плющ на выставке
«Непокорённые
во времени
и пространстве»
2019

Вид экспозиции в ДН «Громов»
Фотография: © Александр
Фёдоров. Изображение
предоставлено организаторами

Форма отбора: open call

Предоставляется:
студия и небольшое
выставочное простран-
ство для итогового
проекта

Сроки: варьируются,
от нескольких месяцев
до года

Сроки: facebook.com/
NepokorennieStudio

13. ДОМ ТАНЦА, КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ЗИЛ МОСКВА

40



**Анастасия
Хлынова**

Куратор проектов
современного танца

В этом году у нас заново стартует зимняя резиденция для молодых хореографов. Однако проект как таковой существует уже 5—6 лет, его формат придумала Анастасия Прошутинская, которая работала в ЗИЛе с 2012 года. Резиденция предназначалась для хореографов, которые хотят исследовать какую-либо тему, но у них на это не хватает ресурсов. И тогда подключается ЗИЛ, который предлагает своё пространство, время, интеллектуальную помощь, кураторское руководство и сообщество.

В этом году в состав организаторской команды вошли приглашённые профессионалы — хореограф и драматург Александр Андрияшкин и психотерапевт Даниил Гольдин. Вместе с ними мы определили тему: «Внимание! Безопасность». Возможно, она звучит немного провокационно, зато даёт огромный простор и для танца, и для терапевтической работы. Безопасность — очень актуальный запрос для танцевального сообщества, во-первых, из-за нынешних событий в мировой политике, а во-вторых, в связи с профессиональными вопросами — оплатой и организацией труда и т. д. Куратор организует методологическую часть, смотрит, с чем работают участники,

как они выстраивают композицию танца, что хотят сказать движением. А вот приглашение психотерапевта — совершенно новый шаг для резиденции, раньше мы подобного не делали. Его задача правильно называется «фасилитация творческого процесса», что подразумевает обязательную работу в группе: все резиденты собираются и делятся своими страхами, сомнениями, переживаниями. Они предлагают свои темы, пытаются углубить их во время сессии, разобраться, с чем на самом деле работают. Тем самым мы получаем серьёзную обратную связь и со своей стороны можем лучше помочь резидентам создать готовый продукт, который будет жить дальше, путешествовать, участвовать в фестивалях. В нашей практике есть примеры, когда работы выигрывали престижные конкурсы в Европе. Кроме того, мы предлагаем резидентам тематические лекции — в этом году по теме «Безопасность и движение». Ещё мы думаем про мастер-класс или круглый стол, но параллельно в ЗИЛе и так проходит множество мероприятий, открытых для наших хореографов. При этом они не обязаны в них участвовать — ничего не делается «для галочки».

Форма отбора: open call

Предоставляется:
пространство для работы

Сроки: около полутора
месяцев

Сайт: zilcc.ru/news/
7803.html

Работа над каждым конкретным проектом длится полтора месяца, плюс сбор заявок, плюс подготовка к финальному перформансу. В сумме получается около трёх месяцев. Резиденты в ЗИЛе только работают, не живут, а ещё мы устраиваем индивидуальные и групповые консультации с кураторами. На данном этапе мы предоставляем 5—7 резиденций, но в каждой заявке может быть несколько участников.

Итог резиденции оформляется как вечер перформансов, где все показывают свои наработки в формате *work-in-progress*, туда приглашаются все желающие, но до того проходят ещё два закрытых показа сырых перформансов, к которым резидентам нужно успеть подготовиться. На самом деле все они пытаются работать сами по себе, прийти и тихо заняться своим делом, мой же интерес — инициировать групповое взаимодействие, чтобы резиденты помогли друг другу в работе, а сам центр для них был бережным заботливым гнёздышком.



41



Сверху:
**Анастасия Пешнова
и Мария Губанова**
Party-plant
2019

Пластический спектакль в Доме
танца Культурного центра ЗИЛ
Предоставлено организаторами

Внизу:
Татьяна Чижинава
Время от времени
2019
Перформанс

Предоставлено организаторами

14. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ GOGOVA FOUNDATION НИЖНИЙ АРХЫЗ, КАРАЧАЕВО- ЧЕРКЕСИЯ

42



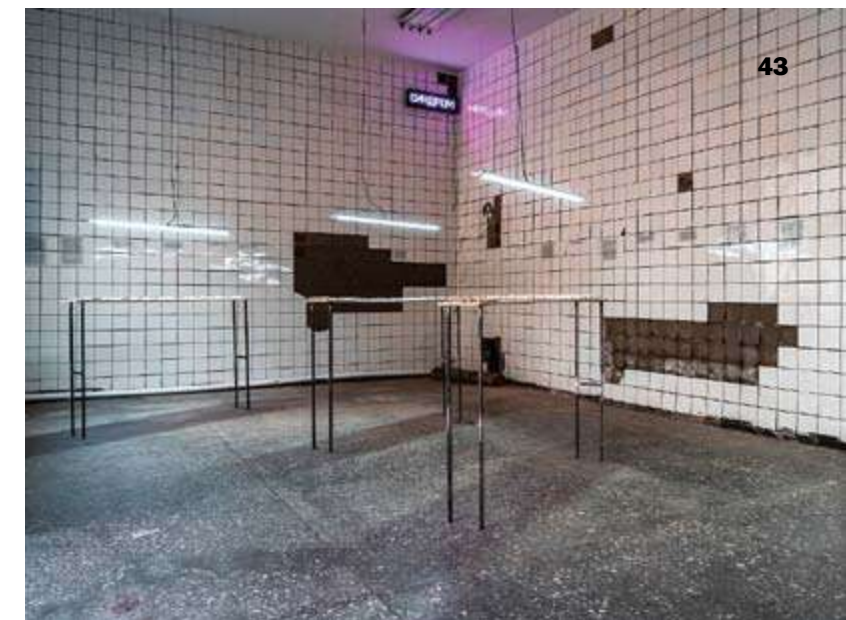
**Марианна
Губер-
Гогова**

Президент
Некоммерческого
фонда поддержки
современного
искусства Gogova
Foundation

История нашей резиденции началась в Баку. В какой-то момент я поняла, что наша галерея Artwin проводит гигантскую некоммерческую работу. Безусловно, любая галерея поддерживает своих художников, но у нас в какой-то момент образовательная и некоммерческая часть перевесила. В этот период мы посетили Баку по приглашению друзей, и нам предложили красивейшее пространство в центре города. Заниматься в Азербайджане продажами, учитывая таможенные и налоговые вопросы, я совсем не хотела, да и не чувствовала потенциал этого рынка. Однако в тот момент интерес к современному искусству в Баку был огромен, чему очень способствовал фонд Yarat, и мы запустили там свою резиденциальную программу. С большим успехом провели несколько выставок, всё было отлично, но потом я поняла, что, при всём моём замечательном отношении к Азербайджану, никаких культурных и родственных связей у меня с ним нет, разве что дружеские. И было бы гораздо лучше проводить филантропическую работу в моём родном регионе — в Карачаево-Черкесии. Надоумил нас, кстати, Роман Троценко. Он спросил: а почему вы делаете программу в Баку, а не у себя? Мы не смогли ответить:

действительно, почему? На самом деле в Карачаево-Черкесии очень развита культура, проходят фестивали, работают музеи и театры, и не только в столице республики. Туристический поток тоже огромен и с каждым годом растёт, и это тоже стимулирует развитие искусств. Но с центральными городами не сравнишь, и это причина, чтобы делать резиденцию именно там. В то время мы вместе с Симоном Мразом запланировали совместную выставку в республике и ездили по всем её уголкам в поисках правильного пространства. А в Архызской обсерватории мы с Мадриной бывали с детства, её предыдущий директор помнил нас совсем маленькими. Мы знали, что это уникальное место и для науки — здесь находится крупнейший в России центр наблюдения за Вселенной, самый большой в Евразии оптический телескоп, и для культуры — местные Зеленчукские храмы относятся к X веку. Мы показали это место Симону и единогласно пришли к выводу, что выставку будем проводить там — и на территории обсерватории, и в научном городке, и в храмах. Одним из откровений той выставки для меня стало то, как непродвинутая аудитория, которая обычно

принимает современное искусство с недоверием, здесь приветствовала проект с огромным энтузиазмом. Астрофизики очень нас поддерживали, и я поняла, что это будет идеальная среда для молодых художников. Теперь резиденции проходят в одном из рабочих помещений обсерватории, но если кто-то хочет выйти за рамки этого белого куба — я только за. Со стороны местных я вижу очень большой интерес, к нам водят школьные экскурсии, а для учёных, многие из которых сами рисуют и занимаются скульптурой, общение с художниками — это тоже возможность развития, к тому же через художников о них узнаёт мир. Надо понимать, что Нижний Архыз — это отдалённая местность, а астрофизики редко выбираются за пределы посёлка. Полагаю, это особый склад ума. Ещё и поэтому нам важно, чтобы художник взаимодействовал с людьми, живущими в посёлке, анализировал контекст. Но при этом мы совсем не рассчитываем на сайенс-арт и не хотим никого ничем ограничивать. На данный момент у нас всего два критерия, но, возможно, мы и от них откажемся: возраст художника — до 35 лет, место его проживания — СНГ и страны Ближнего Востока. В Азербайджан мы отправляли художников сами, а в новой резиденции сформировали международный экспертный совет, куда с самого начала входят Катя Иноземцева, Алексей Новосёлов, директор Yarat Суад Гараева и куратор Музея Хиршхорна Джарретт Грегори. Сейчас к ним ещё прибавился Симон Мраз. От многих других резиденций нас отличает то, что наша цель — это не просто приезд художника и его знакомство с местным контекстом. Нам интересно, чтобы за время пребывания у нас он подготовил и показал проект. Нам важен диалог Карачаево-Черкесской республики с арт-миром, и программа резиденций — хороший для этого повод.



Сверху:
Специальная
астрофизическая
обсерватория РАН
Фотография: © 2016 Юрий
Пальмин

Внизу:
**Лиза Артамонова
и Илина Червоная**
Маршрут «Жемчужные
тропы»
2018

Вид инсталляции. Проект создан
в рамках III резиденции GFAR
Предоставлено организаторами

Форма отбора: open call

Предоставляется:
жильё, рабочее
пространство, бюджет
на реализацию проекта
и гонорар в размере
1000 евро

Сроки: не более двух
месяцев

Сайт: gogovafoundation.
org/residency

15. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ «НИКЕЛЬ» МУРМАНСКАЯ ОБЛАСТЬ

44



Саша
Кременец
Куратор резиденции

Раз в полгода, летом и зимой, к нам на две недели приезжает группа художников. Эти заезды называются «Полярный день» и «Полярная ночь» — мы же всё-таки на севере. Художники приглашаются на основе *open call*, за смену мы готовы принять до семи проектов. В состав жюри входят наши коллеги, партнёры из компании «Норникель», влиятельные в городе люди (директор музея, директор художественной школы, директор социально-культурного центра), признанные эксперты, такие как Катя Бочавар и директор Музея Норильска Наташа Федянина, а также несколько кураторов мирового уровня. Каждый год арт-резиденция получает какую-либо направленность. В этом году это туристическая привлекательность региона. Мы отдаём предпочтение проектам, которые как-то затрагивают именно эту тему. В летний период мы делаем больше инсталляций и перформансов на улице, чтобы использовать полярный день. Художники приезжают с уже готовой идеей проекта, и за две недели их задача — его реализовать. Мы полностью покрываем расходы на транспорт и жильё, даём командировочные и берём на себя

весь продакшн. Также мы осуществляем PR-поддержку проекта и, конечно же, я помогаю организовать работу на месте. По истечении двух недель мы готовим презентацию результата, но не обязательно выставку, ведь у нас представлены все жанры. Как правило, это большое мероприятие, фестиваль, где художники показывают свои работы, а вечером все празднуют завершение смены салютом. Дальше проекты в течение нескольких месяцев, до следующей резиденции, остаются на выставочной площадке. Требования оставить одну работу у нас нет, всё только по доброй воле. Пока резиденты живут в Никеле, мы организуем для них программу: проводим экскурсии по невероятно красивой северной природе за полярным кругом, возим в Финляндию и Норвегию, знакомим с зарубежными коллегами, представителями международных организаций. А художники часто дают мастер-классы, которых очень ждут местные жители: иногда даже отпуска переносят, чтобы получить возможность побыть частью творческого процесса. Наша участница Дарья Яроменок работала над проектом «Тихая жизнь» вместе с учениками местной художественной школы. Она спросила

у них, как они себе представляют дом мечты. В результате дети сделали сорок керамических домиков, в каждом внутри свечка, и все вместе они образуют инсталляцию. Сначала этот проект позвали в российское консульство в Киркенесе, а потом он отправился путешествовать по Норвегии. Объехал за год всю страну и только в прошлые выходные вернулся обратно к нам. Я вижу в этом примере отличную возможность для художников поучаствовать в международных проектах.

Признаки творческого кризиса у художников я стараюсь улавливать на начальных этапах, быть чуткой и отзывчивой. Ничего страшного, всякое случается! К нам приезжает семь проектов, и я не рассчитываю, что все семь будут успешными и международными. Это нормальный творческий процесс: что-то выстреливает, что-то нет. А дальше уже моя кураторская задача — адаптировать актуальное искусство к депрессивному северному региону. Надо сделать так, чтобы местное сообщество относилось к работам как к чему-то своему, гордилось приездом художников и рассказывало детям и внукам о своём участии. Так, например, было с Верой Петровой, которая через несколько недель после завершения резиденции получила награду Российской академии художеств из рук Зураба Церетели. Конечно же, местные считали эту победу и своей, поскольку они тоже были причастны. Мой личный интерес в этом деле — во-первых, работа с местным сообществом, а во-вторых, внедрение партиципаторных практик в галереи и музеи. Первая задача в нашем регионе сужается до повышения качества жизни малыми средствами. Хочется создавать новые сценарии, новые возможности, расширять горизонты, а это тесно связано с необходимостью поднимать уровень жизни людей. Резиденция существует уже два года, и я вижу, что пока всё получается. Охват и интерес постоянно растут. Если



сначала мне приходилось постоянно рассказывать в соцсетях, что здесь вообще происходит, то сейчас уже меня спрашивают, кто придет в Никель. Вторая задача направлена на то, чтобы избежать обычной ситуации, когда гастролирующие художники и кураторы что-то поверхностно делают, уезжают — и ничего не меняется. Я против такого подхода.

Сверху:
Вера Петрова
Ловец ветра
2018
Паблик-арт объект
Предоставлено арт-резиденцией
«Никель»

Внизу:
Дарья Яроменок
Тихая жизнь
2018
Инсталляция, смешанная техника
Предоставлено арт-резиденцией
«Никель»

Форма отбора: open call

Предоставляется:
жильё и рабочее пространство, оплачиваются транспортные, командировочные и производственные расходы

Сроки: две недели

Сайт: nickel2art.ru/
art-rezidenciya

16. АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ В НИКОЛА-ЛЕНИВЦЕ КАЛУЖСКАЯ ОБЛАСТЬ

46



**Антон
Кочуркин**
Куратор резиденции

Арт-резиденция — один из способов развития локального сообщества, это сейчас начинают понимать и в России. Например, в Выксе — это вообще первая институция, занимающаяся современным искусством. Также и во многих других городах резиденция — это то, что закрепляет эту территорию в современном культурном мире. Кроме того, она представляет собой один из инструментов работы с художниками: владелец галереи или арт-центра не покупает работу, а взаимодействует с художниками более демократичным способом, в том числе получает бесплатно работы, а также лояльность аудитории. На самом деле резиденциями можно проводить фактически всю политику арт-институции. Для людей, которые выделяют деньги, это, во-первых, имиджевая история, во-вторых, очень хороший способ сформировать личную коллекцию: ты можешь выбирать художников и работы, а можешь даже немного влиять на содержание. В разных местах по-разному, конечно, но часто резиденция завязана на местный контекст. И я не считаю, что так поступать с художниками негуманно: их же никто насильно не заставляет приезжать, и они изначально знают, что по условиям одна работа останется в коллекции. Да, более прогрес-

сивные резиденции так не делают, они вообще не дают никаких тем, а приглашают просто поработать, тем самым делегируя художникам право определять институциональную политику. Такой принцип отражает новый этап развития современного искусства: если не ограничивать художника правилами и темами, может появиться совершенно новый продукт или понимание. В Никола-Ленивце мы даём художникам выбор. Ты можешь подумать на тему «Архстояния» следующего года — в частности, нынешних резидентов с самого начала приглашали высказываться на тему «Лень». Но ты можешь и искать собственную тему, уже находясь в Никола-Ленивце. Можешь вообще ничего не сделать, и за это ничего не будет, никаких дисциплинарных взысканий. У нас особенная коллекция — большие произведения архитектуры и искусства, которые стоят в полях и лесах. Они остаются в коллекции в том числе потому, что их реализовывает не только художник, которому принадлежит идея, но ещё много людей помимо него. Кроме объектов, в коллекции также может появиться перформанс или книга — это фиксируется и остаётся у нас в виде цифровой документации. Одна из наших

Форма отбора: open call

Предоставляется:
жильё

Сроки: варьируются,
обычно одна-две недели

Сайт: nikola-lenivets.ru/
residence

художниц сделала экспозицию из запахов лени — как её можно оставить себе? На фотографиях видны колбочки и скляночки, но не более того. Никола-Ленивец — это лаборатория, мы работаем, не зная конечной цели. Конечно, существуют какие-то общие представления, что это за место, но мы постоянно выкручиваем в новые сферы. Молчаливой архитектурой Никола-Ленивец не исчерпывается. Поэтому арт-резиденция тоже возникла как поле экспериментов, например, для взаимного опыления художников. Её утилитарная цель — накопить достаточное количество достойных работ, чтобы представить их на фестивале или, если появятся монументальные вещи, за его пределами. Творческая же цель — исследование территории. Мы хотим посмотреть, какие ещё смыслы смогут тут открыть художники, как они мыслят это место. Культурный слой Никола-Ленивца растёт и растёт, кого там только не было — и Гутов, и Монастырский, и Бродский. Всё это уже контекст, а значит, ресурсов для исследования всё больше. Именно поэтому мы всех призываем найти свою работу в Никола-Ленивце, а не приезжать к нам с готовой идеей. Также мы никогда не показываем привозные проекты. Надо понимать, что хотя художников мы приглашаем уже очень давно, только сейчас мы осмыслили и структурировали работу резиденции, обозначили её в этом качестве, ввели конкурсы. Поэтому официально резиденция в Никола-Ленивце началась только в августе этого года. Мы все хотим создать монументальное произведение — и я хочу, и Коля Полицкий, и Юлия Бычкова. Мы все хотим, чтобы у нас появились новые произведения, которые качественно отличаются от всех других, чтобы это было творческое высказывание художника, манифест, драма. Мы все в этом заинтересованы. Но дальше гораздо сложнее, потому что у нас уже очень много что было, повторяться нельзя. Кроме того, публич-арт требует гораздо больших ресурсов, чем концептуальное искусство, так что вариантов



создать уникальный шедевр гораздо меньше. Если у кого-то получится, мы будем очень рады помочь художнику реализовать проект. За время резиденции у нас уже появилось несколько проектов, которые мы хотим осуществить. Дальше мы их обчитываем, оптимизируем и реализуем. Основу финансирования составляет всё, что есть в Никола-Ленивце: кафе «Угра», немногочисленное жильё, некоторые виды сервисов, которые мы предлагаем, иногда у нас снимают фильмы или проводят корпоративы. Ну, и важной частью остаётся продажа билетов на «Архстояние». Отдельных партнёров резиденции нет, поэтому всё, что нужно для её содержания, выискивается из общих денег проекта. Понятно, что их не может хватать на всё. Так что, например, Аниш Капур вряд ли смог бы пройти к нам по конкурсу со своей каплей из нержавеющей стали. Я его очень люблю, но его бюджет был нереальным даже для Чикаго. А пока те проекты, которые делают наши резиденты, очень маленькие и разножанровые. Мы справляемся своими силами, почти ничего не тратим на производство и ищем партнёров.

Проект художницы Анны Третьяковой «408=1» в рамках арт-резиденции в Никола-Ленивце 2019
Фотография: © Марина Рагозина
Предоставлено организаторами

47

17. ПЕРМСКАЯ АРТ-РЕЗИДЕНЦИЯ ПЕРМЬ

48



**Юрий
Лашин**

Художественный
руководитель
проекта, куратор
резиденции

Около десяти лет назад в Перми совершилась «культурная революция», во время которой открылось много новых арт-институций, стартовали разные художественные проекты. Потом всё тихо закончилось, но резиденция к тому моменту уже успела провести две-три выставки. С тех пор задумка претерпела много изменений. Я руковожу проектом с 2013 года, мне он интересен возможностью поработать с самыми разными людьми.

У нас несколько основных направлений. Во-первых, современная фотография: в 2013-м у нас проходила выставка современной голландской фотографии, а в 2015-м приезжал очень приличный дружественный проект из Франции в рамках Фотобиеннале. Каждый год мы делаем один-два международных проекта. Во-вторых, у нас проходят разные околотеатральные мероприятия. У меня есть связи с молодыми художниками Санкт-Петербурга и Москвы, поскольку последние несколько лет я преподавал в Пермском художественном училище и даже создал свою мастерскую. В 2016 году появился коллектив «Учебный театр», и мои ученики участвовали в его постановках. Помимо этого, мы периодически организуем выставки

живописи, графики и перформативного искусства. При этом любая выставка у нас проходит как небольшое театральное действие.

Приезжающие художники используют наше выставочное пространство и оборудованные мастерские арт-резиденции, часто что-то оставляют из созданных работ. Но сами они у нас не живут, поскольку всё упирается в финансирование. Город заинтересован в существовании нашего проекта, но не более того. Здание, в котором мы располагаемся, выделено администрацией, но никаких дополнительных средств нам не дают. Существует ещё экспертный совет по реализации проекта «Арт-резиденция» при губернаторе, в котором я состою. Через этот совет проходят гранты, и иногда получается что-то получить нам самим. Наша основная тактика сводится к приглашению пермяков, разбегавшихся в другие города и страны, выставиться у нас. Они с радостью приезжают, ведь им есть где остановиться. Есть, конечно, и важные международные проекты — за семь лет мы осуществили всего 126, из них международных около трети. Но на самом деле мы ещё только пытаемся сформулировать свою миссию.

Форма отбора:
круглогодичная система
заявок

Предоставляется:
мастерская и выставочное
пространство

Сроки: обговариваются

Сайт: p-a-r.ru

Что касается технических деталей, арт-резиденция занимает 490 квадратных метров — это четыре зала в двухэтажном кирпичном здании. Я работаю вместе с ещё двумя сотрудниками, которые занимаются административными вопросами. Всё строится на личных связях, которые я нарабатываю участием в разных выставках, поскольку сам художник. Определённых обязательных тем у нас нет. Наоборот, мы смотрим шире и дальше местного пермского контекста.

Выставочных площадок в Перми совершенно недостаточно, современным авторам выставиться очень трудно. Мы плотно работаем с Уральским филиалом Российской академии живописи, ваяния и зодчества и Пермским государственным институтом культуры, даём возможность начинающим художникам показать свои работы. Думаю, именно поэтому мы востребованы — нам постоянно пишут, предлагают проекты и выставки.

49



Вид экспозиции «Лавна
фотографа»
2019
Фотография предоставлена
Пермской арт-резиденцией

18. МУЗЕЙ-РЕЗИДЕНЦИЯ «АРТКОММУНАЛКА. ЕРОФЕЕВ И ДРУГИЕ» КОЛОМНА

50



Екатерина
Ойнас
Куратор резиденции

У нас сложносочинённое название, но ни от какой его части мы не готовы отказаться, это часть концепции. А «другие» в названии — это и есть наши резиденты. Мы открылись в 2011 году в доходном доме конца XIX века. Есть небольшой исторический факт, который связывает нас с Венедиктом Ерофеевым: учась в 1961—62 годах в Коломенском педагогическом институте, он подрабатывал грузчиком в винном отделе продмага «Огонёк», который находится как раз под нами. Нет ни одного документа, который бы это подтверждал, — мы знаем эту историю от старожилов. Нет ничего удивительного, что студенческая подработка никак не фиксировалась, но даже одного присутствия писателя в Коломне было бы достаточно, чтобы открыть резиденцию и посвятить наше музейное время не истории доходного дома, а 60-м годам, когда существовали коммуналки и когда Ерофеев здесь жил. Нужно сказать, что «Арткоммуналка» является частью музейно-туристического кластера «Коломенский посад». То есть тут ещё до нашего открытия существовал музей, где также рассказывалась история города начиная с XVIII века, и при нём фабрика пастилы. Поэтому у нас появился шанс поговорить о более позднем

времени — середине XX века, что кажется нам стратегически правильным, ведь Коломна развивалась и в советское время. Мы максимально полно воссоздали пространство коммунальной квартиры, но нам хотелось, чтобы она была живой. А поскольку 60-е и 70-е ассоциируются с неформальным искусством и свободой творчества, художники, с которыми мы дружим, подсказали нам идею превратить коммуналку в резиденцию, сделать одну из комнат студией, где могли бы жить и работать как художники, так и писатели. Со временем сложилось два направления нашей работы — современное визуальное искусство и современная драматургия. В своей основе все реализуемые у нас проекты содержат в себе исследование — либо художественное, либо литературное. Не будучи собственно научными работами, итоговые произведения, тем не менее, затрагивают современную жизнь Коломны, и нам это важно. Сейчас наш кластер состоит из четырёх музеев, считая наш, трёх музейных производств и литературного кафе, также у нас есть яблочнокнижный фестиваль «Антоновские яблоки», в таком контексте основной нашей задачей является исследование города и продвижение наследия. Также резиденция — это возможность

его культурной интерпретации. Когда приезжает резидент, мы проводим несколько бесплатных открытых встреч с публикой. Обычно студия — это закрытая часть коммуналки, куда не могут зайти посетители музея, но на встречах двери открываются. Изначально мы думали, что наши художники захотят выставлять итоговые работы в галерейном формате, но нет, они рвутся в пространство города, в формате паблик- или стрит-арта, устраивают различные события и акции. Например, к нам приезжал Дмитрий Данилов, известный писатель, его сейчас ставят и «Театр.doc», и «Практика». Его проект состоял из прогулок по городу, где он, как сам говорил, занимался подслушиванием. Он выхватывал отдельные реплики из контекста обычных бытовых разговоров, а затем при помощи стрит-художника размещал их на стенах домов, где случайные фразы обретали философский смысл. Ещё в первый год существования «Арткоммуналки» у нас сложилась кураторская группа: куратором современного искусства стал саратовский художник Михаил Вежень, а литературную резиденцию возглавил тоже саратовский писатель и арт-менеджер Игорь Сорокин. Сначала мы приглашали всех сами, но теперь объявляем международный открытый конкурс и примерно месяц-полтора собираем заявки. Обычно их приходит от 80 до 150, и этого достаточно, потому что у нас только одна студия и соответственно только один постоялец. Если приезжают двое — они должны быть готовы жить вместе, но, например, участники группы «Куда бегут собаки» жили даже втроём. Из общего количества заявок мы отбираем семь: пять художественных проектов, два литературных. В этом году пожадничали и ещё взяли один дополнительный — антропологический. График составляется так, чтобы студия даже дня не пустовала. Продолжительность резиденции мы обуславливаем с гостями, обычно получается от двух недель до полутора месяцев. Одно из преимуществ нашей резиденции — мы выделяем грантовое

Форма отбора: open call

Предоставляется: жильё и студия для художников и писателей, а также грант на реализацию проекта, компенсируется проезд

Сроки: варьируются от двух недель до полутора месяцев

Сайт: artkommunalka.com



51



Пространство музея-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие»
Фотографии: Нинита Марнов
Предоставлено организаторами



52



Пространство музея-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие»
 Фотографии: Нинита Марнов
 Предоставлено организаторами

финансирование на реализацию проекта, а ещё оплачиваем проезд. «Арткоммуналка» — это частная инициатива нашего учредителя, но тем не менее она реализуется при поддержке Центра культурных инициатив Московской области. Центр — это структура Минкультуры, и часть средств поступает нам из его бюджета. Так что «Арткоммуналка» является единственной в Московской области институцией с господдержкой, которая официально отвечает за развитие современного искусства. Конечно, мы, кроме этого, обращаемся в разные фонды. Например, стали победителями грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» и представляли аудиоспектакль на основе воспоминаний жителей, где главным героем был Веничка, — это было соединение творческого и музейного начал. В условиях конкурса содержатся все наши критерии: проект должен отвечать ценностям современного искусства и подходить под определение «смелая задумка». Конечно, мы отбираем заявки с привязкой к месту проведения — это в природе любой резиденции, иначе зачем было бы художникам уезжать из дома. Ещё мы отдаём предпочтение проектам, где есть хотя бы небольшая, но образовательная часть. Художники либо читают лекции о современном искусстве для жителей, либо организуют открытые перформансы, либо проводят занятия с какой-то возрастной группой — детьми, взрослыми, молодёжью. При прочих равных — мы берём тех, кто готов работать с людьми. Недавно мне попалось видео с открытия музея, где художники говорили о резиденции как о своего рода творческой тюрьме. Мне такое тоже пришлось слышать — они имеют в виду, что им не всегда дают возможность делать то, что они бы хотели. Речь идёт и о финансовых ограничениях, и о временных, и обо всех прочих. Но всё-таки к нам приезжают, а значит, наша работа побуждает резидентов познакомиться с городом, куда они попали.

САМАЯ

Проект, приуроченный к 30-летию Музея Вадима Сидура



СЧАСТЛИВАЯ

ОСЕНЬ

15.11.2019 —
 19.01.2020

Куратор
 Ярослав Алешин

реклама



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

улица новигиреевская 37а
 37а, novogireevskaya street
 +7 495 918-51-81
 www.mmoma.ru



ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ ГОРОДА
МОСКВЫ

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
FONDAZIONE LUCIO FONTANA



MAMM



Луучо Фонтана (1899-1968) | Пространственный концепт. Ожидание, 1961. Холст, водорастворимый краской. Частное собрание © Fondazione Lucio Fontana, by SIAE 2019. Фото © Даниэль Могойолли

РЕТРОСПЕКТИВА ЛУЧО ФОНТАНА

27.11.2019 — 23.02.2020

ОСТОЖЕНКА, 16

При поддержке

Генеральный партнер проекта

При поддержке



UART

UNIDENT

INTESA SANPAOLO

LAVALLE

АНДРЕЯ ЧЕГЛАКОВА

НАТАЛЬИ ОПАЛЕВОЙ

Страховой партнер музея

Стратегические партнеры музея



TELE2



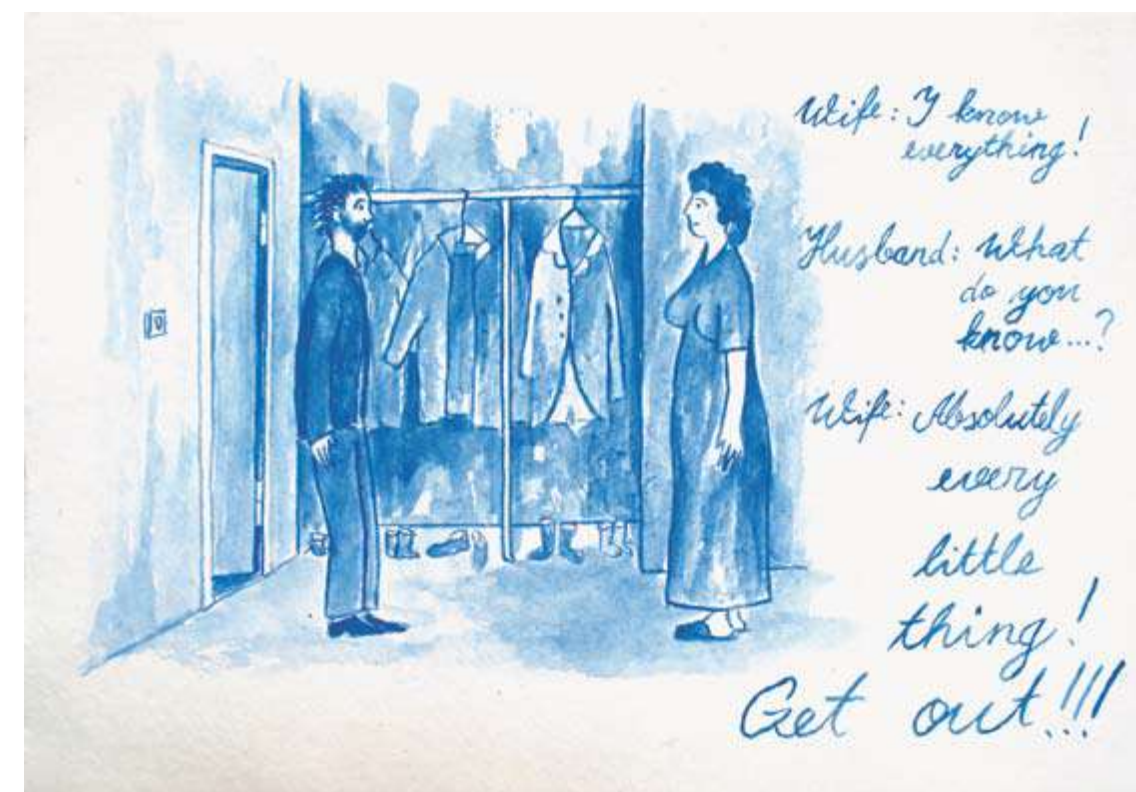
ART

www.mamm.art
РЕКЛАМА | 6+

~ ОБЗОРЫ ~

В этом номере блок рецензий отдан, можно сказать, под размышления об уделе человека во всём его разнообразии — от блестящей выставки Виктора Мизиано до Уральской биеннале, которая рассказывает то ли о смерти, то ли о бессмертии; от выставочного проекта о жизни за пределами центра Москвы и до перехода куратора Айке Шмидта из Уффици в венский Художественно-исторический музей.

55



Марно Мязтам

Голубые истории
2010

Бумага, акварель

Изображение предоставлено
Московским музеем современного
искусства в рамках выставочного
проекта «Удел человеческий»

АЙКЕ ШМИДТ:
«ИСКУССТВО —
ЭТО НЕ ВОЛШЕБНОЕ
СНАДОБЬЕ, СПОСОБНОЕ
РЕШИТЬ ВСЕ ПРОБЛЕМЫ»



Осенью 2019 года со своего поста уходит директор галерей Уффици¹ Айке Шмидт — человек, за четыре года существенно преобразовавший самый посещаемый музей Италии. С ноября он возглавит Художественно-исторический музей в Вене. О достигнутом во Флоренции и о планах на будущее с ним поговорил куратор Пушкинского музея Данила Булатов.

Вот-вот завершится ваше директорство, и хочется подвести какие-то итоги. Какие изменения вы сами считаете наиболее важными?

С точки зрения посетителей, я полагаю, это новая развеска в галерее Уффици: благодаря открытию новых помещений нам удалось показать гораздо больше произведений искусства, в то же время оставив больше свободного места вокруг каждой отдельной работы. Если же говорить об административных изменениях, то благодаря частичной автономии я смог нанять более ста новых сотрудников. Это помогло нам, в частности, выделить ставки на должности, которых не было раньше: например, у нас не было юридического отдела, а мне срочно были нужны несколько адвокатов. Нам также требовалось больше охранников, особенно для дворца Питти, где мы открыли много музейных залов, которые не были доступны для публики с 1980-х годов. Просто вместо того, чтобы на смену уволившимся зрителям подыскивать новых, предыдущее руководство предпочитало закрывать залы, на которые не хватало сотрудников!

В связи с вашим директорством в прессе обычно упоминается проведение в Уф-

фици кинофестиваля, показов мод и выставок современного искусства. Часто возникает вопрос, насколько все эти новации идут на пользу такому классическому музею, как Уффици. Очевидно, что эти действия не были направлены на привлечение большего количества публики в музей, с посещаемостью у Уффици нет проблем. Какова же была ваша цель?

Нет, конечно, задача была не в том, чтобы увеличить количество посетителей, а в том, чтобы изменить зрительский опыт, сделать его более актуальным, более интересным для молодого поколения, быть открытым для более разнообразной аудитории. Прежде это была довольно консервативная институция, и мы стремились вывести её из оцепенения. Все эти нововведения были нацелены на то, чтобы изменить парадигму очень традиционного туристического места. По Уффици, как караваны в пустыне, шли одна за другой туристические группы — изолированные, практически не входящие в контакт с музеем. Теперь посетители могут найти для себя что-то привлекательное или, наоборот, отталкивающее — почему бы и нет, если так возникает диалог, открываются новые перспективы. Мы видели, как это работает, например, когда свою работу в стенах Уффици показывал Яннис Кунеллис. Это было в 2017-м, и фактически решение об установке этой работы стало последним в жизни художника — следить за её установкой приехала уже его вдова. Свой ассамбляж² Кунеллис решил разместить рядом с «Распятым» нисти Луни Синьорелли. Это сопоставление оказалось и впрямь очень действенным, и даже типичные подростки, которые ходят в музей, только чтобы от них отстали родители, здесь останавливались, поражённые сравнением абстрактной материальной работы Кунеллиса и картины эпохи Возрождения. Одновременно мы показывали около десятка других современных художников, и их присутствие в экспозиции люди часто даже не замечали. В случае же с Кунеллисом были и негативные отзывы, и это означает, что мы достигли своей цели: я верю, что если люди любят или ненавидят что-то, значит, мы сделали что-то правильно.

Ещё одна вещь, о которой в связи с Уффици много писали в последнее

время, — это сокращение времени ожидания в очереди в музей до нескольких минут. Не могли бы вы коротко объяснить, как искусственный интеллект помог победить ваши бесконечно длинные очереди?

Поскольку потолок вместимости нашего музея — это 900 человек, задача состоит в том, чтобы достигать этого предельного количества посетителей на протяжении всего дня. Чтобы сделать это, есть два возможных решения. С одной стороны, вы можете сократить время посещения, например, разрешить людям оставаться в музее не более двух часов, но это не по-человечески, вызовет массу негатива и в конечном итоге означает пойти против искусства. С другой стороны, вы можете попытаться оценить, в какой именно момент одна группа людей сможет войти в музей вместо предыдущей группы. Искусственный интеллект помог нам выяснить не то, сколько в среднем времени люди проводят в музее, что дало бы нам некоторую информацию, но то, какие существуют взаимозависимости между различными факторами и временем пребывания людей. Таким образом, мы научились предсказывать, как долго люди будут оставаться внутри. Наши результаты оказались довольно точны и становятся всё точнее. Однако в данный момент мы используем эту систему только в дни бесплатного посещения. Конечно, мы хотим применять её и в остальные дни, однако ещё в 1998 году билетная система перешла в ведение аутсорсинговой компании, и теперь мы работаем вместе с этой фирмой над полномасштабным внедрением этой системы. Но в те 20 дней в году, когда посещение Уффици бесплатно, никто не ждёт в очереди более 13 минут. Мы можем точно рассчитать, когда будет возможность зайти в музей. Даже если кто-то придёт к 9:00, он может получить талон на вход в 16:30 или в 16:25 — настолько точно мы можем предсказать его место в потоке посетителей, принимая во внимание массу факторов, включая погоду, процент людей, которые в итоге передумают, и тому подобное. Вместо того чтобы торчать в очереди, можно пойти в менее переполненный музей, например в палаццо Питти, или заняться осмотром других достопримечательностей города.

Как я понимаю, одной из ваших главных целей было также смягчить отношение сотрудников к посетителям, не так ли?

Да, это безусловно так. Раньше у нас преобладало элитистское отношение к публике. Сотрудники часто смотрели на туристов свысока: «О, это так плохо, что мы должны их всех впускать, было бы намного лучше, если бы к нам приходили только искусствоведы со степенью». Конечно, никто не высказывался в таком ключе открыто, но это постоянно звучало исподволь, когда персонал жаловался на разнузданность и глупость широкой публики. И посетители постоянно чувствовали, что их не воспринимали всерьёз: приходя в музей, они были вынуждены стоять в длинной очереди; если что-то не работало, никто не обращал на это внимания; если же они слишком близко подходили к произведениям или фотографировали там, где этого нельзя делать, на них кричали — в общем, между посетителями и сотрудни-



Ченно Браво
(Франческо
Монтелатичи)
Армида
Оноло 1650
Холст, масло, 127 × 80 см
Изображение предоставлено
пресс-службой галереи Уффици

(1) Галереи Уффици — музейный комплекс, образованный во Флоренции в 2015 году, который, помимо самой галереи Уффици, включил в себя музеи, расположенные в палаццо Питти, и сады Боболи (здесь и далее — примечания Даниила Булатова).

(2) Речь идёт о работе без названия 1992 года, представляющей собой металлическую пластину, к которой верёвкой привязаны три камня, завернутые в белую шерстяную ткань.

нами музея было не так много позитивного взаимодействия. Чтобы преодолеть эту ситуацию, мы стали последовательно возлагать большую ответственность на персонал, например, стали обучать зрителей языкам. Надо понимать, что эти люди были очень мало мотивированы из-за рутинной организации их работы: согласно традиционному распорядку, каждый зритель назначался на определённый зал, сидел там в течение 6 часов и шёл домой. И, конечно, некоторые люди приносили с собой газеты, книги или планшеты. Чтобы хотя бы немного разнообразить работу зрителей, мы решили предоставить им больше свободы перемещения, и теперь им, наоборот, приходится переходить из одной комнаты в другую, общаться со своими коллегами. Раньше же было так, что даже если кто-то заводил друзей, то стоило ему перейти на другое место в экспозиции, как он лишался возможности общаться с ними или же за разговоры получал выговор от начальства — конечно, зрители оказывались в плохом настроении и потом кричали на посетителей. Другим крайне раздражающим обстоятельством было то, что посетители постоянно задавали им одни и те же вопросы: например, в определённых местах из-за отсутствия нормальной навигации люди постоянно терялись и всё время пытались выяснить, где продолжение

осмотра. Стоило же нам повесить необходимые указатели, как люди перестали задавать глупые вопросы и стали больше спрашивать по делу.

Но вы не пытались превратить зрителей в так называемых медиаторов? Например, научить их говорить об искусстве?

Это должно логично вытекать из их практики. Нет смысла приглашать дорогостоящих консультантов, чтобы они провели с сотрудниками какой-нибудь семинар, а потом улетели. Если не изменятся условия работы зрителей, их отношение к работе тоже не изменится. Мы ещё не совсем закончили, но, как мне кажется, уже добились большого успеха с нашими зрителями. Внедрение в их среду новых молодых людей также, безусловно, очень помогло. Потом мы стали учить их разговаривать с посетителями на разных языках, и им это интересно: например, когда русские туристы спрашивают что-то у людей, изучающих русский язык, те могут ответить им на русском. На самом деле мало кто из сотрудников выбирает русский, самые популярные — испанский и французский.

В одном интервью вы сказали: «Даже если бы у нас были все деньги в мире, мы не смогли бы много добавить к коллекции». Удалось ли музею приобрести что-то особенное за эти четыре года?

Безусловно. Это, например, автопортреты художников, которые мы продолжаем собирать: самые последние поступления — это работы Цай Гоцяна и Энтони Гормли. Но следует упомянуть и о приобретении ещё нескольких очень важных работ. Одна из них — это картина близкого друга и последователя Микеланджело Даниэле да Вольтерры «Пророк Илия в пустыне», которая находилась в одной семье с XVI по XIX век, а затем с приданым перешла в другую семью, где и оставалась до сих пор. Также нам удалось приобрести очень редкую и очень большую картину Йохана Пауля Шора. Это художник родом из Австрии, который работал в Риме, где его знали как Джованни Паоло Тедеско. Он был очень близким помощником Джан Лоренцо Бернини. К числу важных приобретений относится также разобраный альбом с зарисовками Массимилиано Сол-

дани-Бенци и выполненный маслом эскиз кисти Луни Джордано для купола часовни Корсини во Флоренции. Только в прошлом году мы приобрели около 64 произведений, так что это лишь некоторые из самых важных покупок.

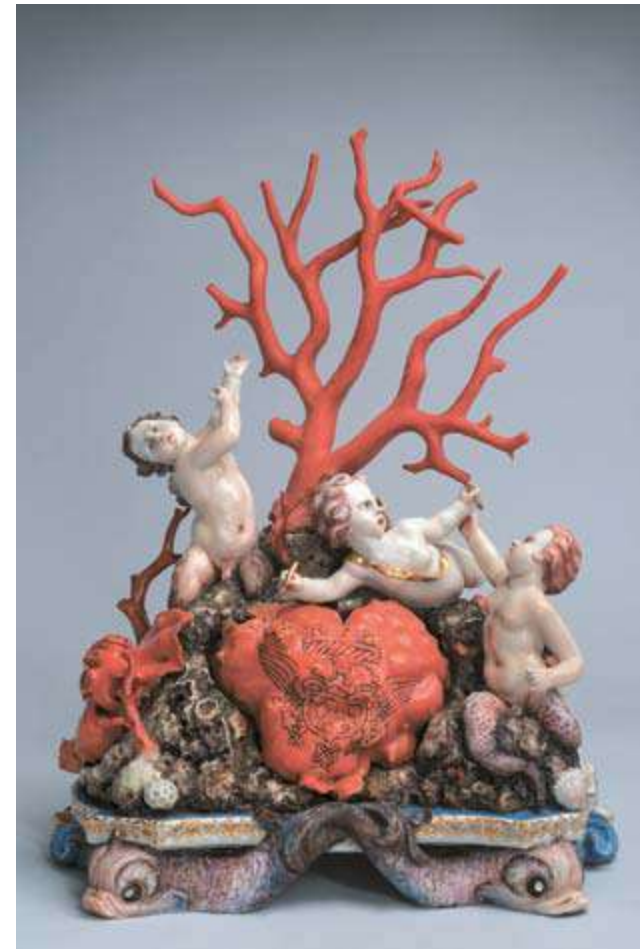
Совершались ли эти приобретения при поддержке государства?

Нет. Лишь одна работа была куплена на деньги спонсора, все остальные были приобретены на наши собственные деньги, которые были заработаны за счёт продажи билетов.

Это впечатляет! Ещё одним важным событием стало возвращение в 2019 году «Вазы с цветами» Яна ван Хейсума спустя 75 лет после того, как она была вывезена из Италии отступающими нацистскими войсками. Многие считают этот момент апофеозом вашей деятельности на посту директора Уффици, вы бы согласились с такой оценкой?

В некотором смысле да, но, к счастью, я ещё достаточно молод, чтобы надеяться совершить что-то ещё стоящее (смеётся). Хотя, конечно, это была моя мечта, которая сбылась. После всей этой истории я мог бы уехать в долгий отпуск, чего я, правда, не сделал, потому что не люблю долго отдыхать. В принципе, удивительно было добиться этого возвращения, а главное — добиться его в столь короткие сроки. Ведь прошло всего 6 месяцев с тех пор, как я обратился с публичной просьбой вернуть картину. Картина отсутствовала в течение 75 лет, но с 1991 года — в течение 28 лет — итальянская полиция, карабинеры, следила за этим делом, и каждые несколько лет расследование снова и снова заходило в тупик. Ситуацию усложняло то, что картина была в частных руках: её владельцы то шли на контакт, то снова пропадали. Я никогда не смог бы добиться этого в одиночку: всё произошло благодаря тому, что люди в Германии и в Италии оказались действительно очень увлечены этой задачей.

Я обратил внимание на несколько ваших выставочных проектов, касающихся локального контекста, — таких как идущая сейчас выставка «Цвета иудаизма



в Италии» или прошлогодняя выставка «Исламское искусство и Флоренция от Медичи до XX века». Но говоря о сегодняшнем дне, может ли искусство помогать при решении насущных социальных проблем, таких как, например, адаптация иммигрантов? В 2016 году вы привезли картину Караваджо «Спящий Амур» на Лампедузу в рамках художественного проекта, посвящённого беженцам. Этот остров известен своим центром по приёму иммигрантов, а сегодня многие политики как в Италии, так и в других европейских странах настаивают на ужесточении иммиграционного режима. Должны ли культурные институции выступать против этого, призывать к гостеприимству?

Да, но сначала мы должны подумать обо всех ограничениях, о том, чего мы не должны делать. Мы не можем поставить себя на место политиков, которым необходимо принимать подобные решения, и мы не можем поставить себя на место врачей или специалистов по этим вопросам — людей, которые действительно могут помочь беженцам. Искусство — это не волшебное средство, способное решить



На стр. 58 Вид новой экспозиции залов Караваджо и живописи XVII века. В центре: Геррит ван Хонтхорст Поклонение Младенцу Христу 1619 Изображение предоставлено пресс-службой галерей Уффици

Мануфактура Richard Ginori Композиция с амурами, тритонами и мораллами для ванной комнаты Оноло 1754—56 Фарфор, кораллы, полихромное покрытие, позолота Из коллекции Fondazione CR Firenze. Изображение предоставлено пресс-службой галерей Уффици



все проблемы, но оно, безусловно, может помочь — прежде всего, привлекая внимание к определённым проблемам. В случае с Лампедузой эта акция была, на самом деле, также возможностью для местных жителей прийти и посмотреть на это произведение. Многие из них, скорее всего, никогда иначе и не увидят такую работу, потому что, как вы знаете, население острова составляют в основном простые рыбаки. Это примерно как привезти работу Рембрандта в Калининград... Люди на Лампедузе работают каждый день, спасли за все эти годы много жизней, и наша инициатива была призвана отблагодарить их. Кроме того, конечно, этот жест был также адресован иммигрантам, которые могли увидеть в этой картине что-то важное для себя или, по крайней мере, почувствовать, что им оказывают радушный приём. Конечно, вы не можете объединить кого-либо только одним произведением искусства, было бы очень наивно так думать. Но это может быть самым первым шагом, безусловно. После этого вы можете работать с новыми жителями, помогать им знакомиться с культурой, музыкой и искусством своей новой страны — это очень важные вещи.

Сейчас в мире существует тенденция отправлять произведения искусства и выставки за границу, особенно в страны Ближнего и Дальнего Востока, чтобы зарабатывать деньги для музейных целей. Приемлемо ли это для вас?

Если основной и единственной целью является зарабатывание денег, то, думаю, есть другие способы заработать гораздо больше при меньших усилиях. Однако если это является частью более широкой программы или более глубокого сотрудничества, культурных контактов и художественной дипломатии, то в этом случае это можно и нужно делать, даже не зарабатывая много денег. Вообще говоря, это совершенно нормально, когда какая-то страна оплачивает выставку, если она по той или иной причине не в состоянии отправить равноценный проект в обмен. Привлечение ко взаимодействию между культурными институциями спонсоров, как правило, добавляет сюда ещё и непосредственный экономический аспект. На одном уровне у вас происходит культурный обмен, на другом — экономический, потом возникают политические альянсы. Всё это разные составляющие сотрудничества между разными странами, изучения друг друга. Я считаю, что взаимодействие на культурном уровне действительно является основным, но нет ничего плохого и в том, чтобы взаимодействовать на экономическом уровне. Чтобы судить о том, была ли инициатива успешной или нет, мы должны учитывать и все косвенные аспекты — в том числе экономические и политические. Если вы просто отправляете одну и ту же выставку по всему миру, не задумываясь о том, куда она едет, то с точки зрения культурного обмена это малоэффективно. Я также считаю, что мы должны очень тщательно взвешивать, какие

Цай Гоцянь
Небесный комплекс
№ 1 и № 2
2017
Холст, порох, 300 × 750 см
Фотография: © Yvonne Zhao
Изображение предоставлено
пресс-службой галерей Уффици
и Cai Studio

На стр. 61
Деталь экспозиции
выставки «Animalia
Fashion» в Музее моды,
палаццо Питти
Изображение предоставлено
пресс-службой галерей Уффици

работы стоит отправлять в выставочные туры, а какие нет, потому что сегодня есть, скажем, виртуальные проекции, и с просветительской точки зрения их использование может быть едва ли не более эффективным.

Не думаете ли вы, что в эпоху новых технологий задачей музеев всё больше становится производство знаний и создание образовательных проектов, а не просто изучение и сохранение художественного наследия?

Ну да, именно такая цель стояла перед первыми музеями в современном смысле этого слова. Уже в XVIII веке музей стал образовательной и исследовательской институцией. Эту же цель преследовал и Пьетро Леопольдо Тосканский³, когда он впервые открыл Уффици для публики в 1769 году. Музеи задумывались не просто как собрания трофеев, демонстрируемые посетителям, а как коллекции материалов, требующих изучения для того, чтобы они могли научить людей чему-то. Такое понимание музея, безусловно, возвращается сегодня, когда в результате возможностей цифрового сканирования, цифровой фотографии с высоким разрешением наш опыт взаимодействия с предметами искусства переходит в цифровую плоскость. Речь идёт не только о воспроизведении изображения предмета, но и о его контекстуализации, интерпретации. Что оно означает, чему учит нас, что через него мы можем узнать о времени и месте его создания? Я думаю, что обращение к цифровым форматам представляет собой как огромный риск, так и огромный шанс для понимания искусства.

Одним из следствий массовой воспроизводимости является то, что в музеях стало много посетителей, которые стремятся увидеть только знаковые произведения, что называется, «отметиться». Как вы думаете, это происходит из-за нехватки информации или из-за общего упадка образования, того, что называют «клиповым мышлением»?

Я думаю, что одна из причин, почему люди сейчас так отчаянно хотят видеть знаковые шедевры, заключается в том, что простое изображение стало в цифровом мире настолько тривиальным, что теперь речь идёт не о том, чтобы увидеть изображение, а о том, чтобы прикоснуться к подлиннику.

Да, мы видим определённую фетишизацию культовых произведений, которая, конечно, может привести к некой поверхностности взгляда, но это отнюдь не обязательно. С другой стороны, многие люди, вероятно, вообще не пришли бы в музей, не будь там такого шедевра, — то есть такие произведения могут служить отправной точкой для более глубокого понимания искусства.

В связи с этим я вспомнил о недавнем проекте в Уффици — выставке работ Джаккомо Заганелли под названием «Большой туризм». Правильно ли я понимаю, что целью этого проекта было показать людям самих себя, заставить их задуматься о том, как смешно они выглядят, глядя на произведения искусства через смартфоны?

Да, точно. На самом деле многие воспринимают это с юмором. Глядя на фотографии, посетители начинают смотреть друг на друга и смеяться: «О, да, я тоже так делал». Там нет прямого морализаторства. Выставка длится уже больше года, и за всё это время мы получили только одно письмо с жалобой, где говорилось, что мы третируем наших посетителей. Куда чаще люди верно воспринимают послы художника, и мы видим, что многие по-другому ведут себя после того, как они посмотрели эту выставку. Но некоторые смотрят на кадры, на которых люди делают снимки, и начинают фотографировать их, а потом людей, которые делают снимки фото-



⁽³⁾ Великий герцог Тосканы с 1765 по 1790 год, в 1790—1792 годах — император Священной Римской империи (как Леопольд II).

графирующих людей, и так далее. Таким посетителям уже не помочь, они слишком укоренены в своём поведении (смеётся).

Это звучит как действительно мудрый подход — заставить людей задуматься о своём поведении, посмотрев на него со стороны.

Точно, это называется эффектом осуждения. В этом смысле я во многом последователь Бертольта Брехта: он, конечно, думал о нём в связи с театром, но этот же принцип может быть применим и к работе с посетителями музея, почему бы и нет. Нет никакого смысла запрещать фотографировать: вы только разозлите людей. Публику следует учить ненавязчиво и с юмором.

Уже с 2017 года стало известно, что вы станете директором Художественно-исторического музея в Вене. Было ли это для вас сюрпризом? И какие у вас отношения с Сабиной Хааг, вашей предшественницей?

Да, это было для меня сюрпризом, такой шанс выпадает нечасто. Отношения с Сабиной Хааг у меня превосходные: мы знаем друг друга много лет, и после того, как было объявлено о моём назначении, мы регулярно общались и встречались. Переход руководства от одного директора к другому в этом случае должен произойти очень плавно — во многом как раз благодаря тому, что австрийцы всегда стараются назначать людей на подобные должности заблаговременно, за 2—3 года... Они всячески стремятся избегать неожиданностей, и это является полной противоположностью Италии (смеётся).

Проблемы, что вы решали, став директором Уффици, более или менее похожи на те, с которыми вы готовитесь столкнуться в Художественно-историческом музее?

Нет, это совершенно другая ситуация. Уффици был всемирно известным музеем, но он не слишком-то славился своей исследовательской или образовательной деятельностью; на слуху он был прежде всего из-за своей коллекции и из-за толп туристов, посещающих её. Художественно-исторический музей — это полная противоположность, поскольку в первую очередь он известен именно как специализированная академическая институция в целом ряде областей: египтологии, нумизматике, истории Габсбургов и так далее. Широкая публика не так много знает о важности собрания Художественно-исторического музея. Даже искусствоведы не всегда уверены, музей ли это или исследовательский институт. Это можно считать вопросом позиционирования, но проблема заключается и в том, чтобы неспециалисты узнали о той многообразной деятельности, которую музей уже ведёт. В этом направлении предстоит сделать очень многое.

А что вы думаете о выставочной политике Художественно-исторического музея? В прошлом году музей оказался в центре внимания в связи с беспрецедентной выставкой Питера Брейгеля... Была ли она достаточно успешной, по вашему мнению?

Безусловно, выставка Брейгеля была чрезвычайно успешной, все билеты на неё были распроданы уже начиная со второй недели. В то же время у многих других выставок была ровно противоположная проблема — посетителей было слишком мало...

Да, я тоже обратил внимание, что, хотя на выставке Брейгеля были толпы, остальное здание практически пустовало. Параллельно шёл довольно интересный проект режиссёра Уэса Андерсона «Мумия землеройки в гробу и другие сокровища», но если бы я не знал о нём заранее и не приложил специальных усилий, чтобы увидеть его, то едва ли бы там оказался. Кстати, что вы думаете об избранном Андерсоном методе обращения с искусством,



который можно охарактеризовать как соединение исторически и географически разрозненных артефактов? Конкретно эту выставку я принял, потому что она демонстрировала взгляд не специалиста, но художника, но что, если так действуют профессиональные кураторы? Что позволено Юпитеру, не позволено быку?

Подобный метод работы имеет право на существование, но, конечно, нельзя делать все выставки таким образом. Всегда должен быть баланс между профессиональным, научно-популярным и развлекательным способом рассказа людям о произведениях искусства. Выставка «Мумия землеройки в гробу...» была основана на формальном сходстве предметов, и это был очень артистичный и необычный подход к коллекции. Говоря о Юпитерах, нельзя забывать и современных художников, которые могут помочь публике лучше понять и прочувствовать шедевры прошлого — как это произошло во время выставки Цай Гоцяна, которую мы открыли в прошлом году. Этот современный китайский художник представил более шестидесяти картин, выполненных в технике «пороховой живописи» — с их помощью он пытался уловить глубинную суть великих полотен эпохи Возрождения. Открытие выставки Гоцяна сопровождалось дневным фейерверком, который был своего рода символической интерпретацией — через цвета и движение — «Весны» Боттичелли.

Могу себе представить, насколько это было впечатляющим. К сожалению, когда выставка Цай Гоцяна в 2017 году проходила в Пушкинском музее, мы так и не смогли получить разрешение на проведение дневного фейерверка

перед Кремлём. Вообще довольно необычно, что как специалист по классическому искусству вы так цените современных художников. Как исследователь вы писали о фламандце Францисе ван Боссовите, работавшем в жанре малой пластики, о вещах из слоновой кости в коллекции Медичи и так далее. Такие произведения искусства очень ценились в XVI—XVII веках, но сегодня они мало интересуют широкую публику. Сейчас время доминирования масляной живописи — по крайней мере, на художественном рынке. Может ли это быть преодолено и стоит ли это преодолевать? Уступит ли масляная живопись другим художественным техникам? Или, может, уже уступает?

На протяжении столетий происходит постоянная смена оптики, и интерес смещается от одних художественных техник к другим. Та же скульптура из резной слоновой кости очень ценилась при королевских дворах не только в XVII веке, но и в XIX-м, например, при дворе Австро-Венгерской империи. Что же касается живописи, мне кажется, что как художественный медиум она уже достаточно давно отошла на второй план — как минимум с момента возникновения пространственных инсталляций, не говоря уже о сегодняшнем дне, времени новых медиа, полиэкранных проекций и тому подобного. Постепенно люди привыкают к вторжению новых технологий — в частности, дополненной реальности — даже в музеи классического искусства. Это не хорошо и не плохо, просто так развиваются вещи.



На стр. 62
Кристофано дель Альтиссимо
Хайредин Барбаросса
II половина XVI века
Изображение предоставлено
пресс-службой галерей Уффици

Кристофано дель Альтиссимо
Сулейман I Великолепный
II половина XVI века
Изображение предоставлено
пресс-службой галерей Уффици



Андрей Ерофеев

АТОМНЫЙ ВЗРЫВ НА ПЛОЩАДКЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ. К 40-ЛЕТИЮ ВЫСТАВКИ «ПАРИЖ—МОСКВА» — «МОСКВА—ПАРИЖ»

Начало 1980-х годов в Москве отмечено всеобщим ожиданием смерти Леонида Брежнева. Помню, как муссировалась эта тема, с какой надеждой люди вслушивались в информационные сводки. А потом, когда это случилось, — какое ликование, сколько восторга! Похороны вождя-орденоносца смотрели по телевизору как гротесчную комедию. Дело не в затянувшемся правлении и да же не в сопровождавшей его стагнации, а в разраставшемся, всё более опасном сенильном маразме власти. Помните — параллельно «звездным войнам» и попыткам милитаризации космоса с помощью «Буранов» — в Москве развернулось грандиозное строительство атомных буннеров.

В одном из них, бирюлёвском, рассчитанном на 40 000 человек, мы потом маленькой командой энтузиастов формировали «Царицынскую коллекцию» неофициального искусства. А на кольцевой «бетонке» вокруг Москвы брежневские генералы оборудовали пусковые площадки для сотен ракет и перехватчиков. Готовились к запуску своей атомной бомбы. Готовились к ответному удару. И действительно, бомба прилетела к нам с Запада. Только она была из другого материала и имела иные цели. И разнесла она в щепки не только Москву, а всю советскую культуру. Этой бомбой была выставка «Москва—Париж».

Наши тогдашние руководители, вероятно, полагали, что советских людей, в течение многих поколений выдрессированных на ненависти к «формализму» и «абстракции», невозможно перенодировать разовой, даже такой грандиозной, выставкой. Ну, пусть увидят, наконец, этот чёрный квадрат и посмеются. В отношении какой-то части публики расчёт оказался верным. Вспоминает искусствовед Лёля Кантор: «Мы, молодые сотрудники Третьяковской галереи и Пушкинского музея, сидели ежедневно целой бригадой на выставке «Москва—Париж», чтобы отвечать на разгневанные реакции граждан. Граждане рвали и металы и приходили выражать своё возмущение. Мы из кожи лезли просвещать народ. А один сотрудник Третьяковки постарше, не споря, вежливо предлагал гражданам посетить тот отсек, где висела картина «Ленин в Смольном». Его благодарили со слезами на глазах».

Воспитание советских людей в духе антимодернизма началось даже не в период диктатуры Сталина, а сразу, как только большевики захватили власть. В 1923 году, то есть в разгар самых ярких достижений русского авангарда, Анатолий Луначарский, исполнявший роль министра культуры правительства Ленина, писал о знаменитой башне Татлина: «Эйфелева башня — настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением товарища Татлина. Я думаю, не для меня одного было бы искренним огорчением, если бы Москва или Петроград украсились таким продуктом творчества одного из виднейших художников „левого“ направления». Авангардное искусство для Луначарского — это вчерашний день, «продукт позднего вечера западноевро-

пейской культуры». Сходные аргументы о «загнивающем, упадочном искусстве эпохи империализма» звучали все 30-е и 40-е годы, в частности в 1948 году, когда в Москве был полностью расформирован Музей нового западного искусства, давно уже и без того закрытый. В постановлении Совета министров СССР о его ликвидации говорилось, что коллекции этого музея (в частности, те самые коллекции Щукина и Морозова) «являлись рассадником формалистических взглядов и низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой эпохи империализма и нанесли большой вред развитию русского и советского искусства». К тезису о том, что модернизм отжил своё, уступив место советскому искусству, прибавилось, как видите, важное утверждение о его «заразности» и «вреде» для советской культуры. Подобное толкование авангардного искусства начала века и современного мирового искусства как уродливых эстетических феноменов, имеющих иностранные корни и вредно влияющих на отдельных «незрелых» представителей советской культуры, сохранялось у властей вплоть до Перестройки, то есть до 1986 года. Формулы ортодоксальной марксистской критики к этому времени выглядели совершенным анахронизмом. Их старались заменять эвфемизмами, но смысл оставался прежним. Эта идеологическая установка воплощалась в конкретной культурной политике СССР двумя путями. Сами произведения, а также их репродукции скрывались от общества. Все публичные коллекции модернизма были заперты в специальных хранилищах. Показывать это искусство не разрешалось. Коллекционировать и изучать его запрещалось. Так, например, — сошлюсь на собственный опыт — в Московском университете мне запретили в 1980—81 годах писать диссертацию о Михаиле Ларионове. Учась в аспирантуре, я параллельно увлёкся художниками-нонконформистами. Подготовил их выставку, но партном факультета и его руководитель Алесандр Морозов (слышавший либеральным критиком) объявил картины «политической провокацией» и выставку отменил. Следующее моё начинание также потерпело фиаско. Когда я отнёс эти работы (Набанова, Булатова, Немухина, Зверева, Инфанте и всех прочих, кто теперь считается классиками нового русского



искусства) в Пушкинский музей в качестве дара, все они были решительно отвергнуты Ириной Антоновой как «не искусство». О современном искусстве либо плохо — либо ничего. Таков был девиз советской критики. Современное искусство безобразно («кризис безобразия» — расхожее выражение тех лет), следовательно, его не стоит показывать. Эта запретительная логика установилась не сразу. В период раннего сталинизма, в середине 1930-х годов, авангардистские произведения всё-таки ещё демонстрировались публике, хотя и в сопровождении издевательских подписей. Через несколько лет похожую комментированную выставку сделали и нацисты — печально знаменитую Entartete Kunst. Но в 1960-е и 1970-е показы модернизма в СССР были полностью заменены диффамацией. Политика запрета дала свои плоды — к 1970-м память об авангарде была прантически стёрта. Авангарда для русской публики как бы вовсе не существовало. Вот что об этом говорит коллекционер Валерий Дуданов:

Мы, профессиональные искусствоведы, окончившие университет в конце 1960-х — начале 1980-х, не знали ничего толком про русский авангард: кто там первое имя, а кто — художник второго ряда. Эти ранги установились более-менее после выставки «Москва—Париж».

К счастью, советский идеологический тоталитаризм в организационном плане всегда был дырявым. Обеспечить настоящий





«железный занавес» не удавалось. Особенно это относится к правлению Леонида Брежнева. Распространяясь из Кремля, атмосфера сенильного маразма действовала на весь управленческий аппарат. Он стремительно терял квалификацию и идеологическую зоркость. Не слишком образованные цензоры пропускали «крамольные» материалы, а таможенники по невнимательности не замечали в багаже иностранные книги, альбомы и каталоги. Кроме того, тоталитаризм породил и особый тип гражданского сопротивления — тихий саботаж. Если нам всё-таки иногда удавалось полистать Art in America и прочие издания по искусству, то это благодаря сотрудникам Библиотеки иностранной литературы, которые обманном путём выписывали их из-за границы. Если некоторые из нас проникали в закрытые хранилища Третьяковки и Русского музея и видели оригиналы Кандинского, Филонова, Малевича, то только потому, что музейные хранители низшего ранга тайком отпирали нам бронированные двери. Были и некоторые официальные прорывы в политике изоляции. В 1956 году случилась выставка Пикассо, а в 1977-м в Центральном доме литераторов открылась небольшая выставка Татлина, которую «пробил» один из столпов официальной литературы, член ЦК КПСС Константин Симонов — из любви к жене-искусствоведу Ларисе Жадовой, большой поклоннице авангарда.

Но всех штучных источников информации и хрупких тропинок связи с Западом не хватало, чтобы создать в обществе и даже в художественной среде достаточный объём знаний, который мог бы активно противостоять идеологическому мифу о советском искусстве. Этот миф был продолжением — в упрощённом виде — славянофильских концепций XIX века о противостоянии цивилизаций России и Запада и особом пути русской культуры. Уже на примере «критического реализма» подчёркивалось принципиальное отличие ангажированного русского искусства от бессюжетного эстетизма импрессионистов. Идеологи «победившего социализма» заменили подобный компаративизм донтринёрским тезисом о советском искусстве как результате победы над модернизмом и новейшим авангардом. Соцреализм виделся им искусством после конца истории. В нём гонка стилей и направлений закончилась, успокоилась в «окончателном решении». Этой схоластике в брежневские времена никто уже не верил, но советский миф работал даже лучше, чем в 1930-е годы. Он создал и поддерживал во всех школах и академиях репрессивное принуждение (и самопринуждение) молодых художников к слегка осовремененному реализму. Людей заставляли говорить на архаичном визуальном языке, и это давало художественную продукцию настолько низкого уровня, что никто в обществе не считал её за искусство. Никто эту продукцию не коллекционировал, не вешал дома на стены. С выставок она грузовиками отправлялась прямым ходом на склады. Советская интеллигенция жила ощущением, что национальная культура литературоцентрична. Поэзия — да! А способность к пластическим и визуальным искусствам как будто бы исчерпалась в наших людях. Искусство у нас кончилось, как кончилась и архитектура, сменившись промышленным блочным домостроением. Кто-то даже объявлял живописное виденье, пластическое чутьё вообще не свойственным русскому национальному гению. За настоящей живописью шли в Пушкинский музей, где время от времени проходили выставки иностранных мастеров (Моранди, Ван Гог), посмотреть которые съезжался весь Советский Союз и в очередях на которые приходилось стоять не часами, а днями. Общество испытывало, таким образом,

не только дефицит продуктов, но и неутолённую жажду живого искусства. Корней Чуковский в 1920-е годы так оценил в своём дневнике действия большевиков: «бедные сектанты даже не желают чувствовать себя частью человечества». Через пятьдесят лет ощущение полной отдалённости (для некоторых болезненное, трагическое) от мира и от собственной истории стало частью нашего общего советского отношения к жизни. Поэтому не стоит удивляться, что миф советского искусства запал в головы даже бунтовщиков против соцреализма. Прожив несколько десятилетий в Париже, Оскар Рабин, Михаил Рогинский и Олег Целнов — лидеры первой волны нон-конформизма — остались столь же внутренне чуждыми современному искусству, какими они были и в СССР. Их картины демонстрировали непонимание новейших тенденций Запада, но также и полное незнание русского исторического авангарда. Выставка «Париж—Москва» открыла им то, о чём в Москве они только догадывались. Вот как об этом пишет культуролог Пётр Вайль:

Я тогда был совершенно новенький эмигрант (...) Мне показалось, что это была для всех сенсация и открытие, то есть никто ничего подобного не подозревал. Ни старшее поколение, ни третья, наша волна эмиграции. И вдруг ты видишь, что всё это русское искусство выдерживает сравнение с Пикассо и Бракром. А это всё были имена мифические. И тут они вдруг высят рядом, и ты видишь, что это одно искусство, это одна Европа.

Русские эмигранты испытали неописуемый восторг и, одновременно, страшное возмущение. Оно толкнуло их открыто выражать протест прямо в залах выставки. Ведь жертвы режима — репрессированные художники русского авангарда — были выставлены совместно с их палатами в рамках общей итоговой презентации достижений советской культуры «на высшем уровне».

Действительно, двухчастная выставка «Париж—Москва» — «Москва—Париж» была государственным проектом. Разрешение на её организацию дал сам Леонид

Брежнев, ибо только генеральный секретарь партии имел право совершать не вписывающиеся в идеологическую логику поступки. Брежневым руководила политическая прагматика, которая тогда формулировалась как «мирное сосуществование». В угоду этому он был готов был пойти на некие жертвы в самой несущественной, с его точки зрения, сфере общественной жизни — в сфере культуры. Так, с оглядкой на американцев, он сделал итогом «Бульдозерной выставки» не тотальный разгром искусства нонконформизма, а, напротив, начало его публичного существования, подарив «подпольным» художникам право на организацию своего независимого профсоюза. Такой же уступкой, «жестом доброй воли» стал для Брежнева и проект «Париж—Москва». Однако спустя 3 года, к моменту возвратного проекта «Москва—Париж», политическая ситуация резко изменилась. Разрядка сменилась новой напряжённостью. СССР, обозванный недавно избранным президентом США Рейганом «империей зла», вступил в смертельный для него раунд гонки вооружений. На западе Советская армия готовилась к оккупации Польши, охваченной восстанием «Солидарности». На востоке она начала вторжение в Афганистан. Академик Сахаров был отправлен в ссылку, диссидентов вновь сажали, ужесточились преследования театральные деятели. Была устроена позорная порка знаменитых писателей, посмеявших бросить вызов цензуре альманахом «Метрополь». Художники-нонконформисты целыми группами отъезжали в эмиграцию. Брежневские аппаратчики носом чуяли поворот властных настроений в сторону неосталинизма. «Москва—Париж» была явно не к месту. И хотя высочайшее разрешение на её проведение по-прежнему действовало, все усилия чиновников оказались направлены на торможение и сокращение проекта. И здесь решающую роль сыграли личные качества директора музея современного искусства Центра Помпиду и главного куратора проекта Понтюса Хьюлтена. В отличие от традиционного соглашения французских дипломатов, их всегдашней готовности «войти в положение» оппонента, Понтюс Хьюлтен продемонстрировал жесточайшую неуступчивость. Сказались и его нордический шведский характер, и любовь к Бакунину, и анархистские убеждения, которые позволяли ему рассматри-

вать территорию «левой» культуры как свою собственную. Выставку «Париж—Москва» Хюльтен сам лично придумал и вместе со своей командой сполна реализовал в Париже, заработав и себе, и новенькому Центру Помпиду мировую известность. Теперь же, в Москве, Хюльтен изо всех сил старался повторить этот успех, защитив проект от вмешательства испуганных аппаратчиков, которых он держал за злых недоучек. Для наглядного понимания переговоров, которые велись в процессе подготовки выставки в Москве, представьте себе ярмарочную сцену перетягивания каната. Один конец тянет могучий, экстравагантный и угрожающе мрачный Хюльтен со стайкой своих французских помощников. За них болеют и им посильно помогают либералы и западники из числа советских искусствоведов — Дмитрий Сарабьянов, Анатолий Стригалёв, Вигдария Хазанова. На другом конце висит целое скопище министерских чиновников во главе с начальником Управления изобразительных искусств Генрихом Поповым и несколькими официальными искусствоведами (Вадим Полевой). Куратор выставки с советской стороны Александр Халтурин мечется между сторонами, пытаясь снизить накал и размах разногласий. Одним из результатов борьбы стало то, что Хюльтен — подлинный создатель и руководитель проекта — вообще не был упомянут в российской версии каталога. Вместо него французским куратором назван его тогдашний помощник Жан-Юбер Мартен. Замечательный пример «исключения из истории», проявления того самого приёма фальсификации, которым Понтюс всё время и даже в речи на вернисаже прекал советских коллег.

Ещё одна категория участников схватки невооружённым глазом не видна, хотя для исхода состязания важна, — это наши саботажники. Они исподтишка, как могут, вредят советским начальникам. А французам, наоборот, объясняют слабые стороны противника, подсказывают местонахождение вещей и документов, которые советские пытаются скрыть, выдают все секреты стратегии переговоров, подменяют бумаги. Деятельность этой партизанской группы молодых сотрудниц музеев и выставочных организаций, среди которых выделялась Светлана Джафарова, оказала неоценимую помощь французской стороне.

Хюльтену удалось невозможное. Он отстоял практически всё ядро выставки. Сравнение двух версий каталога ясно обнаруживает цели советской стороны. Авангардный материал, анкурратно выстроенный Хюльтеном в логике взаимовлияний и смены направлений, сокращался (убрали контр-рельефы Татлина, абстракции Родченко и т. д.), разрывался на части, рассеивался в «винегрет» для ослабления его смыслового поля. А объём соцреализма наращивался. Однако эти манипуляции не могли затронуть сути концепции выставки. Ведь Хюльтена, в отличие от русских эмигрантов, отнюдь не смущало присутствие соцреализма. Он и не хотел подменять его «золотой легендой» о торжественном шествии авангарда по пространству мировой культуры, которую в те годы активно использовали западные критики. Хюльтен как раз стремился преодолеть схематизм и узость этой легенды новым жанром межвидовой, «полидисциплинарной» выставки — показом панорамы развития культуры во всём её многообразии на фоне подробного исторического нарратива. Само это решение позволило многое поставить на свои места. Вдруг стало видно, что русский авангард — не кучка кривляющихся формалистов, а мощное культурное движение, активно развивавшееся во всех видах искусства как минимум 25 лет, из них 18 — при советской власти. Таким образом, открылось другое советское искусство. Рядом с соцреализмом появился его партнёр и оппонент — авангард. А в параллель с ними был поставлен французский материал. Снова Пётр Вайль:

Всё это называется простым таким понятием, как «постановка в контекст». Россия в культурном отношении, да и во всём остальном, надолго выпала из мирового контекста, и вот выставка «Париж—Москва» 1979 года, может быть, одно из первых было таких явлений, которое посылало привет: нет, всё-таки мы в каком-то контексте.

Наверное, на концепцию «постановки в контекст» советские переговорщики согласились потому, что кульминацией своего исторического нарратива Хюльтен сделал 1917 год — «святую» дату советской истории. Правда, во французском каталоге этот год открывался не революцией, а развор-

том авангарда — неоклассицизмом Пабло Пикассо. Но в советской версии 1917-й, естественно, начинался портретом Ленина и продолжался картинами Гражданской войны, стройками первых пятилеток, раб-фановцами, колхозниками и командармами. Хюльтен не стал оспаривать ритуальную выкладку этих иллюстраций к «Кратному курсу истории ВКП(б)». Ему было важно другое — наглядно столкнуть лицом к лицу соцреализм и авангард. Ибо в компании Пикассо, Малевича и Матюшина соцреализм смотрелся отнюдь не пропагандистским оружием революции, а замшелым пальто из кладовки. На контрасте с Лисициным и Родченко из инструмента агитации он превращался в старую добрую буржуазную картину. В «направленческой» логике экспозиции Хюльтена соцреализм представлял одной из форм послевоенного «возвращения к порядку». И так, вместо того чтобы отмежеваться от «нитча» (как соцреализм определил Клемент Гринберг), как это делали все кураторы того времени, Хюльтен апроприировал соцреализм. Это был гениальный ход критика и куратора, который лет на двадцать предвосхитил пересмотр истории культуры XX столетия с включением в неё антимодернистских тенденций и разных форм тоталитарного искусства. Приём столкновения двух искусств был изобретён Комаром и Меламидом ещё в 1973 году и широко подхвачен другими художниками соц-арта как раз в годы подготовки концепции выставки «Париж—Москва». Эмблематической работой для этого направления стала композиция Леонида Сонова «Встреча двух скульптур». Она могла бы запросто служить и логотипом хюльтеновского проекта.

Близкий друг многих художников поп-арта, воспитанный на идеях этого стиля, Хюльтен легко пошёл на смешение авангарда и соцреализма. Языки визуальной коммуникации были для него важнее, чем эстетические достоинства и маэстрия исполнения конкретной работы. Но для большинства советских (и антисоветских) художников того времени эстетические достоинства вещи являлись определяющими при оценке качества произведения. Поэтому эффект, произведённый на них авангардной живописью и пластиной на выставке «Москва—Париж», был сногшибательным.



Ксения Муратова, искусствовед:

Это был настоящий пир красок. На нас хлынул такой невероятный поток красочных образов и форм, что было невозможно не захлебнуться в нём, не утонуть, а потом, выплыв, навсегда сохранить любовь и к этому исключительному искусству.

Не только традиционные художники — никто вообще за исключением концептуалистов не был готов тогда смаковать дихотомию культуры XX века. Поэтому сопоставление соцреализма—авангард стало в умах художественной интеллигенции смертным приговором официальному стилю. Миф советского искусства рухнул так же, как в начале XX века кончилась власть Академии художеств. От соцреализма отвернулись его прямые наследники — так называемые мосховцы, художники, составлявшие ядро Московского отделения Союза художников. Отличительной чертой их искусства 1960—70-х был поиск компромисса между литературным реалистически поданным сюжетом и формой, которую они стремились слегка осовременить. Кто-то шёл в сторону прерафаэлитов, кто-то искал помощи у импрессионистов, но главные дискуссии кипели вокруг Сезанна и возможности приспособления его системы под требования идеологии. После «Москвы—Парижа» лидеры мосховцев (Андронов, Егоршина, Васнецов и другие) забыли про тематические картины и перешли на неопримитивизм Ларионова и Гончаровой. В эту среду ворвался озор-

Дмитрий Сарабьянов (слева) и Понтюс Хюльтен 1981
Из архива музея современного искусства «Гараж». Предоставлено пресс-службой музея

ной дух московского дадаизма 1910-х. Но главной сенсацией стал Малевич. Его авторитет подскочил до небес, что вновь оживило абстрактную линию, почти полностью затухшую к концу 1970-х. Этот новый старт абстракции связан с творчеством Александра Юликова, чья серия «распавшихся квадратов» породила шлейф бесконечных вариаций во всех сферах художественной культуры и впервые поколебала границу между официальным и неофициальным искусством. Мгновенно установившийся культ Малевича, Татлина и их утопических прозрений подвинул Илью Кабанова написать в 1983 году знаменитый текст «В будущее возьмут не всех»:

Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник. Итак, вперёд — только с Малевичем. Но возьмут немногих, лучших. Оставаться тоже нельзя. Всё будет закрыто и опечатано после отлёта «супремных» в будущее.

В МОСХе появились свои абстракционисты, сначала скрытые, а сразу после начала Перестройки и публичные — Александр Паннин, Владимир Андреев, Алексей Каменский, Марина Настальская, Евгений Гор, Николай Наседкин, Андрей Красулин. Все они прежде были художниками фигуративного плана, но благодаря выставке пережили «обращение» — и перешли в абстракцию, в другие формы современного искусства. Стали живыми. Эта группа авторов составила новый слой конвенционального современного искусства между двумя радикальными крайностями академизма и авангарда, слой, который с 1930-х годов был вытеснен со сцены профессионального искусства в зону дилетантизма. «Москва—Париж» растормошила и ветеранов, первых советских абстракционистов 1950-х, которые в душевной атмосфере «подполья» прантически полностью отошли от творчества. Юрий Злотников и Борис Турецкий вновь со всей страстью вернулись к работе. То же можно сказать и о Валерии Юрлове, который настолько воодушевился выставкой, что создал (и антитировал как относящуюся к 1960-м годам) большую половину своего творчества. Отблески «Москвы—Парижа» легли на многие работы нонконформистов самых

разных поколений от старинов и до едва зародившихся ленинградских «новых художников» во главе с Тимуром Новиковым и московской группы «Мухоморы». Любопытно сопоставить, например, картины Эрика Булатова, созданные до и после выставки. Чуткий к языковому строю визуальных коммуникаций, в середине 1970-х Булатов реагировал на плакаты, лозунги и картины сталинского соцреализма. После выставки же в его работах отчетливо звучит язык конструктивистской графики Эль Лисицкого и Родченко. Цитаты из авангарда были не просто данью моде и личному восторгу. Важнейшим последствием выставки стало пьянящее чувство возвращения в историю. Художники-нонконформисты и их оппоненты вышли из кокона вневременного существования (для одних это была метафизика, для других религия, для третьих служение реализму) и окунулись в историческое время, осознали процесс движения искусства. До этого момента лишь считанные концептуалисты ощущали себя в одной лодке с западными коллегами. Именно на экспозиции «Москва—Париж» все осознали, что у русского искусства был мощный старт в мировом модернизме и что этот огромный задел, наследниками которого они являются, автоматически дарует им право называться современными художниками, претендовать на традицию национального модернизма. Наконец, непреклонных реалистов — таких как Гелий Коржев — выставка свела с ума, превратила в маргиналов и внутренних эмигрантов. Конечно, спустя некоторое время возбуждения и завихрения, произведенные этой взрывной волной, улеглись. Но их было достаточно, чтобы полностью изменить расклад сил и направленность художественной культуры страны. Совершенно прав Иосиф Бакштейн, заявивший:

Эпохальным событием стала выставка «Москва—Париж». Современное искусство вернулось в СССР в облике этой выставки. Не помню деталей, помню только ощущения. Это было что-то феерическое. То, что мы знали по слухам, по случайным репродукциям, по книжкам, привезённым иностранцами, вдруг ожило. Казалось, что началась новая художественная эпоха.

Вернисаж в Итальянском дворике собрал немислимое количество народа. В давние и гомоне толпы трудно было расслышать слова выступавших. Да никто особенно и не собирався слушать парадную риторику. Между тем Понтюс Хюльтен и здесь не упустил шанс прояснить свою позицию. Его речь была заготовлена заранее, напечатана на машинке и подписана. Понтюс оформил её как архивный документ, понимая, не без основания, что советский переводчик струсит и переведёт далеко не всё, наговорит отсебятины. Так и произошло. Злой Понтюс подошёл ко мне — мы с ним тогда много общались, я стал его гидом по Москве и московским «подпольным» художникам. Сунул мне в руку текст речи и попросил сохранить до того момента, когда его можно будет огласить в Пушкинском музее по-русски или напечатать в журнале. Конечно, этот текст — не «Я обвиняю» Эмиля Золя и не «Репортаж с петлёй на шее». Тем не менее он являет собой абсолютное исключение из привычного ряда таких речей. Понтюс Хюльтен решительно выразил своё неудовольствие Ирине Антониной и министру культуры СССР Петру Демичеву. Выставка, заявил он, отчасти представляет собой «недоразумение», порождённое «не нашим» подходом к истории:

Я уверен, всё дело в разнице наших подходов к истории; мы убеждены, что невозможно зачеркнуть события, людей и произведения, если они имели место в истории.

Местоимения «мы» и «наши» в контексте речи Хюльтена не столько указывают на разницу между Западом и Востоком, между демократией и советской властью, сколько на различие между научным подходом и чиновничьим конформизмом. Ибо дальше в тексте следует упрек в нарушении «пусты и немногочисленных, но, на наш взгляд, весьма важных договорённостей, например, во внесении известных изменений в текст каталога». В заключение Понтюс Хюльтен говорит:

Мы удовлетворены огромным богатством, разнообразием и эстетической стороной данной выставки. Однако её историческая точность,



согласно нашим критериям, удовлетворительной не является, и мы об этом весьма сожалеем.

Спокойный менторский тон профессора, упрекающего нерадивых учеников в некомпетентности, а затем и в мелком жульничестве, поражает в этой речи даже сегодня. Никто (во всяком случае, в сфере культурной дипломатии) не осмеливался разговаривать с советскими руководителями с таким снисходительным презрением. Но и своему французскому начальству Понтюс Хюльтен не спускал ошибок — за что, вероятно, и был уволен из Центра Помпиду в том же 1981 году. Зато остался в истории как один из самых главных кураторов и директоров музеев XX столетия.

Карлос Аморалес
Чёрное облако
2007/2019

Бумага, лазерная резка,
гравировка. Размеры варьируются
Фотография: © Журнал
«Искусство»

На стр. 73

Слева:
Брюс Коннер
Перекрёстки
1976

Фильм 35 мм, ч/б, звук, 3700".
Отреставрировано Архивом кино
и телевидения Университета
Калифорнии в Лос-Анджелесе
в 2013 году

Предоставлено Kohn Gallery
и Conner Family Trust
© Conner Family Trust

Справа:

Анонимный художник
Город бесов
2019

Стрит-арт на улицах
Екатеринбурга
Фотография: © Журнал
«Искусство»



«ПРЕОДОЛЕТЬ ГРАНИЦЫ БЕССМЕРТИЯ: К МНОЖЕСТВАМ БУДУЩЕГО». У УРАЛЬСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Уральский оптико-механический
завод, Екатеринбург
12 сентября — 1 декабря 2019 года

В июле во время фестиваля уличного искусства «Нарт-бланш» художник Sad Face установил в Екатеринбурге объект — белые тапочки и слово «Смерть», конечно, с отсылкой к своей пермской работе. Объект разнесли за полтора часа. Граффити Chervi со скелетами-пионерами на заброшенной школе продержались сутки. Тема смерти в России табуирована повсеместно, она вызывает ярость и агрессию, даже большую, чем оскорбление религиозных чувств, и понятно, что более важной темы, в сущности, не существует. Так что, когда комиссар екатеринбургской биеннале Алиса Прудникова встретилась с журналистами накануне открытия, она сказала: «Мы, наверное, сделали биеннале про смерть, а про бессмертия всем придётся додумать».

Это подтверждает и экспозиция. Вопросами бессмертия традиционно заведует религия, это её задача — помочь человеку справиться со страхом, поверив, что будет что-то ещё. Но екатеринбургская биеннале вообще не про религию, она про технологии, с которыми как раз связано чувство страха смерти. И даже когда, как в сериале «Чёрное зеркало», обсуждается их потенциальная способность законсервировать человеческое сознание, память и эмоции — это вызывает ещё больший страх и отторжение. Основная мысль всех выступлений куратора Шаоюй Вэн из нью-йоркского Музея Гугенхайма — предупреждение, что полагаться на технологии, пытаться преодолеть смерть, опасно. Они никогда не бывают нейтральными, они всегда принадлежат кому-то и выполняют чужие, неизвестные нам задачи. Они — в большей степени, чем политические режимы, — тоталитарны. При этом задача самого куратора не в том, чтобы призвать всех отринуть достижения цивилизации и вернуться в пещеры, а в том, чтобы поговорить об ответственности. Всё это выглядит как прямая отсылка к месту проведения выставки — Уральскому оптико-механическому заводу, который, среди прочего, производит и оптику для военных, что вроде и не скрывается, но и не подчёр-

нивается. За сайт-специфичность отвечают фантически первые работы в экспозиции — «Три суждения об опиумной войне» Джеймса Т. Хуна, где конфликт показан глазами всех участников; рассерженные съёмки американских испытаний ядерного оружия на атолле Бикини в 1946 году, переозвученные Брюсом Коннером; и фильм «Война» Питера Уоткинса, который ещё в 1965 году показал в форме новостного репортажа, что происходило бы в Англии во время атомной бомбардировки.

Страх, связанный с технологиями, возникает не только из их способности убивать. Самый ужасный кошмар из репертуара того же «Чёрного зеркала», на который завязаны многие сюжеты биеннале, — что наше сознание переведут в цифровую форму и оно продолжит ходить по вечеринкам в какой-нибудь виртуальной реальности. Это будет значить, что наше живое превратится в неживое и мы будем отныне принуждены считать это неживое живым. Этот тезис иллюстрирует целый ряд работ — ярче всего, наверное, фотогеничная комната Карлоса Аморалеса, набитая чёрными бумажными бабочками. Суть в том, что при любой попытке сохранить бабочку мы вынуждены сначала её убить — так работает любая технология. Глядя в музей на мёртвое насекомое, мы думаем, что видим бабочку, а это не так. Бес-

смертие подменяется консервацией — возможно, самой жуткой формой смерти.

Если выход в бессмертия всё же существует и если куратор нам его предлагает, то ключом к нему становятся две работы. Первая — «Духовное письмо» китайского художника Цзяэй Сюя. Он рассказывает историю местного китайского божества, лягушки Ти Цзя, чей культ возник полторы тысячи лет назад. Во время культурной революции его храм в горах Уишань был разрушен, но традиция почитания сохранилась на Тайване. Там верующие и сейчас вопрошают Ти Цзя о счастливых бранях, наилучшем времени переезда и других насущных вопросах, а тот отвечает, постукивая ногами специального ритуального стула. Художник тоже пришёл к богу-лягушке, досконально выпросил его о прежнем храме и построил на основе ответов трёхмерную модель сооружения, сталкиваясь в диалоге старинный ритуал и современные технологии.

Вторая работа, «Архивы Баррагана» американки Джилл Магид, посвящена трудностям доступа к наследию мексиканского архитектора Луиса Баррагана. Дело в том, что глава швейцарской компании Vitra купил его архив у Мексини в подарок своей невесте Федерике, фантически в качестве обручального кольца. Большая поклонница архитектора, молодая жена тем не менее запретила кому-либо поль-

зоваться материалами и заблокировала любые исследования. Магид по разрешению семьи архитектора эксгумировала его прах, перевезла в Швейцарию, сделала из него бриллиант и, вставив в кольцо, предложила его Федерике в обмен на право доступа к архиву. И получила отказ.

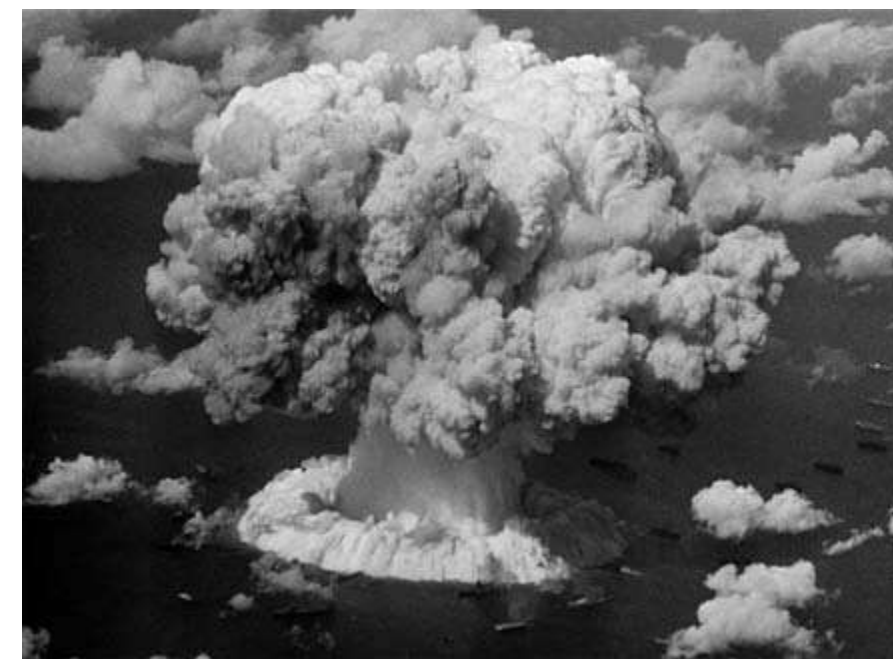
Формально и китайский, и американский проекты предлагают формы общения между живым и неживым. Однако на субъективном зрительском уровне обе работы вышвыривают нас за пределы механического круга рождений и умираний в какое-то пространство, где бессмертия действительно существует. По сути, они из тех немногих на выставке, которые действительно говорят о бессмертии, а не о консервации, которые про живое, а не про засушенное.

Это проще пояснить на вроде бы похожем примере. Ближе к концу биеннального маршрута зритель попадает как бы во вставную экспозицию, представляющую опыты общения разных людей, художников и нет, с иным миром. Один выкапывал из могил трупы девочек-подростков и делал из них куклы. Другой представляется волхвом и говорит, что современный мир нави — это информационное общество. Третья выражает в картинах силу Великой Праматери, представляя взгляд «с той стороны». Ещё один гнёт гвозди, черпая энергию на одном из кладбищ Якутска. На этом этапе приходится ответить

себе на вопрос — чем отличаются две яркие работы, глядя на которые понимаешь, зачем вообще нужна такая штука, как современное искусство, от этих макабрических сюжетов из передач «РЕН-ТВ». Формально они построены по схожей схеме, и, вероятно, куратор заложил в экспозицию необходимость их сравнить. Ответ, конечно, прост: в основе первых лежит игра, занятие, не обусловленное никакой жизненной необходимостью, не преследующее целей выживания, которое ни за чем не нужно, в то время как мирок «РЕН-ТВ» убийственно серьёзен. И если считать, что куратор показывает нам выход за пределы круговорота смертей и рождений, — то он в этом зазоре.

Закрывает экспозицию видео американки Адриан Пайпер «Адриан переезжает в Берлин». Художница действительно переехала, вышла на Александерплац и начала танцевать, решив, что это единственное, что можно сделать, когда сталкиваешься с чем-то непереносимым — с чуждыми политическими системами, с фантомом недавнего существования Берлинской стены, с неизбежной смертью. Dance, Dance, Dance — рецепт спасения даётся почти по Мураками, и, судя по счастливому лицу художницы, он вполне работающий.

Алина Стрельцова



УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ. СЕССИЯ V: БИОГРАФИЯ, СУДЬБА, НАДЕЖДА, ВЕРА. ВЫСТАВКА «БИОГРАФИЯ. МОДЕЛЬ ДЛЯ СБОРКИ»

Московский музей современного искусства, Гоголевский бульвар, 10
13 ноября 2019 — 2 февраля 2020 года

Самый долгоиграющий выставочный проект в истории современного искусства в России — «Удел человеческий», призванный исследовать место человека в XXI веке, — дожил до пятой сессии. Многие, возможно, не заметили, но из нынешнего века, который Винтор Мизиано успешно исследует с 2015 года, уже прошла пятая часть, так что выборку можно считать вполне репрезентативной. Четыре предыдущие части проекта, проходившие последовательно в ГЦСИ, в здании ММОМА в Ермолаевском переулке, в фонде «Екатерина» и в Еврейском музее, успели затронуть разные аспекты существования человека — от границ человеческого до человеческих отношений, от травмы и памяти до дома и бездомности.

Таким образом мы и докатились до телеологии (от греческого «телеос» — результат),

которую академический словарь объясняет как философское учение, считающее, что всё в природе устроено целесообразно, что во всяком развитии осуществляется заранее поставленная цель. Другими словами, телеология ставит перед нами вопрос «Зачем, с какой целью мы всё это делаем?». Но признаем, что «Почему?» и есть главный вопрос жизни. Так, только по-немецки — «Wagut?» — назвал свою известную фортепианную пьесу Роберт Шуман. И так же, но по-английски — «Why?» — называется новый спектакль о сути театра и судьбе Мейерхольда, поставленный великим Питером Бруном и только что привезённый парижским театром «Буфф дю Нор» на московский фестиваль NET.

К театру, кстати, имеют отношение сразу две представленные в одном зале работы Петера Фридля, живущего в Берлине австрийского художника. Одна из них, под названием «Драматург», отсылает к биографии автора, в прошлом — театрального критика. Подзаголовок этого сравнительно нового, 2016 года, произведения — «Анна, Куба, слепой мальчик». Это три персонажа нуольного театра, которых вроде бы дергают за ниточки. Но именно вроде бы, потому что персонажи реальные. Анна — это Энн Бонни, женщина-пират XVIII века, чьи подвиги описал во «Все-

общей истории пиратов» спрятавшийся под псевдонимом Даниель Дефо. Куба — это Куба, то есть Иосиф Сталин, и какая уж тут метафора. А мальчик родом из «Драмы для дураков», написанной для куольного театра Эдвардом Гордоном Крэггом, одним из самых прославленных режиссёров и теоретиков британского театра XX века. И как тут снова не вспомнить спектакль «Why?», который то и дело цитирует Крэгг. В пьесе же мальчик воплощает образ «художника в детстве». И тут пора посмотреть на другую работу Фридля — у неё нет названия и она представляет собой его посмертную маску (как бы посмертную, ведь художник жив). Так и складывается биография — от мальчика до мужа, лежащего в гробу.

Из-за плотности показанного здесь искусства выставка кажется огромной — и невольно выступает антиподом открывшейся недавно так называемой 8-й Московской биеннале, где 30 с небольшим произведений настолько свободно рассредоточены по гигантскому пространству Западного крыла Новой Третьяковки, что попадают совсем необитаемые уголки. А тут каждый сантиметр — пола ли, стен, воздуха — встроены в плотную экспозицию, увлекательную, как бестселлер, прочитанный залпом в ночи. Неслучайно и названа выставка по знамени-



Петер Фридля
Драматург (Анна, Куба, слепой мальчик)
2016
Смешанная техника
Изображение предоставлено
Московским музеем современного искусства

тому произведению Хулио Кортасара: «Биография. Модель для сборки».

Кортасар давал читателю романа «62. Модель для сборки» возможность перетасовать главы таким образом, чтобы выстроить новую логику развития сюжета. Так и тут: нет жёсткого сценария, обязательного маршрута выставки. В отличие от такой, казалось бы, устойчивой конструкции, как биография, где всё привязано, прикручено ко времени — сначала родился и только потом учился, женился и преставился, — тут всё не так очевидно.

«Биография была призвана к жизни эпохой современности, — комментирует выставку текст кураторов, Винтора Мизиано и Анны Журба. — Она возникла с занатом традиционного общества и появлением автономной личности, которая отныне сама взялась управлять своей судьбой. Биография, следовательно, предполагает вариативность: каждый её этап и каждый её поворот есть результат индивидуального решения и выбора из возможных альтернатив».

Многословное пояснение кажется лишь немного усложнённой формулой из сказки: «Налево пойдёшь — коня потеряешь, направо — голову сложишь». Биографию кураторы определяют как «живой процесс творческого проживания жизни, и каждый её новый поворот может её полностью изменить». Биография заканчивается смертью — иногда реальной, иногда номи-

нальной. Расхожая фраза «испортил себе биографию» равноценна другой — «испортил себе некролог».

Авторы выставки любезно подводят нас к мысли, что не просто же так биографии чаще всего пишут посмертно. Но здесь, опять же, другой случай. Это в основном прижизненные биографии тех, кто не успели (и, дай бог, не успеют) испортить себе некролог.

Типичную биографию великих выстраивает Ольга Чернышева в работе «Музей Чехова» (2017), которая представляет собой комнату, занятую закрученной в спираль веревочкой рисунков и видео. Это модель условного мемориального музей-квартиры, с регламентированным порядком жизни героя и соответствующим расположением залов. Воплощённый здесь канон советской мемориальной музеологии до сих пор, увы, не стал историей. Он реализуется снова и снова, строя и достраивая псевдобиографии, манипулируя с их помощью прошлым и задним числом прогнозируя настоящее, которого нет.

Биографию своего вымышленного, фиктивного двойника — альтер-эго из прошлого — во всех деталях конструирует известный израильский художник Роее Розен в «Ретроспективе Жюстин Франк». Жюстин Франк, любовница Жоржа Батая, сочинившая в 1931-м порнографический роман «Сладкий пот», была прежде всего

художницей, и Розен устраивает ей полноценную ретроспективу, в которой отражено всё, что её волновало, от еврейского самосознания и христианского антисемитизма до феминистических устремлений и любви. Как часто случается с мистификациями, эта сочинённая ретроспектива стала, возможно, самым тщательно выстроенным и поэтому увлекательным фрагментом выставки.

Но вообще тут нет провальных вещей. Поднявшись по ступеням особняка на Гоголевском бульваре, вы можете пойти не направо — к Жюстин Франк, Ольге Чернышевой или Максиму Шеру с его фотоникой «Отдалённый, звучащий чуть слышно вечерний вальс» (2013—2019), а налево, где мрачная графиня болгарского художника Недно Солакова отражает то, что переживала Болгария в 1980-х, параллельно нашей перестройке. Где в комнате, занятой тремя вроде бы самостоятельными, но связанными в единый сюжет инсталляциями знаменитого поляка Павла Альтхамера вы обнаружите трогательный объект, в котором материализовались его детские воспоминания, и наверняка попытаетесь разобрать буквы на обрывках газет в надежде, что они дополнят биографию автора-героя той важной деталью, без которой никак нельзя обойтись.

Ирина Ман



Ольга Чернышева
Музей Чехова
2017
Вид инсталляции. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства



Томас Гейнсборо
 Портрет джентльмена
 с собачкой в лесу
 Оноло 1746
 Передано в Дом-музей Гейнсборо,
 Саффолк, на долгосрочное
 хранение из частной коллекции
 Изображение предоставлено
 ГМИИ им. А. С. Пушкина

На стр. 77
Томас Гейнсборо
 Крестьяне, едущие
 на рынок
 1770—1774
 Дом-музей Гейнсборо, Садбери,
 Саффолк
 Изображение предоставлено
 ГМИИ им. А. С. Пушкина

ТОМАС ГЕЙНСБОРО

Государственный музей
 изобразительных искусств
 им. А. С. Пушкина, Москва
 3 декабря 2019 — 1 марта 2020 года

Выставка английского живописца вена Просвещения — первый в России масштабный смотр его наследия. В отечественных собраниях работ Гейнсборо — единицы, а в государственных музеях имеется всего только эрмитажный «Портрет дамы в голубом». Потому экспозиция, собранная из разных британских коллекций, прежде всего, из дома-музея мастера в графстве Саффолк, — настоящая премьера для многих российских любителей искусств. Особенно если учесть, что полюбить Гейнсборо заочно многие из них уже смогли по замечательной монографии о художнике, написанной доктором искусствоведения Екатериной Некрасовой. Благодаря её живому и остроумному повествованию не одно поколение заря-

дилось участливой эмоцией и к художнику, и к английскому искусству XVIII века.

Куратор Анна Познанская по сути создала выставку-исследование. На ней не представлены хрестоматийные портреты — «Сарра Сиддонс», «Супруги Хэллет», упомянутая эрмитажная «Дама в голубом». Однако очень выразительна сама структура экспозиции с разделами о Гейнсборо — экспериментаторе с оптикой и светом (живопись на стеклянных пластинах), Гейнсборо — последователе и копиисте Рубенса, Гейнсборо — музыканте, наконец, Гейнсборо — пейзажисте. Пейзажную его ипостась арт-сообщество долго не ценило, на что сам художник сильно обижался. В России должное этому жанру в творчестве Гейнсборо первой отдала та же Некрасова, задонументировавшая огромное влияние пейзажной концепции мастера на художников эпохи романтизма, прежде всего — на Джона Констебля. А благодаря выставке в ГМИИ мы можем и сами воочию оценить пейзажи Гейнсборо, созданные в разных техниках и в разные периоды творчества.

Скруплёзно выстроенная, чуждая популизма композиция выставки обращает нас к философии изображения эпохи Просвещения. В исследованиях часто подчёркивается, что Гейнсборо создавал мир, схожий с литературными романами Лоренса Стерна. В новой книге Полины Ермаковой «Сентиментальные иконы Лоренса Стерна», изданной Европейским университетом в Санкт-Петербурге, чувствительные миры Стерна названы «рононо, играющим в сентиментализм», подвергающим этот сентиментализм иронической рефлексии. Абсолютно уверен, что пейзажная и портретная концепции Гейнсборо генетически связаны с этой культурой сентиментального рокайля. О рокайльной концепции пейзажа Гейнсборо блестяще писала и Некрасова: «Он подчёркивал криволинейные очертания для выражения формообразующих природных процессов, их динамики, создавая при этом своего рода лёгкий водоворот, как бы втягивая зрителя в спираль движения». Конечно, истоки этого вихревого движения находятся в пейзажах

Рубенса, которые Гейнсборо знал и обожал. Однако в отличие от спирального принципа барокко с его телесностью и тектонической драмой, сверхмощным напряжением природных масс, Гейнсборо стремится к эффекту чисто иллюзорному, оптическому, и здесь уместно вспомнить про новые оптические опыты учёных XVIII века, предвосхитивших торжество «чистой видимости», автономной от материального мира. Камни и почва Гейнсборо при внимательном рассмотрении кажутся немного бутафорскими или даже виртуальными. Про это точно пишет художник Егор Кошелев: «Объём сминается под напором свободной кистевой импровизации, подчиняется энергии росчерка». То есть перед нами что-то вроде игры или своего рода пастиша: барочные спирали превращаются в завитки рокайльных раковин.

Такой рокайльный сентиментализм, сочетающий в себе жизнерадостность, остроумие, чувствительность и лёгкую иронию, можно наблюдать и в портретах Гейнсборо. В трантовке моделей он ориентируется на заданные принципы ролевого воплоще-

ния чувств и эмоций. Андрей Зорин называет подобные принципы сентиментального, просветительского отображения аффектов и состояний «эмоциональными матрицами». В ранних портретах Гейнсборо герои даже напоминают манекены, живые куклы — и это не упрёк мастеру. Это особенность интерпретации личности внутри рациональной модели Просвещения. Создаётся впечатление, что художник проскальзывает между ними константными характеристиками своей модели ради решения чисто живописных задач.

В «Сентиментальных иконах Лоренса Стерна» Полина Ермакова связывает особенность нового романа с идеями Ньютона о преломлении света и разложении его в спектр. Так и в живописи: некая объёмная завершённость, плотность, цельность уступает место дисперсии, анатомированию самой природы живописного вещества. Потому Гейнсборо и ловил свет в выпуклые линзы или писал по стеклу, рассеивая свет от свечи на заднем экране. Потому он в угоду светлоте и тональной характеристике живописного образа и приносил

в жертву плотность, объём, скрупулёзность деталей. На выставке висят эрмитажный вариант «Снятия с креста» Рубенса и копия знаменитого антверпенского образа на этот же сюжет кисти Гейнсборо. По сравнению с Рубенсом свободная игра графических силуэтов и складок без плоти в версии Гейнсборо будто предвосхищает новейший стрит-арт.

О приоритете чисто оптических задач перед натуроподобием говорил и Джошуа Рейнольдс в речи, произнесённой им перед учениками Королевской академии после кончины своего друга и вечного соперника Томаса Гейнсборо: «И вот в отношении законченности или выявления формы портреты Гейнсборо были часто не более как подмалёвком; но так как он всегда обращал свое внимание на общее впечатление целого, мне часто казалось, что эта незаконченная манера именно и содействовала созданию разительного сходства, отличающего его портреты...»

Сергей Хачатуров





Дмитрий Грин
Искренний посев
10 августа 2019
Фотодокументация перформанса.
В рамках проекта «На своём месте». Фотография:
© Евгения Зубченко. Изображение
предоставлено организаторами

На стр. 79
Марго Овчаренко
Женский футбольный клуб «Чертаново»
2019
Фотография
В рамках выставки «За пределами центра — районы и периферия с точки зрения российских художников и художественные проекты из адаптированной для Москвы программы Basis.Kultur. Wien-Shift» в Культурном центре ЗИЛ, Москва. Собственность художника. Изображение предоставлено организаторами

НА РАЙОНЕ / ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЦЕНТРА

Различные площадки в Москве
Осень 2019 года

Всю вторую половину октября в Москве проходили открытия, премьеры и презентации в рамках проекта «На районе / За пределами центра». Он был инициирован Австрийским культурным форумом в Москве, а точнее, его директором Симоном Мразом, ещё в начале 2018 года. С тех пор проводилась исследовательская и подготовительная работа. Этой осенью сразу на нескольких площадках от «Гоголь-центра» до Музея индустриальной культуры в Люблино подвели итоги и рассказывали о планах — проект продлится до 2020 года.

По мнению Симона Мраза, «Москва — это не только Красная площадь и Кремль, это множество районов, где формируется культура сегодняшнего и завтрашнего дня». Обратив внимание на сходство

культурных генотипов Москвы и Вены, организаторы проекта пригласили к участию более 60 российских и зарубежных художников, которые либо создавали оригинальные работы, либо трудились над адаптацией успешных австрийских моделей. Все события проекта можно разделить на три группы.

Ярче всего объединяющий принцип всей программы продемонстрирован в проекте «На своём месте». Его авторы исследовали конкретные районы путём знакомства и взаимодействия с их жителями. По предложению кураторов Кристины Пестовой и Анны Козловской на протяжении пяти месяцев русские художники осваивали городское пространство спальных районов вокруг своих мастерских, а участники работающей на «Фабрике» австрийской арт-резиденции — различные территории по всему городу. Наиболее зрелищным примером того, как художнику удалось сделать своё присутствие видимым для окружающих, стал опыт Анны Таганцевой-Кобзевой. Её мастерская расположена в Лефортово, в здании завода «Мосштамп», но на время

проекта студией художницы стало небольшое просматриваемое со всех сторон помещение в ближайшем торговом центре, куда мог зайти любой желающий. В рамках проекта художники и кураторы активно взаимодействовали не только с жителями, но и с местными властями — причём не всегда удачно. К примеру, разрешение на установку модели Шуховской радиобашни высотой с хрущёвку, которая, по замыслу Ханнеса Цебедин, должна была стать реальной заменой виртуальному общению соседей, получить не удалось. Функцию саморефлексии в проекте выполнял комикс Алексея Йорша, созданный по итогам его разговоров с художниками про их планы и про то, как они воплощаются в жизнь.

В выставочном зале «Артхаус» на «Фабрике» помимо результатов работы художников также был представлен схематический план Москвы, на котором любой желающий мог точкой отметить свою мастерскую, если она у него есть. Согласно исследованию кураторов, чуть меньше 80% опрошенных художников считают, что в современных условиях стационарная студия

им необходима. Ставя точку на карте Москвы, художники символически заявили о своём решении противостоять закрытости художественного мира.

Название проекта «Однушка» носит и арт-резиденция, результаты работы которой можно было увидеть на выставке, и одноимённая социальная скульптура (художник Елена Колесникова, куратор Елена Ищенко), ставшая домом для резидентов. Само пространство представляет собой воссозданную типовую «однушку» в бывшем офисе продаж жилого комплекса «Ново-Молоково». По замыслу художницы и куратора, после того как все квартиры проданы, на смену отношениям купли-продажи должны придти добрососедские отношения, а поспособствовать этому может контакт жителей с резидентами «Однушки». Одной из них стала Варвара Геворгизова с проектом «Худюшка»: художница писала картины, худела со-

гласно заранее разработанному плану и приглашала жителей делать то же самое. Желающих похудеть нашлось немного (кто-то даже пытался подкармливать художницу), зато картины действительно вызвали интерес. Кроме того, в витринах первых этажей некоторых домов в «Ново-Молоково» были выставлены макеты уличных скульптур. За установку одной из них жители ЖК могут проголосовать.

В кинотеатре «Звезда» прошла премьера коллективного кинопортрета города «Я — Москва» (куратор Ксения Гапченко, режиссёр Маргарита Захарова). Это адаптация успешной модели, запущенной Австрийским музеем кино в Вене. Сама картина представляет собой нарезку из любительских фильмов, которые прислались на сайт проекта в течение полугода. Результат — уникальная городская хроника, охватывающая последние 40 лет, портрет-коллаж Москвы, но не парадный,

а любительский, состоящий из сцен семейной жизни, городских зарисовок и исторических кадров.

Выставка Пасмура Рачуйко «Ты мне нравишься» открылась не на окраине, а вполне себе в центре, в «Гоголь-центре». Для Москвы это первая и очень долгожданная персональная выставка художника, который тонко и изобретательно работает с темой периферии. Персональная выставка Мишель Пагель «Полли хочет кренер» открылась в Доме на набережной, а точнее — в квартире самого Симона Мраза. Тема бытового насилия, с которой работает Пагель, одинаково актуальна как для периферии, так и для центра. При этом в визуальном плане её работы не отталкивают, а наоборот — притягивают. Сама художница комментирует это так: «Для меня важно, чтобы мои скульптуры не иллюстрировали позицию жертвы; искусство должно не изображать



настоящую жестокость, а предлагать метафоры, позволяющие её осмыслить, обсуждать и предотвращать». Выставка «Где живут вещи» проходила в Люблино, в Музее индустриальной культуры — эта площадка существует уже давно, хотя и находится под постоянной угрозой закрытия. Раблезианский размах музея, довольно хаотично вобравшего в тебя тысячи реликтов советской эпохи от груды утюгов до шпильки легендарной Галичской вышки, поглощает представленные здесь же фотографии Клауса Пихлера. На снимках — портреты, являющиеся частью проекта «Феномен складов для хранения вещей», созданного по заказу Музея города Вены. Модель так называемых *self-storage* (складов самообслуживания — арендуемых помещений для хранения вещей, которые жалко выбросить) возникла в 1960-х годах. В Австрии эти услуги востребованы несравнимо больше, чем в России.

Проектом, способствующим переносу австрийского опыта в российские реалии,

стала и выставка «Венская модель социального жилья. История успеха» в Культурном центре ЗИЛ — это экскурс в историю социального строительства в Вене. Венская типология *Gemeindebau*, муниципального жилья, отмечает в этом году 100-летний юбилей. Сегодня более 60% жителей Вены проживают в таких квартирах. Одновременно с открытием выставки прошла презентация проекта «За пределами центра», который будет реализован весной 2020 года. Это адаптированная для Москвы программа Basis.Kultur.Wien/Shift, включающая в себя три работы. Художница Франци Крайс в рамках проекта Finding Motherland создаст вместе со студентами москвовских художественных вузов аудиовизуальную выставку, основанную на разговорах участников со своими матерями, а коллектив God's Entertainment осуществит в Москве сразу два проекта. Первый (Remetomy) подразумевает проведение серии резнантментов ключевых моментов из истории Москвы; в ходе

второго (Guggenheim in Moscow) в городе будет установлена надувная копия нью-йоркского Музея Соломона Гуггенхайма, уменьшенная, но точно повторяющая архитектуру Фрэнна Ллойда Райта и позволяющая экспонировать искусство. Желаящие выставить свои работы в надувном музее среди русских художников уже есть. Также в планах на 2020 год — выставка-интервенция в торгово-ярмарочном комплексе «Москва». Согласно замыслу, в нескольких арендованных ларьках будут экспонироваться работы российских фотографов, посвящённые теме москвовских окраин.

Александр Буновский



На стр. 80
Александр Анурьев
Новая Москва
2017
Фотография
В рамках выставки «За пределами центра — районы и периферия с точки зрения российских художников и художественные проекты из адаптированной для Москвы программы Basis.Kultur.Wien-Shift» в Культурном центре ЗИЛ, Москва. Собственность художника. Изображение предоставлено организаторами

Лора Гуэрра у себя дома в Пеннабилли
Фотография: © 2019 Журнал «Искусство»

ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ И ТОНИНО ГУЭРРЫ

Римини, Пеннабилли, Италия
Весь 2020 год

Города итальянской провинции Эмилия-Романья ищут новые выходы на туристический рынок. Иногда неочевидные для нас: например, основной запрос испанских туристов — это история католической церкви, а итальянская кухня их вовсе не волнует. Или вот Римини — небольшой город на адриатическом побережье был одним из первых в Европе аристократических пляжных курортов. Ориентируясь на стамбульскую роскошь, он построил в 1843 году первый гранд-отель, ныне памятник ЮНЕСКО, и сделал его местом встреч всей светской европейской публики. Однако бомбёжки Второй мировой уничтожили значительную часть исторической застройки Римини, так что нынешняя курортная архитектура принадлежит 1950—1960-м годам и сейчас устарела. Город, считавшийся одно время немецким, а потом английским, теперь принадлежит, скорее, туристам из Восточной Европы, потому что ему тяжело тягаться с более современной инфраструктурой других курортов. Поток русских неуклонно растёт, но Римини развивается и ориентируется на более широкую и требовательную

аудиторию, а потому ищет более прогрессивные форматы — и сейчас хочет говорить уже не о пляжном отдыхе, а о современной культуре. Самый очевидный ход для всего региона — послевоенный итальянский кинематограф. Эмилия-Романья — родина виднейших его представителей: Бертолуччи — из Пармы, Антониони — из Феррары, Пазолини — из Болоньи. А в Римини родился Федерико Феллини.

Большую часть жизни он прожил в Риме, свой родной город ненавидел, но, как часто бывает, не мог освободиться от влияния пространства, которое его сформировало. Оно присутствует — явно или косвенно — во многих фильмах. Ярче всего, конечно, в «Амаркорде», ещё и потому, что любимый сценарист Феллини, друг его юности Тонино Гуэрра, тоже из этих мест. Рассказывают, что они познакомились так: Феллини вместе с прочей шпаной из «большого города» Римини шлялся по окрестным бакам, чтобы задрать деревенщину, к которой относился и Гуэрра. Всё закончилось большой дракой, а потом и дружбой на всю жизнь. В общем, у них определено был общий материал для фильмов. И Римини предлагает тематический маршрут по центру и окрестностям, однако там не найти уже ни дома Феллини, ни дома его матери; всё изменилось, и жизненный уклад в том числе. Даже городской кинотеатр, который неоднократно возникает во многих работах режиссёра, сейчас отремонтирован и выглядит совсем иначе.

Правда, нынешний Fulgor гораздо больше соответствует нашим представлениям о том, каким должен был быть довоенный кинотеатр, — там и золото, и красный бархат, и ар-деко. Но в фильмах Феллини он совсем другой — грязный, заплёванный, с лавками и мальчишками, писающими с балкона. Именно там Федерико понял, чем хочет заниматься в жизни. Зато в таком пространстве было бы не так приятно смотреть ретроспективы и участвовать в тематических мероприятиях, которых на будущий юбилейный год запланировано множество.

Тем не менее, вопреки всем бомбёжкам и прошедшим десятилетиям, призраки прежнего Римини ещё легко увидеть — например, в сохранившемся вместе со всеми своими интерьерами роскошном гранд-отеле с его прекрасно одетыми постояльцами и балами на террасе, за которыми сын коммивояжёра изо дня в день наблюдал сквозь забор. Иногда он пытался проскочить в бесконечно притягательное пространство холла, но его гоняли и портье, и прислуга. Теперь рисунки, на которых Феллини изобразил эти сценки, висят на почётном месте, вместе с фотографиями, подтверждающими, что когда режиссёр прославился, он останавливался только здесь, компенсируя детские унижения. В принципе, рассматривая их, можно не столько сформулировать, сколько прочувствовать что-то важное по поводу той же «Сладкой жизни». Конечно, в Риме



Слева:
Стрит-арт в Борго Сан-Джулиано, Римини
Фотография: © 2019 Журнал «Искусство»



Справа:
Праздник забытых плодов в церкви Пеннабилли
Фотография: © 2019 Журнал «Искусство»

Феллини больше, но там так много всего помимо Феллини, что разбираться в режиссёрском методе на примере Римини, кажется, проще. Тем более, что на осень 2020 года администрация города запланировала грандиозный проект — весь Римини планируют преобразовать в настоящее музейное пространство, посвящённое Феллини. Речь не только об экспонатах, хотя, например, тут будут реконструированные сценические машины (реальные киностудия уничтожила после использования), фонтан с механической рукой, тряпичная кукла Аниты Энберг, которая будет общаться с аудиторией; комната с начелями из «Белого шейха» появится в замке Сиджизмондо Малатесты. Однако всё это должно превратиться не в стандартный музей, а в иммерсивный театр, исследующий режиссёрское под-сознание, который будет развиваться в диалоге с римской Триумфальной аркой, мостом Тиберия и ренессансным замком.

Из тех мест, где этот диалог читается уже сейчас, — старинный Борго Сан-Джулиано, где гулял Феллини и который местные жители и художники по собственной инициативе украсили фресками с кадрами из его кинофильмов и собственными фантазиями. То же самое можно сказать и про Пеннабилли, где уже в зрелом возрасте поселился Тонино Гуэрра, предварительно предложив своей русской жене на выбор мансарду в Риме или деревенский дом XIV века. Легенда (из тех, в которые трудно поверить) гласит, что она выбрала дом. В любом случае супруги обосновались

именно в итальянской провинции, по сути превратив весь город в нечто вроде тотальной инсталляции, живущей по поэтическим законам лирики Гуэрры. Не каждому выпадает возможность перенести пространство своих стихов и рисунков в материальную реальность, но и после смерти автора в 2012 году Пеннабилли по-прежнему кажется не мемориалом Гуэрры, а его волшебным миром: с садом медитации и буддийской ступой на холме, с канатоходцем, который прошёл над всей зелёной долиной от вершины холма до колокольни, с запуском бумажных змеев, с афоризмами на «улицах подвешенных мыслей» и заброшенной церковью, где усатый ангел кормит птиц. Немало этому ощущению живого поэтического пространства способствует вдова Тонино, Лора, которая держит двери дома нараспашку, ходит встречать рассветы и провожать закаты, обнимает каждого приезжего, как любимого внука, и рассказывает, что поэт выбрал место для своей могилы на скале с тем расчётом, чтобы туда было трудно карабкаться, зато тем, кто добрался, открывалась бы лучшая панорама, — то есть как способ показать всем будущим гостям то, чем дорожишь.

Помимо Лоры начинания Гуэрры развивается и мэрия города, которая организует уличный театральный фестиваль, а также в сентябре проводит Фестиваль забытых плодов. Тонино придумал его много лет назад, но в Италии, подхватившей модную экологическую повестку, это событие выглядит не данью памяти поэта, а актуальным ме-

роприятием по поддержке биоразнообразия. Дело в том, что Гуэрра в какой-то момент начал коллекционировать и высаживать в городском саду виды плодовых деревьев, которые вымирали, поскольку выращивать их было коммерчески невыгодно. Все эти знакомые нам, но не вполне понятные итальянцам кизилы, черноплодни, крыжовники и боярышники вместе с сортами неназистых, но ароматных яблочек и груш привозят на ярмарку из соседних областей, выставляют в местной церкви и чествуют всем миром. Больше того, они превратились в тему большой научной программы, которой занимаются университеты региона.

Довольно сложно представить себе русского туриста, который специально поедет в Эмилию-Романью по следам Феллини и Гуэрры. Если это не киновед посреди диссертации, пляжный отдых по-прежнему выглядит соблазнительней (по крайней мере, в реалиях нашего климата), однако при всём при том вся эта кинотематика — работающий ключ к этому пространству, лучший даже, чем античная арка и средневековый замок, способ извлечь из него какие-то важные смыслы. Не для того, чтобы подтянуть свои знания по истории кинематографа, и не обязательно для поклонников режиссёра, но просто чтобы место раскрылось перед нами как оно есть сейчас.

Алина Стрельцова



Сессия V: ТЕЛЕОЛОГИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО Биография, судьба, надежда, вера

кураторы: виктор мизиано, анна журба

Выставка «БИОГРАФИЯ: МОДЕЛЬ ДЛЯ СБОРКИ»

13.XI.2019 — 2.II.2020

гоголевский бульвар, 10



GOETHE INSTITUTE
Посольство Эстонии в Москве
moscowmuseumofcontemporaryart
гоголевский 10
+7 495 690 6870
www.mmoma.ru

~ SUMMARY ~

84

~ EDITORIAL ~

Originally, we planned this issue as a small guide for artists — what residencies exist in Russia, on what conditions they invite artists, plus a word from the curator about what members should expect. However, from the very start, curators started to discuss problems of the very format of the artist residency — what it can and cannot give an artist, what role it plays in the social sphere of the city and why there are so many of them at the moment. Eventually, we have gathered some stock of knowledge and experience from people, who best understand these issues in Russia.

~ RUSSIAN ARTIST RESIDENCIES ~

Speakers:

1.

Kristina Gorlanova, curator of the Artist-in-Residence Program of the Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg.

2—3.

Alisa Bagdonaitė, curator of the residencies “Zarya”, Vladivostok and “Vyksa”, Nizhny Novgorod Oblast.

4.

Valentin Dyakonov, curator of the Garage Studios and Artist Residencies, Moscow.

5.

Andrey Parshikov, curator of “Open Studios” of “Winzavod” Centre of Contemporary Art, Moscow.

6.

Dariya Demekhina, curator of the Artist Residencies in Cube.Moscow, Moscow.

7.

Anastasia Patsey, manager of the St. Petersburg Art Residency (SPAR) in the “Pushkinskaya-10” Art Center.

8.

Asya Filippova, director of CCI Fabrika, founder of “Fabrika: Workshops” for Russian artists, Moscow.

9.

Kristina Pestova, coordinator of the programme “Artist in Residence” for foreign artists in CCI Fabrika, Moscow.

10.

Ivan Estegnee, art director of the Artist Residencies “Stantsia” (Station), Kostroma.

11.

Anna Zavediy, curator of the NCCA Art Residence, Kronstadt.

12.

Marina Alvit, curator of the “Nepokorennie” Studio, Saint Petersburg, owner of Alvit Gallery.

13.

Anastasia Khlinova, curator of contemporary dance projects of Contemporary Dance Studio at the Cultural Centre “ZIL”, Moscow.

14.

Marianna Guber-Gogova, president of the Gogova Foundation for the Support of Contemporary Art and Culture, founder of The Gogova Foundation Artists Residency, Nizhny Arkhyz, the Karachay-Cherkess Republic.

15.

Sasha Kremenets, curator of the Art Residency “Nickel”, Murmansk Oblast.

16.

Anton Kochurkin, curator of the Artist Residency in “Nikola-Lenivets”, Kaluga region.

17.

Yurij Lapshin, art director of the project, Curator of the Perm Art Residency, Perm.

18.

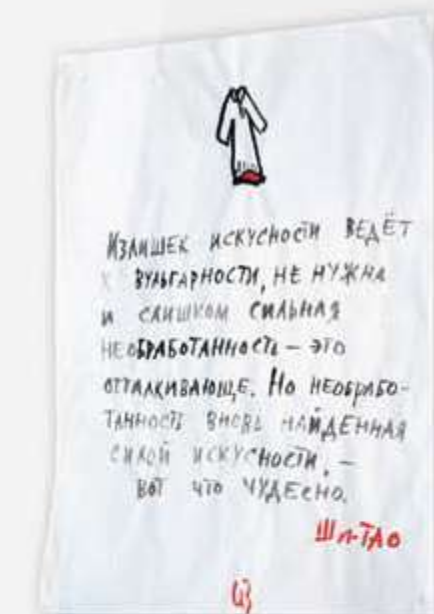
Ekaterina Oynas, curator of the Museum-Art Residency “Artkommunalka, Erofeev and Others”, Kolomna.

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА

ИСКУССТВО
ИЗДАЕТСЯ С 1833 ГОДА



СЛУШАЙТЕ
НОВЫЕ ПОДКАСТЫ





Расписание и регистрация:
science.me.ru
Сканируйте QR-код
для быстрого доступа

ScienceMe

просветительский проект, работающий в сфере популяризации философии, науки и искусства. Проект направлен на внедрение нестандартных форматов образовательных мероприятий, создание новых традиций, отвечающих требованиям времени.

ScienceMe это:

- 35 реализованных программ
- 450+ спикеров
- 250+ офлайн-мероприятий
- 24 онлайн-интервью с деятелями культуры
- 20+ площадок
(сотрудничество с Третьяковской галереей, Музеем Москвы и др.)
- 1 образовательный онлайн-марафон
- 35000+ слушателей

Мы открыты к сотрудничеству.
info@science.me.ru

НЭБ НАЦИОНАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОЦИФРОВАННЫЕ ФОНДЫ РОССИЙСКИХ БИБЛИОТЕК НА ОДНОМ ПОРТАЛЕ



<http://нэб.рф>
<http://rusneb.ru>



НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЛАССИКА
НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ
КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПАТЕНТНЫЕ ДОКУМЕНТЫ
ПЕРИОДИКА

ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОИСКА
ЗАКЛАДКИ
ЛИЧНЫЕ ПОДБОРКИ
ЦИТАТЫ
ЗАМЕТКИ
ИСТОРИЯ ПОИСКА

ЭЛЕКТРОННЫЕ ЧИТАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ НЭБ ВО ВСЕХ РЕГИОНАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Оператор НЭБ — ФГБУ «Российская государственная библиотека»

ВЫСТАВКА

16+

САЛЬВАДОР ДАЛИ

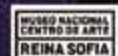
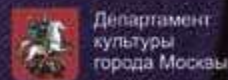
МАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО



ЦВЗ «МАНЕЖ»
МАНЕЖНАЯ ПЛОЩАДЬ, Д. 1

28.01.20 — 25.03.20

Билеты на сайте:
DALI2020.RU



реклама

Авангард. Список №1

К 100-летию
Музея
Живописной
Культуры

- Малевич
- Кандинский
- Штеренберг
- Ларионов
- Гончарова
- Машков
- Кончаловский
- Куприн
- Осмеркин
- Рождественский
- Лентулов
- Фальк
- Розанова
- Шевченко
- Грищенко
- Татлин
- Пестель
- Удальцова
- Экстер
- Попова
- Древин
- Певзнер
- Родченко
- Альтман и другие



Новая
Третьяковка
Крымский Вал

23.10.2019 —
23.02.2020

Генеральный спонсор



Поддержка проекта



Кристина
Краснянская
Андрей
Чеглаков

Партнеры проекта

The MOMus —
Museum of Modern Art —
Costakis Collection

Российский государственный
архив литературы и искусства,
Москва

Информационные партнеры



Радиопartner



Стратегический медиапартнер



Крымский Вал, 10 | Залы 39-42 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама

helsinki. international. artist. programme.

Программа Connecting Points — проект международного резидентского центра HIAP в Хельсинки, Финляндия. Основные задачи программы — приглашение российских художников и кураторов для участия в краткосрочных и в длительных резиденциях, поддержка и развитие их практик; установление контактов между художниками разных направлений и финской арт-сценой. Также Connecting Points создает проекты в России, помогая профессионалам в области искусства приобрести дополнительные знания о современном российском искусстве.

реклама

www.hiap.fi