



МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЯРМАКА
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



non/fiction№13

ИНСТАЛЛЯЦИОННЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

ОРГАНИЗАТОР/
КОМПАНИЯ ЭКСПО-ПАРК
ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
119049, МОСКВА
КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10, ОФИС 165
Т/Ф: (495) 657 9922
E: NONFICTION@EXPO-PARK.RU



30.11/4.12.2011

МОСКВА/
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ
ХУДОЖНИКА



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ/
ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО ПЕЧАТИ
И МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ
ПРАВИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТА СРЕДСТВ МАССОВОЙ
ИНФОРМАЦИИ И РЕКЛАМЫ
ГОРОДА МОСКВЫ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ/
КНИЖНАЯ АНТИКВАРНАЯ
ЯРМАКА



ФЕСТИВАЛЬ
МИРОВОЙ ИДЕИ



ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

ПОДНЕБЕСНАЯ: КИТАЙСКАЯ ГРАМОТА



EUROPEAN
SCHOOL
OF ART

ПЕРВАЯ
ЕВРОПЕЙСКАЯ
ШКОЛА
ИСКУССТВ
В РОССИИ

Профессиональное арт-образование по самым интересным и актуальным направлениям в искусстве:

- ▲ ФОТОГРАФИЯ
- ▲ ДИЗАЙН
- ▲ КИНЕМАТОГРАФ
- ▲ РИСОВАНИЕ ПЕСКОМ
- ▲ ФЛОРИСТИКА
- ▲ ВИЗАЖ
- ▲ АВТОРСКАЯ КУКЛА

www.school-art.com
info@school-art.com

+7 (495) 727 00 33

реклама

Государственная
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК

15
декабря
2011

20
мая
2012

Программа «Третьяковская галерея открывает свои запасники»

ВАЛЕНТИН СЕРОВ

Линия жизни

ЛАВРУШИНСКИЙ, 10
ЗАЛЫ ГРАФИКИ, № 49-54

информационный партнер



информационная поддержка



реклама



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



ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ ГОСУДАРСТВО

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств
 Гоголевский бульвар, 10
 +7 (495) 231-36-60
 www.moma.ru

22.11
 2011 –
 08.01
 2012



ДИ
 реклама

Коммерсантъ FM33.6
 РЕКЛАМА

Агентство
 АРТ

Искусство

ИСКУССТВО

A R T

- СОДЕРЖАНИЕ -

-МНЕНИЕ-	12
ПОЭТИКА	16
Гао Миньду СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: КРИЗИС?	18
Инь Цзинань «ГОРЫ-И-ВОДЫ», ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ	32
Валерий Подорога ПУСТОТА И НИЧТО	48
Юко Хасегава ВИДЕО И ДАО ЯНА ФУДУНА	54
Анна Савельева ЦАЙ ГОЦЯН: В ДВИЖЕНИИ	66
РАЗНЫЕ ЛИЦА ЧЖАН ХУАНА	80
ПОЛИТИКА	88
Мартина Кёпфель-Ян ПОЛИТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ	90
Хоу Ханьру ПИСЬМО К ОБРИСТУ	104
Чарльз Меруэзер АЙ ВЭЙВЭЙ: ФОРМЫ СОТРУДНИЧЕСТВА	112
СЮ БИН: «СИЛОВОЕ ПОЛЕ МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ КИТАЕМ КОЛОССАЛЬНО»	126
«СЛАВНЫЙ КУРС ПАРТИИ»	134
РЫНОК	142
ФИЛИПП ХОФФМАН: «СИТУАЦИЯ БУМА МОЖЕТ СТАТЬ ОПАСНОЙ»	144
ГДЕ ИСКАТЬ, СМОТРЕТЬ И ПОКУПАТЬ	154
-ОБЗОРЫ-	166
-КАЛЕНДАРЬ-	176

Издатели Леонид Лернер и Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Константин Агунович

Приглашённый редактор Анна Савельева

Выпускающий редактор Алина Игнатова

Макет Дарья Яржамбек

4 Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Корректор Эльвера Имашева

Календарь Яна Малинина

Учредитель ООО «Журнал «Искусство»

Подписка и распространение Наталья Лукина

Маркетинг Наталья Черкасова

Финансовы Лариса Егорова, Елена Шевелева

Юридическая поддержка Наталья Лужецкая

PR и продвижение Елизавета Строк, Татьяна Кёлин

Специальные проекты Любовь Фомичева

Мерчендайзеры Артур Вондаренко, Марина Королёва

Авторы номера Мартина Кёшель-Ян, Чарльз Меруэзер, Гао Минлу, Анна Савельева, Хоу Ханьру, Юко Хасегава, Инь Цзинань, Чжен Шентян, Валерий Подорога

Переводчики с китайского Чень Куанди (Chen Kuangdi),

Чуньи Ли (Chunyee Li), Ли Амбрози (Lee Ambrozy)

Редакция выражает благодарность Журналу Yishu:

Journal of Contemporary Chinese Art и лично Чжэну Шэнтяню (Zheng Shengtian), Кену Ламу (Ken Lum), издательству Parkett и лично Биче Куригер (Bice Curiger), ICA Singapore и лично Чарльзу Меруэзеру (Charles Merewether), Национальному художественному музею Китая, аукционному дому Sotheby's и лично Кармен Тинг (Carmen Ting), аукционному дому Christie's и лично Шарлотте Ип (Charlotte Yip), Cai Studio New York и Zhang Huan Studio

В прошлом номере журнала «Искусство» (№ 2-3 (578) 2011) допущена ошибка: фотографии авторства Бориса Сметлова на стр. 51 и 54 подписаны именем Александра Нитаева. В действительности на стр. 51 воспроизведён снимок «Фонтанка зимой», 1987 (courtesy Фонд Бориса Сметлова), а на стр. 54 — «Аполлон. Летний сад», 1978 (courtesy Фонд Бориса Сметлова). Принесим свои извинения.

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № 77-16170 от 29 августа 2003 года

Адрес редакции

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

www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

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

Подписка через агентства

Артос-Гал (495) 603-2731
«Интер-Почта-2003»
тел.: (495) 500-0060

Зарубежная подписка

ЗАО «МН-Периодика»
e-mail: info@periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «Вива-Стар»

Заказ № 99829

© Журнал «Искусство»

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



В оформлении обложки
использована работа
Цзэн Фаньчжи
Серия «Маски». № 5
1998
Холст, масло.
Изображение предоставлено
«Сотбис Гонконг»



АЛЕКСЕЙ МОРОЗОВ
CARYATIDE-SUPERSONIC
БРОНЗА, 240X160X375
2011г.

реклама

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
МРАМОРНЫЙ ДВОРЕЦ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ANTOLOGIA
АЛЕКСЕЙ МОРОЗОВ
живопись, скульптура, графика
15 декабря 2011 – 16 января 2012



www.morosevarf.com

«ДЕЙСТВИЯ
НЕПРЕОДОЛИМОЙ
СИЛЫ»
Андрей Кузькин 07/12/2011
Осип Кузькин 15/01/2012



Открытая галерея
Трубниковский переулок 22, строение 2
+7 (495) 772 2736, www.open-gallery.ru

open gallery

реклама

- ОТ РЕДАКЦИИ -

Китай издревле служит синонимом чего-то малоизвестного и закрытого, «вещи в себе», китайское современное искусство в таком случае «вещь в себе» в квадрате. Попытки найти ему место во всемирном контексте произвели на свет изощрённую иерархию видов и жанров, охватить которую беглым взглядом западного человека — нечего и пытаться. В поисках кратчайшей дороги в Китай скорее можно открыть Америку, а он всё останется той же terra incognita. Наш журнал, пытаясь хотя бы приоткрыть Поднебесную для себя и для читателей, проделал схожее путешествие. Рассудив, что наиболее правильным было бы обратиться за сведениями о Китае к самим китайцам, мы прибегли к помощи зарубежного тёзки — первого англоязычного профильного журнала Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art («Ишу» и значит «искусство»), который с 2002 года издаётся в Канаде. И вряд ли смогли бы найти взгляд адекватнее — погружённый и отстранённый разом.

Константин Агунович

Искусство № 6. 2011



24 ноября
Анатолий Ганкевич
Карьерные взрывы

Pecherskiy Gallery

WWW.PECHERSKIYGALLERY.COM
+7 985 920.88.51 МОСКВА ДМИТРОВСКИЙ ПЕР. 7



АННА САВЕЛЬЕВА

Приглашённый редактор номера. Специалист по истории китайского классического и современного искусства (степень магистра Манчестерского университета, 2004), куратор частных художественных коллекций, Associate Director в ArtConcept Exhibitions & ArtManagement (Цюрих).



ЧЖЕН ШЕНТЯН

Редактор журнала Yishu. Профессор Академии искусств в Ханчжоу, заведующий кафедрой живописи маслом, член комитета Шанхайской биеннале и сокуратор биеннале в 2004 году, организатор множества выставок, включая «Искусство и Китайская революция» в Нью-Йорке в 2009 году.



ГАО МИНЛИ

Профессор Питтсбургского университета. Редактор ведущего в 1980-е годы журнала по изобразительному искусству Китая Meishu, деятель «новой волны 85». Автор первого исследования современного искусства Китая «История современного китайского искусства 1985—1986».



МАРТИНА КЁПШЕЛЬ-ЯН

Исследователь китайского искусства и его нынешнего контекста, преподаватель Гейдельбергского университета, сокуратор множества проектов, связанных с традиционными китайскими техниками, в том числе в рамках Шеньчженской биеннале живописи тушью в 2006 году и 7-й Manifesta в Тренто в 2008 году.



ИНЬ ЦЗЫНАНЬ

Декан Института гуманитарных исследований пекинской Центральной Академии художеств, исследователь и теоретик «живописи образованных людей».



ЧАРЛЬЗ МЕРУЭЗЕР

Доктор наук, историк искусства и писатель, работавший в Австралии, Европе и Америке. Куратор и художественный руководитель Сиднейской биеннале в 2006 году, куратор коллекции Гетти центра в Лос-Анджелесе с 1994 по 2004 год. Автор публикаций о творчестве Феликса Гонзалеса-Тореса, Дорис Сальседо, Ай Вэйвэй и др.



ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА

Доктор философских наук, профессор, один из ведущих учёных Института философии РАН. Закончил философский факультет МГУ и с 1974 года работал в Институте философии АН СССР. С 1991 года — заведующий лабораторией постклассических исследований в философии. В настоящее время заведующий сектором Аналитической антропологии Института философии РАН. Автор шести книг и около 200 научных работ.





Анна Савельева
приглашённый редактор номера

12

На первый взгляд может показаться, что никакой разницы между китайским современным искусством и интернациональным *contemporary art* нет, хотя в действительности оно связано тысячами нитей с собственной традицией — да так, что покопавшись, можно подумать даже, что и современное искусство как культурный феномен, вроде бы коренящийся в европейской художественной практике XIX—XX веков, — это тоже китайское изобретение. Можно провести, и проводят, параллели между той революцией, которую предпринял Сезанн, и идеями китайских теоретиков XVI—XVII веков, вроде Дун Цичана — с той разницей, что в Китае произошла совсем не революция. Вообще для понимания механизмов китайской истории эта категория не годится, поскольку там самый прожжённый новатор никогда не мыслит себя в европейском смысле революционером: «Нет, та версия традиции, что я создаю, она никогда не противоречит прошлому, а если с чем и борется, то лишь с собственным упадком». В ориентирах европейского человека всегда есть внеположенное трансцендентное Нечто, Иное, с которым соотносит себя картезианский субъект; но так как в Китае никакого трансцендентного божества никогда не было, фигура Иного обнаруживалась в собственной традиции, в китайской древности, в этой циклично развивающейся истории. И все попытки создать что-то новое отталкивались от диалога с традицией, а не её отрицания. Конечно, современный китайский художник живёт в совершенно изменившемся обществе и хотя бы в силу этого не может относить себя к классу художников-интеллектуалов прошлого, но раз мир по большому счёту не меняется, то и проблемы перед автором всегда будут те же, что были и у предшественников, и в поисках собственного ответа он прежде всего обращается к опыту прошлого.



Семён Михайловский
ректор Института
имени Пенина

Китайская ситуация очень замкнутая, очень специфическая; она, можно сказать, не интегрирована, хотя и были выставки в Европе и Америке, и на всех ярмарках и крупных выставках мы видим заметное присутствие китайских художников. Но я не раз пытался соединить тех из них, кто занимается современным искусством, и тех, кто реалистическим, — в одном выставочном пространстве или на уровне, например, конференции, — и они не соединяются. Но государство поддерживает всех. Есть спрос на русскую реалистическую школу, и учитывая китайские масштабы, интерес невероятный. Огромный круг потребителей и огромное количество академий и музеев (сначала построят, а потом думают, чем наполнять (это обычное дело в Китае). Так как у академической школы рисунка сейчас закат в Европе, у нас они стараются воспринять всё: китайские учащиеся — четверть или пятая часть наших студентов. В Китае ведь нет по большому счёту традиции масляной живописи, поэтому они хотят взять себе всё. Модернизм, не модернизм — это их совершенно не занимает. Их интересует мастерство, они очень высоко ценят исполнение и сделанность картины. Они даже когда за рубежом проживают, осознают себя претендеями всего как китайцев, поэтому им не так важны чужие системы ценностей и чужое мнение по поводу ценностей собственных. Они так же неинтегрированы, как мы; это нас сблизает. Им так же больше интересно своё искусство у себя, чем то, что происходит за рубежом. Так что мы живём, скорее, в той же модели и больше похожи на китайцев, чем на европейцев. Москва уж точно больше похожа на Пенин, чем на Париж или Нью-Йорк.



Александр Секацкий
философ

Эмпирический Китай, который у одних вызывает восхищение, у других опасение, который проводит экспансию во всех направлениях, от спорта до элэктронники — и в то же время эти опасения во многом преувеличены, а восторг часто не по делу, — этот сегодняшний, недоформленный, неизвестно к чему бредущий Китай заслоняет собой некую историко-мифологическую Поднебесную. Которая, как одна из важнейших частей общекультурной человеческой сокровищницы, для нас исключительно важна — разнообразные объекты символического производства: китайская поэзия, китайская философия, китайская кулинария; разумеется, искусство. В общем, то, что французский философ Франсуа Жюльен называет «элементы философии «жить»» — в том числе, например, особый китайский перфекционизм, который заставляет... вернуть, раньше заставлял всякое изделие доводить до неразличимого глазом совершенства. Или — особый способ гармонизации природного и социальных процессов. Это, если угодно, такой вечный Китай, который не принадлежит современному Китаю. Или принадлежит, но ровно в той же степени, в какой классический древний Египет принадлежит современному арабскому Египту. И не факт, будто современный Китай, который мы знаем как КНР, является прямым наследником или что он хотя бы близки к освоению своего классического наследия, нежели мы сами. Парадоксальным образом в современном культурном развитии Китая мало составляющих традиционной китайской мысли, не больше чем в какой-нибудь европейской стране; где-нибудь во французской синологии мы найдём лучшие образцы того, что вроде бы является китайским, нежели в самой Поднебесной. Попытка обогнать Запад средствами Запада, великая имитационная попытка — она отчасти успешна, но вызывает

грусть, поскольку, с одной стороны, не реализует действительно могучий потенциал Поднебесной, наработанный веками; а с другой стороны, всё это, конечно, похоже на симулякр. Нынешний Китай как огромная грядна, на которой высажены саженцы — технологические, торговые, культурные — они там вырастают как диовинные растения; отсыниваются способы их селекции и презентации. При этом аутентичного китайского вклада мы не видим. Вот я, например, как специалист по философии с удивлением отмечаю, что при огромном количестве китайских студентов и аспирантов в американских и европейских университетах, по сути, линия даосской философии или тех философских потенций, что содержатся в китайской поэзии, практически не развивается. Осуществляются готовые рецепции — типа пересаживания на грядку — образцов западной метафизики. И всё? Не верится, что народ, обладающий такой огромной культурой, способен на такой редкий, как выражается Шпенглер, псевдоморфоз. Может, реализуется принцип «самый надёжный способ защитить Поднебесную — это спрятать Поднебесную в Поднебесной?»



Анатолий Осмоловский
художник

Европейская культура XX века сильно связана с заимствованием методов, видения, мышления других культур — вспомнить хотя бы Пинассо, который обратился к иберийской и африканской скульптуре, — но это только одна сторона, интерес к архаическим культурам. Другой стороной был интерес к разным экспериментальным социальным проектам — в частности, к проекту Октябрьской революции, который до конца 1920-х был в высшей степени инновативным. К 1960-м Советского Союза как инновативной инстанции уже не существовало, зато был Китай и концепция «культурной революции». О которой много мифов и мало информации, а суть заключалась в том, что Китай — древнейшее государство с глубочайшими традициями, и не все из них ведут к светлому будущему. Против бюрократизации и засилья сословно-мафиозных кланов и была направлена культурная революция. Которая на европейский взгляд часто выражалась в неприемлемых действиях вроде «судов Линча». Однако то, что весь правящий слой, начальники и интеллектуалы, попали под критику народа — это было беспрецедентное событие. Либералы называют это охлократией, властью черни, и в этом есть доля здравого смысла, но помимо негативных аспектов была и своя правда — особенно в ситуации Китая с его негибризмом и нумовством, сословными отношениями, и нутной иерархичностью. Результат мы можем наблюдать и сейчас: современный Китай развивается динамично по целому ряду причин, но одна из них — это культурное обновление, когда были сломаны жёсткие иерархические связи. Если мы будем говорить о нашей ситуации, совершенно очевидно, что наша культурная революция не произошла, 1968 год у нас не получился, гигантские ресурсы, что были в конце 1980-х — начале 90-х, растрачены абсолютно в пустоту.

13

И для России, и для Китая идея коммунизма послужила инструментом перехода из средневековья в современность. Но, в отличие от России, Китай достаточно умно распорядился теми возможностями, которые этот инструмент предоставил. Китаю в некотором смысле повезло: он довольно поздно вошёл в коммунистический проект, к тому времени Советский Союз уже имел устойчивое реноме Империи зла, а Китай, таким образом, ушёл от прямого удара. Они не участвовали в гонке вооружений, никто там не думал соревноваться с Америкой в количестве ядерных боеголовок, прямых идеологических ударов по Китаю не наносилось. В отличие от России, у Китая нет геополитических соседей-соперников, и единственный исторический враг —



Александр Шабуров
художник

Япония. Так что единственная внутренняя опасность у Китая сейчас — местные интеллигалы. Потому что если они, как у нас в горбачёвскую перестройку, попробуют влиять на способы модернизации, то в Китае начнётся такая перестройка, что мало не покажется. Вот Ай Вэйвэй: думаю, он именно что безответственен. Он очень талантливый человек, близкий к гениальности — насколько вообще в современном искусстве остаётся место гениальному художнику. Он участвовал в разработке главного стадиона пекинской Олимпиады: можно попытаться вообразить себе современного художника, который бы занимался Олимпиадой-80. Это высший уровень, истребитель искусств. Я не вполне в курсе, за что именно его арестовали — знаю, что ему инкриминировалась неуплата налогов: вполне могу себе представить, что современный художник где-то не уплатил какие-то налоги, — но поводом к его серьёзному преследованию послужили его невыдержанные комментарии к ситуации в Китае; что-то вроде того, что в Китае нет свободы слова. Он вёл себя не вполне ответственно. Возможно, как у любого талантливого художника, у него возникает звёздная болезнь и не вполне адекватное представление о собственном значении и о том, как конвертировать своё значение в правильное русло. Есть субъективная правда человека Ай Вэйвэй, а есть правда объективная, которая заключается в том, что той свободы слова, которая подразумевается в Америке, в Китае и быть не может.

через пару лет НСП — это отстой, а круто ВИА; ещё через пару лет — рок, ну и т.д. В академических вузах у нас учили, как рисовать, но не учили, для чего. Оттого в нонтемпорари арт пришли те, кто знал, для чего, но рисовать и лепить не умел. А всех умеющих считал ретроградами (исключения, конечно, имеются). А вот в Китае ни один период минувшей истории не отвергается. После смерти Мао ЦК КПК признал, что его наследие на тридцать процентов ошибочно, но на остальные семьдесят верно. И все художники там владеют ремеслом, всё укоренено в местных традициях. Если современный художник продлевает что-нибудь такое-раздаёное, за этим обязательно стоит многовековая национальная традиция. Во всяком случае, так об этом сообщается. Многие считают китайцев похитителями чужих копирайтов и копиями, которые сами ничего придумать не могут. А китайцы не воруют; просто берут, что им нравится. Примерно как мы в СССР за «железным занавесом» копировали произведения малоизвестных нам западных художников и не считали это зазорным. Плюс у китайцев начисто отсутствует наш комплекс неполноценности перед Западом. Самая смешная иллюстрация — Национальный художественный музей в Пекине, где никакого некитайского искусства просто нет. Оно никому не интересно. Точнее, одна комната на всё иностранное искусство всё же имеется. Но очень маленькая. В ней всего 10 картин: отсюда-то попавшие сюда Дали, Брак, Пикассо и Энди Уорхол (по одному экземпляру) плюс подаренные московским Союзом художников Иван Лубенников, Наталья Нестерова, Ольга Булгакова, Дмитрий Жилинский, Юрий Васильев и кто-то там ещё.

РОССИЯ ДЛЯ ВСЕХ

Проект Виктора Бондаренко и Дмитрия Гутова

Мультимедиа
Арт Музей,
Москва
Остоженка, д. 16

3 ноября –
11 декабря
2011 года

www.россиядлявсех.рф
www.russiaforall.net



Партнеры
проекта



ФОНД
ЕГОРА
ГАЙДАРА

Спонсор
выставок



Информационные
партнеры
Искусство № 6. 2011
реклама

ИСКУССТВО
the art magazine



ЖУРНАЛ
РУССКИЙ РЕПОРТЕР

A R T
Х Р О Н И К А

Forbes
RUSSIA



ПОЭТИКА

Тысячелетиями Китай существовал как замкнутая цивилизация, даже понятие «современность» там сложилось особое. В циклической временной модели актуальными считались теоретические споры многовековой давности (сейчас в перечне жанров можно найти какое-нибудь «современное китайское тонкое письмо»), а следование традиции и копирование образцов было одним из шести принципов «люфа», с древности неизменной формулы эстетического совершенства. Однако в XIX веке после череды войн и потрясений — последствий западной экспансии, Китаю пришлось в корне пересмотреть казавшиеся незыблемыми культурные основания. Модернизация традиционного общества и культуры была жизненно необходима, если Китай намеревался избежать поглощения Западом и неминуемого уничтожения собственной цивилизации. Тогда и возникают первые реформаторские попытки привить европейское искусство китайской традиции. Сложившаяся уже в начале XX века политика «ста школ», по-разному варьировавших дозы европейскости в художественной практике, по большому счёту продолжается и поныне — станем ли рассматривать состояние традиционных жанров, вроде живописи «шаньшуй», или будем говорить о современном «экспериментальном» искусстве, занятом рефлексией классических мотивов и форм



Гао Минлу

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: КРИЗИС?

Последние сто лет из тех пяти тысяч, что насчитывает история китайского искусства, были особенно бурными — менялись идеологические ориентиры; модифицировались прежние и возникали новые стилевые модели; казалось, уходили в прошлое вековые, исконно китайские жанры. Только к концу XX века период «бури и натиска» закончился.

В эпоху «посткультурной революции» Китай избавил художников от идеологического прессинга, реанимировал традиционные жанры, компенсировал отставание от Запада в отношении contemporary art, построил арт-рынок — и — замер в ожидании

Считается, что период с конца культурной революции 1976 года до настоящего времени представляет собой единый этап развития современного искусства Китая. К каким же выводам можно прийти, если попытаться понять историю китайского искусства за последние сто лет в свете современных ей международных событий? Эту историю нельзя изучать, рассматривая её в логике линейного развития, разделённого на этапы: модерна, постмодерна — на чём основана периодизация искусства на Западе. Как же тогда нам конструировать историю современного искусства и говорить о ней? Этот вопрос занимает меня с 1980-х годов, когда была написана первая книга о современном китайском искусстве¹. В последующих книгах, таких как «Наизнанку: новое китайское искусство», «Стена: изменение китайского современного искусства» и в особенности опубликованной недавно «Иная.лон: синтетическая теория против репрезентации», я попытался ответить на этот вопрос, рассматривая конкретные явления арт-процесса.

В качестве базовой характеристики современного китайского искусства часто приводят тот факт, что его стили и концепции были по большей части импортированы с Запада, а не выросли на родной почве. Однако то же можно сказать и о буддизме. Он был завезён в Китай из Индии около двух тысяч лет назад, укоренился и превратился в целостную систему и в конце концов принёс плоды в виде чань-буддизма (известного в японском варианте как дзэн) — самостоятельной национальной ветви буддизма, а также целого корпуса канонической литературы и связанной с ней философии, культуры и искусства. Так что, возможно, и современному искусству Китая потребуются ещё немало времени, прежде чем оно разовьётся в автономную систему — а предельно его будущего становления как раз и служат сегодняшние попытки написать его собственную историю и зачастую подвергнуть сомнению сравнение с общемировыми аналогами. В искусстве Запада начиная с эпохи модернизма основными силовыми векторами в эстетическом поле были репрезентация и антирепрезентация. Подобная схема, однако, вряд ли подойдёт для китайского сценария. К современному искусству Китая невозможно применить столь удобную эстетическую логику, основанную на оппозиции тради-

К современному искусству Китая невозможно применить эстетическую логику, основанную на оппозиции традиции и современности

ции и современности. В социальном плане искусство Запада со времён модернизма заняло идеологические позиции противника капитализма и рынка. В Китае не было капиталистической системы, с которой нужно бороться (хотя идеологически заряжённая оппозиционность охватила основную массу художников 1980-х и первой половины 1990-х). В эпоху стремительных и фундаментальных экономических преобразований 1990-х годов современное искусство Китая оказалось в системе намного более сложной, чем аналогичная система любой другой страны или региона.

Возьмите, к примеру, постоянно обсуждаемое революционное искусство 1950-х и 1960-х годов. Китай импортировал социалистический реализм из Советского Союза, однако процесс и цели импорта так и не были подробно описаны. Собственно говоря, китайских студентов, изучавших искусство в Советском Союзе, и китайских художников больше интересовал не сам по себе социалистический реализм, а искусство передвижников и критический реализм конца XIX — начала XX века. Этот интерес возник как попытка заместить недоступный на тот момент западный классический академизм, через который в Китае шло освоение художественной современности в её западном варианте. Парижский академизм, который пропагандировал Сю Бэйхун и его современники, получившие образование во Франции в 1920-е, был уже слишком далёкой реальностью, чтобы стать моделью и ориентиром для молодого поколения. Чтобы подхватить эстафету пионеров модернизации искусства в Китае и понадобилось обращение к классической традиции русской живописи. Очевидно, что подобная эволюция обладает собственной историей и логикой, которые напрямую не детерминированы социалистической идеологией. Пространственная связь между Китаем 1950-х,



На стр. 18
Цюань Шаньши
Героический и неукротимый
1961
Холст, масло.
Из коллекции Национального художественного музея Китая (Пекин)

Чан Цунлинь
Однандзы в 1968. Снег
1979
Холст, масло.
Из коллекции Национального художественного музея Китая (Пекин)

ЖИВОПИСЬ ШРАМОВ

Несмотря на название, «живопись шрамов» ничего экспрессивного, как и вообще новаторского в смысле формы, не предложила. Она сосредоточилась на содержании — критике событий «культурной революции» (после которой и остались «шрамы»). В эпоху «посткультурной революции» (термин, предложенный Гао Минлу) считалось возможным традиционными академическими методами рассмотреть

недавнее прошлое, но теперь уже в русле «настоящего», непредвзятого психологического реализма, который позволил бы «не прибегать к поверхностному отрицанию таких знаковых исторических фигур конкретного исторического этапа, как Линь Бяо и «банда четырёх» и не «демонизировать таких отрицательных политических персонажей, как Линь Бяо или Цзян Цин», но дать «настолько реальный их образ, как будто взятый из на-

стоящей жизни». Главной пафос «живописи шрамов» конца 70-х и «деревенского реализма» начала 80-х состоял в том, чтобы отказать от инерции, внушавшей и после смерти Мао громить врагов революции. Названия образцовых картин середины 70-х говорят сами за себя: «Вы взялись за дело, я спокоен» (то есть ушедший Председатель не волнуется за свои начинания) или «Гневно клеймим позором гнусные преступления «банды четырёх»»,

— и опротестовать главенствующий принцип эпохи «культурной революции» — «искусство находится на службе у политики». В этом, несерьёзном, качестве «живописи шрамов» пребывала недолго, 3-й пленум ЦК КПК 11-го созыва в декабре 1978 года предложил аналогичную политику «свободного мышления» и «практических поисков истины».

(1) В 1987 году Чжоу Янь, Ван Сюэчжань, Шу Цунь, Ван Мин-Сянь, Тонг Динь и я написали первую книгу по истории современного искусства в Китае. См.: Гао Минлу и др. Современное китайское искусство 1985—1986. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1991. Мы планировали издать книгу в 1989 году, но издание пришлось отложить из-за событий на площади Тяньаньмэнь в том же году.



Юэ Миньцзюэ
Красная лодка
1993
Холст, масло.
Права на изображение
принадлежат Christie's Images
Limited 2008
Изображение предоставлено
«Кристис Гонимге»

ЦИНИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Ли Сяньтин, видный арт-критик и куратор (в частности, организатор эпохальной выставки «Звёзды» в 1979 году, которой начинается история актуального искусства в Китае), впервые употребил термин «цинический реализм» в статье «Чувство скуки и треть после «культурной революции» поколение художников» (1991). Он писал:

«Цинические реалисты — поколение родившихся в 60-е годы и в 80-е ещё не закончивших вузы. На период их созревания пришлось окончание «культурной революции»; с тех пор как в середине 70-х это поколение пошло в начальную школу, они оказались погружёнными в эпоху постоянной смены социальных концепций... Это новое течение с оттенком патетического от-

ношения к модернизму 80-х годов... Чувство скуки — не только самое искреннее ощущение, испытываемое ими по отношению к собственной жизни, но и самый оптимальный путь к «самоспасению» в новых условиях... Чувство скуки заставляет их высмеивать себя, цинично и безразлично относиться к себе и окружающей действительности, изображая абсурдные сценки». Ли Сяньтин

также напоминает, что «цинизм и скандальный юмор... не только признаки эпохи после 1989 года, — это традиционный способ самовыражения китайской интеллигенции, примеры которого можно найти в китайской истории, особенно в периоды жёсткого давления политической власти».

Не стилевое своеобразие или политическая ангажированность определяли лицо китайского искусства, а именно попытки художников позиционировать себя по отношению к трансформирующемуся обществу

художниками-ровесниками самого Мао Цзэдуна и реалистической традицией России конца XIX века уже существовала и поэтому не зависела от отсутствия или наличия политического диалога между Китаем и Советским Союзом в 1950-е. Более того, поскольку искусство передвижников было более академичным и романтическим, чем критический реализм, Сталин обозначил именно передвижников как источник социального реализма и, как следствие, не испытывал интереса к представителям критического реализма. Китайские художники и теоретики как раз и не разделяли этого «уклона»: в 1950—1960-е в Китае появилось большое количество исследований по критическому реализму, были изданы альбомы и переведены с русского многие научные труды. После завершения культурной революции русский живописный реализм стал единственной отправной точкой в модернизации искусства, разворачивавшейся в Китае. В таких типичных произведениях «живописи правом»⁽²⁾, как, например, в картине Чэн Пуяня «Однажды в 1968-м. Снег», прослеживается влияние передвижника Василия Сурикова и его «Возрыни Морозовой» и «Утра стрелецкой казни». Риторические приёмы те же: акцент делается на изображении реальных и драматических взаимоотношений отдельных личностей на фоне исторических событий. Конечно, «живопись правом» и передвижнический реализм возникли в радикально отличных друг от друга социальных и исторических контекстах, и всё же мы не можем сказать,

что сходство между ними сводится только к имитации стиля. В начале XX века, став одной из ключевых опор китайской «революции в искусстве», реализм значительно влиял на траекторию развития искусства в Китае — именно потому что был больше чем стилем. Он обладал чрезвычайно тесной и глубокой связью с прогрессивистской ценностью «искусства ради жизни».

Или же обратимся к феномену схождения между художественным движением «красный поп», которое было инициировано хунвейбинами в начале «культурной революции», и западным постмодернизмом — об этом я подробно писал в книге «О режиме народного искусства Мао Цзэдуна»⁽³⁾. «Красный поп» полностью уничтожал автономию искусства и ауру произведения, в полной мере задействовал социальные и политические функции искусства, разрушал границы между разными медиа и вбирал максимально возможное количество рекламных форм: от радиопередач, фильмов, музыки, танца, военных репортажей, карикатуры до памятных медалей, флагов, пропагандистских и рукописных плакатов — с единственной целью — создать всеобъемлющее, революционное и популистское визуальное искусство. С точки зрения пропагандистской эффективности памятные медали, значки и настенные рукописные плакаты столь же эффективны, как и рекламные носители для «кока-колы». А поклонение революционной прессе и политическим лидерам по своему размаху и интенсивности даже превосходило аналогичный культ коммерческой прессы и знаменитостей на Западе⁽³⁾.

С точки зрения политической истории «красный поп» предстаёт как отражение слепоты и антигуманности хунвейбинов. Подобное суждение не выдерживает критики, если рассматривать «красный поп» в контексте мировой культуры и персонального опыта. Это непростой феномен, и его исследование требует в том числе и тщательного изучения международной обстановки того периода. 1960-е были отмечены восстаниями и беспорядками по всему миру: повсюду проходили антивоенные демонстрации, ширилось движение хиппи, движение за гражданские права. Потом существует ещё одно обстоятельство: хунвейбины принадлежали к поколению, принесённому в жертву. В начале «культур-

(2) Gao Minglu On the Mode of Mao Zedong's Popular Art, *Twenty-first Century*, December 1990.

(3) Там же.



Ван Гуаньи
Материалистическое искусство
2006
Деттик. Холст, масло.
Частная коллекция

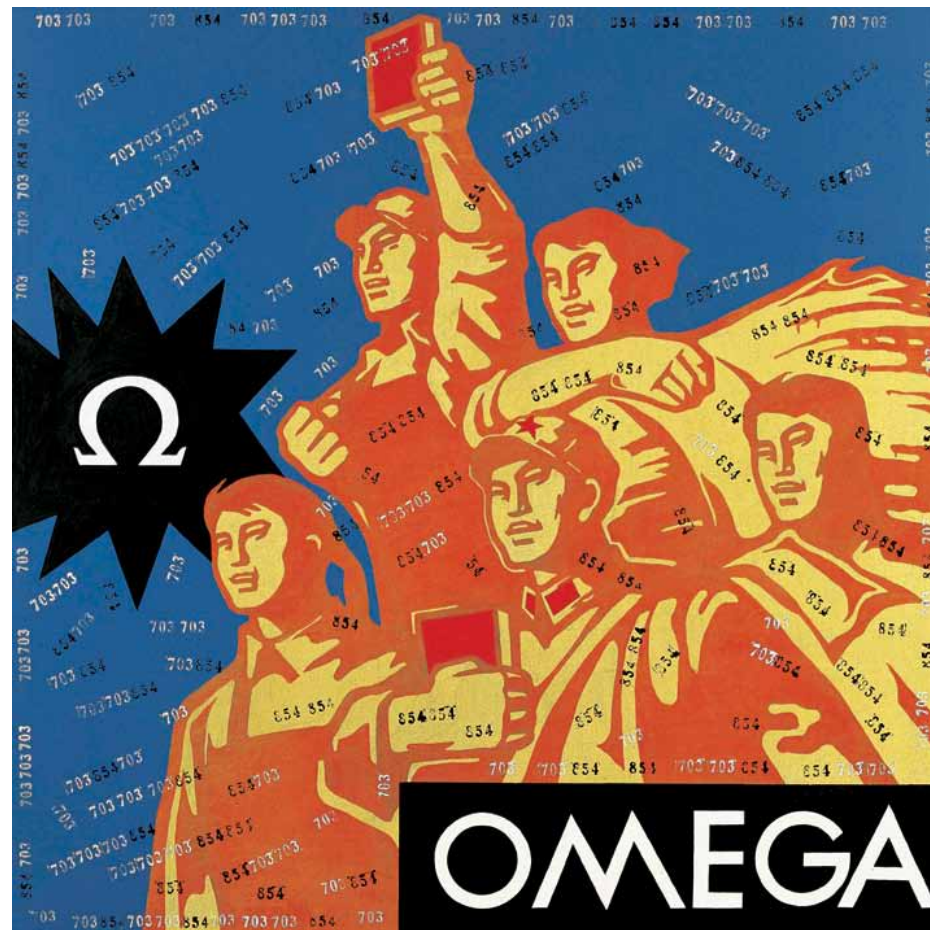
ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОП

Ещё один термин, введённый критиком Ли Сяньтином. Наряду с «циническим реализмом» «политический поп» — важная статья китайского культурного

экспорта, начиная с 90-х. Приблизительно направление можно определить, как микс американского поп-арта и пропагандистских образов времён «культурной революции»; аналогией «полити-

ческому попу», таким образом, русский соц-арт оказывается именно аналогией, а не образцом и примером: как утверждает Гао Минлу, когда в 1992 году он проводил параллели между соц-

артом и «политическим попом» в статье для журнала «Цзянсю», китайские художники и не слышали про соц-арт. «Политический поп» разрабатывался художниками из провинции Хубэй — Ван



Ван Гуаньи
Великая критика. Омега
2007
Холст, масло.

Гуаньи, Вэй Гуанцин, Ли Банья, Ян Госинь, Жэнь До, Фан Шаохау и другие, — которые о себе заявляли следующее: «В системе традиционного искусства трудно найти какие-нибудь

материалы для будущего развития... Мы хотим использовать лёгкие методы и зрительные эффекты, которые народ хорошо знает; и чтобы искусство стало частью жизни». Самым влиятель-

ным среди художников «политического попа» считается Ван Гуаньи; самым успешным — Чжан Сюэган, как бы воспроизводящий на своих картинах старые фотографии из семейного альбома,

напоминая о насильственно прекращённой «человечной» эпохе до «большого скачка» и «культурной революции».

ной революции» они стихийно организовывались для участия в левозэкстремистской деятельности и, по сути, использовались Мао Цзэдуном как рычаг для достижения политических целей. А итогом для этих вчерашних учащихся и студентов стала высылка в сельские и пограничные районы на десятилетнее «переобучение»: именно в жалостливых и беспомощных песенках и рассказах об «интеллектуальной молодёжи» кроется исток андеграундной поэзии и художественных движений после «культурной революции». Да и экспериментальное искусство 1980-х тоже испытало на себе несомненное влияние «красных охранников». Поэтому независимо от того, считаем ли мы точкой отсчёта истории современного искусства Китая конец «культурной революции» или середину 1980-х, мы не можем отказаться от анализа искусства эпохи культурной революции. И особенно — от «красного попа» хунвейбинов.

Во второй половине 1987 года и в первой половине 1988-го в книге «Современное китайское искусство, 1985—1986» я сделал попытку обосновать стилистический плюрализм, который стал определяющим признаком новой визуальности в период после «культурной революции». Речь идёт о так называемой новой волне 85. С 1985 по 1989 год как результат невиданного информационного взрыва на китайской арт-сцене (в Пекине, Шанхае и других центрах) одновременно появились все основные художественные стили и техники, созданные Западом за последнее столетие. Как будто бы столетняя эволюция западного искусства была заново инсценирована — на этот раз в Китае. Стили и теории, многие из которых относились уже, скорее, к историческому архиву, нежели живой истории, были интерпретированы китайскими художниками как «современные» и послужили импульсом к творчеству. Для разъяснения этой ситуации я использовал идеи Бенедетто Кроче о том, что «всякая история — современная история». Истинная современность — осознание собственной деятельности в тот момент, когда она осуществляется. Даже тогда, когда события и явления относятся к прошлому, условием их исторического познания оказывается их «виртуация в сознании историка». «Современность» в художественной практике «новой волны» обрела свои очертания, сплетая в единый клубок

прошлое и настоящее, жизнь духа и социальную реальность.

1. Искусство есть процесс, через который культура может всеобъемлюще познать саму себя. Искусство не сводится более к исследованию реальности, загнутой в дихотомический тушик, когда противопоставляются реализм и абстракция, политика и искусство, красота и уродство, социальное служение и элитизм. (Как не вспомнить в связи с этим утверждение Кроче о том, что самосознание стремится «различать, объединяя; и различие здесь не менее реально, чем тождество, а тождество — не менее, чем различие».) Главным приоритетом становится расширение границ искусства.

2. В поле искусства включаются и непрофессиональные художники, и широкая аудитория. В 1980-е во многом именно непрофессиональные художники были носителями духа радикального эксперимента — им было проще оторваться от устоявшегося круга идей и практик Академии. Вообще же, концепт непрофессионализма, по сути, является одним из базовых в истории классической китайской «живописи образованных людей». Художники-интеллектуалы (*literati*) составляли важную социальную группу «культурных аристократов», которая начиная с XI века осуществляла культурное конструирование всей нации и в этом отношении была, скорее, противопоставлена художникам, получившим свой ремесленный навык в императорской Академии и зачастую остававшимся при императорском дворе.

3. Движение к искусству будущего возможно через преодоление разрыва между западным постмодернизмом и восточным традиционализмом, через конвергенцию современной философии и классической китайской философии (такой, как Чань).

Однако «современное искусство», создававшееся в Китае в 1985—1989 годах, ни в коем случае не имело целью стать репликой модернистского, постмодернистского или нынешнего глобализированного искусства Запада. Во-первых, оно несколько не стремилось к независимости и обособленности, которые, огрубляя, составили суть модернистского искусства Запада. Европейский модернизм парадоксальным образом полагал, что эскапизм и изоляция могут преодолеть отчуждение человека-художника



Фан Лианьжень
Серия 2, номер 11
1998
Холст, масло.
Изображение предоставлено
«Сотбис Гонконг»

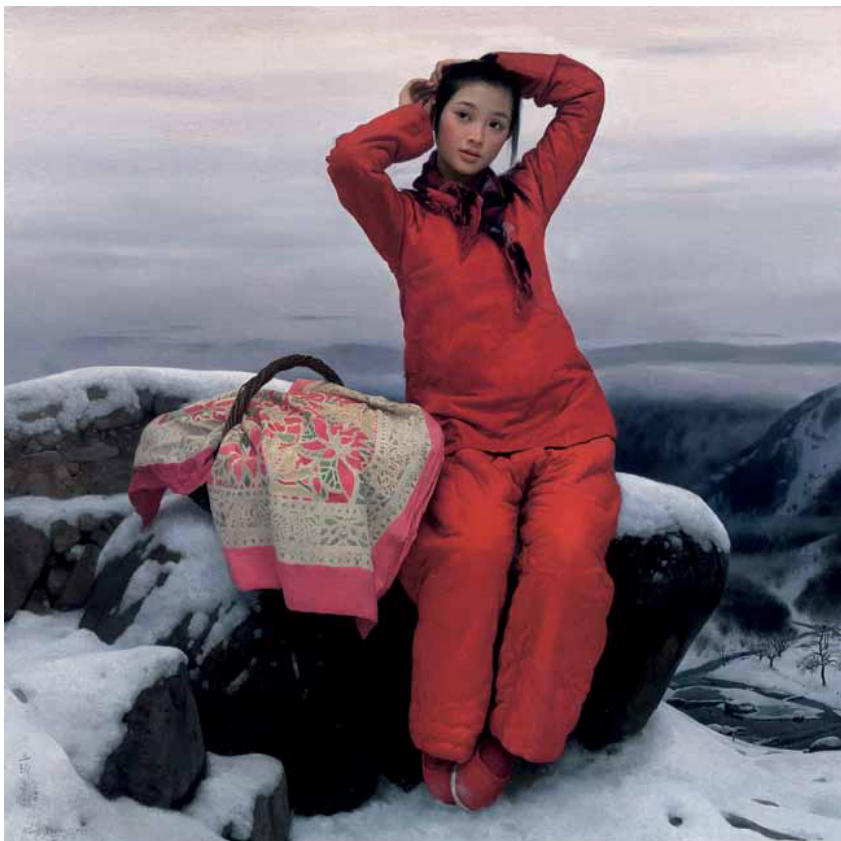
НОВАЯ ВОЛНА 85

Термином «новая волна 85» в Китае, в отличие от «новой волны» конца 70-х — начала 80-х в Европе и Америке, маркируют сообщество художников, не обладавших каким-то стилистическим либо идеологическим единством, да и сообществом они были лишь в середине 80-х, когда современное искусство в

Китае вступило в новый этап своей истории (знаковое событие — майская экспозиция 1985 года «Выставка произведений передовой китайской молодёжи» «новая волна 85» в Пекинской художественной галерее). Что касается идеологии, «новая волна 85» представляла конгломерат различных направлений. «Идеалистическая живопись» харбинской

группы «Художники Севера» и чжэцзянских объединений «Выставка новое пространство-85» и «Неделя молодого искусства Чжэцзяна — большая выставка современного искусства» проповедовали «цивилизацию Севера», превосходящую как западную, так и традиционную китайскую модели. «Сямьньское дада», главным представителем которого

был Хуан Юнпин, соединяло в своей практике дадаизм, чань-буддизм и постмодернизм, опровергая в дадаистском духе, с даосской хуишрэнностью и с постмодернистским равнодушием всё, что прежде них считалось искусством.



Ван Идун
Живописная местность
2009
Холст, масло.
Права на изображение
принадлежат художнику

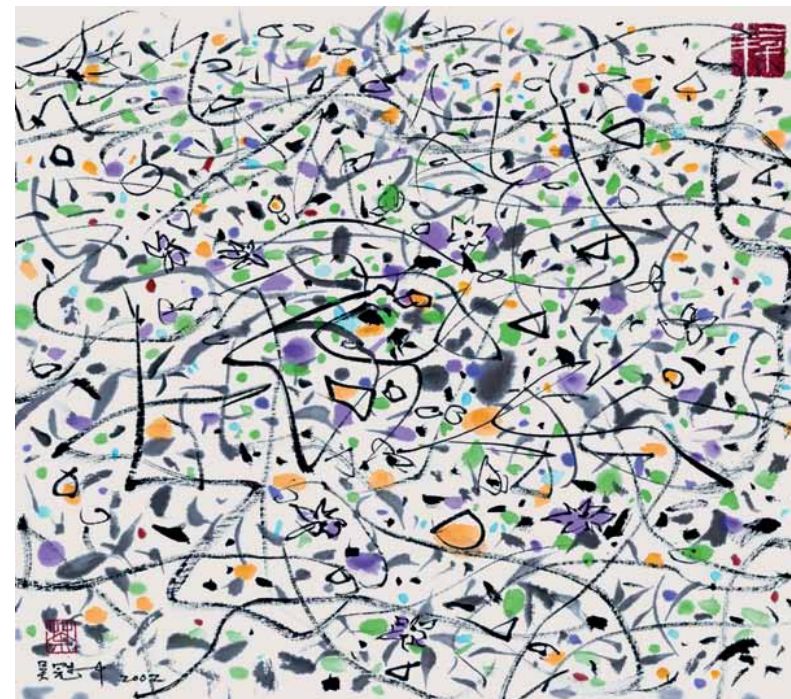
АКАДЕМИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Понадобилось какое-то время, чтобы освободить реалистическую картину от груза неприятных ассоциаций, связанных с её участием в красном офицозе — и в 1987 году, когда состоялась «Первая китайская выставка масляной живописи», китайские академики сформулировали

платформу своеобразного «искусства для искусства» и движения «Новая классика». С их точки зрения, нужно просто сделать вид, что никакого наследия «проклятого прошлого» у китайского реализма нет, а вот школа, и недурная, есть — после чего оставётся, обратившись теперь не к идеологическим, а к самым бытовым, крестьянско-

мещанским сюжетам, делать что и прежде: анкуртно рисовать. Первым ярким представителем подобной стратегии считается Цзинь Шаньи (ученик соцреалиста Максимов, ныне председатель Всекитайской ассоциации художников, главного официального творческого союза), а написанная им в начале 80-х годов «Таджикская девушка»

стала хрестоматийной. Заоблачные цены на авторов вроде Ван Идуна или Чэнь Ифэя (цены, что важно, на внутреннем рынке, то есть среди собственно китайского покупателя) служат доказательством того, что академики шагают верной дорогой.



У Гуаньчуну
Весенние травы
2002
Бумага, тушь и краски.
Права на изображение
принадлежат художнику

КИТАЙСКАЯ ТУШЬ

Традиционные жанры в Китае подвергаются реформированию столько же времени, сколько и сам Китай, то есть 100—150 лет. В результате многократного скрещивания классического китайского искусства с искусством Запада на свет явилось множество гибридных форм вместе с подкрепляющей их идеологией. Туши отдают должное и крупнейшие представители китайского контемпорари, такие как Сю Бин и Гу Веньда; что же касается адептов, местные искусствоведы делают их на три типа: жёсткие консерваторы; по-

ловинчатые оппортунисты; и последовательные принципиальные селекционеры — к этим последним относят, например, Сю Бэйхуна, первого при коммунистах ректора Центральной академии художеств. Несмотря на то что тушь — безусловный китайский специалитет, одно время она внушала определённые идеологические подозрения, как раз в силу своей древности и, стало быть, потенциальной «реакционности» и ретроградности, а также элитарности. В противовес ей при Мао процветала картина маслом, перенятая у соцреалистов. И, как идеологически наи-

более заряженная и генетически наиболее близкая интернациональному искусству Запада, именно картина маслом первой испытала на себе перемены, вызванные кончиной Председателя и последовавшими за ней событиями. Однако 80-е годы прошли в непрестанных дискуссиях о возможностях и перспективах классической живописи тушью, и следующее десятилетие ознаменовалось бурным развитием аутентичной китайской «гохуа» («государственная живопись») во всех её многочисленных разновидностях, а также возвращением стариннейших жанров в новом

качестве — вроде «живописи образованных людей», которая ныне процветает в Цзянсу, Шанхае и Пекине в варианте «новой живописи образованных людей» (Тянь Лимин, Чжу Синьцзян, Чэнь Пин, Лу Юйшунь и др.), — или каллиграфии, где все 90-е продолжались теоретические баталии: так в 1992 году в свет выходит «Манифест каллиграфизма», в 1993-м в провинции Хэнань появляется «Движение каллиграфизма», а уже в 1995-м художники провинции Шаньдун запускают проект «Критика каллиграфизма».



Цай Гоцянь
 Рисунок для азиатско-экономического сотрудничества: ода и радости 2002
 Бумага, порошок.
 Права на изображение принадлежат Christie's Images Limited 2008
 Изображение предоставлено «Христис Гомонге»

30

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Экспериментальным искусством в Китае называется и считается вообще всё, что не вписывается в рамки искусства академического или искусства традиционного; термин «современное искусство» или «актуальное искусство» здесь не в ходу. Первая крупная выставка современного искусства «Звёзды» состоялась в 1979 году.

80-е прошли в идейных и эстетических спорах (первая половина десятилетия), возникновении и размежевании художественных группировок (вторая половина). Майская выставка 1985 года дала начало китайской «новой волне»; эмблемой следующей эпохальной выставки «Китай/Авангард» в 1989 году стал знак «Разворот запрещён», что, по мысли устроителей, символизировало необратимость

перемен, происшедших с Китаем после смерти Мао. Выставка «Современное искусство Китая после 1989 года» в 1993 году стала, по сути, смотром художественных сил накануне прорыва китайского искусства на большие зарубежные выставки и выхода на арт-рынок. В 90-е процветает перформанс, создаются предпосылки нынешней мощной инфраструктуры с музеями, галереями, кварталами

и даже деревнями художников, а китайских художников начинают приглашать к участию в знаковых международных проектах, вроде Венецианской биеннале или касельской «Документы». «Золотой лев» Цай Гоцяня в Венеции в 1999 году, кроме того, что был личной наградой, отметил также успех всего китайского современного искусства за последние годы.

в капиталистическом обществе — отсюда приверженность художника эстетической незаинтересованности и оригинальности. В Китае же в 1980-е художники, разные по своим устремлениям и художественной идентичности, находились в едином экспериментальном пространстве масштабных выставок и других акций, наиболее яркой из которых была пекинская выставка «Китай/Авангард» в 1989 году. Подобные акции были, по сути, социально-художественными экспериментами экстраординарного масштаба, которые выходили за рамки чисто индивидуального высказывания.

Во-вторых, «новая волна 85» имела мало общего с постмодернизмом, подвергшим сомнению саму возможность и необходимость индивидуального самовыражения, на чём настаивал модернизм. В отличие от деятелей постмодернизма, отбросивших идеализм и элитизм в философии, эстетике и социологии, китайские художники в 1980-х были захвачены утопическим видением культуры как идеальной и элитарной сферы. Уже упомянутые выставки-акции были парадоксальным явлением, поскольку художники, утверждая свою коллективную маргинальность, в то же время требовали внимания и признания общества. Не стилевое своеобразие или политическая ангажированность определяли лицо китайского искусства, а именно непрекращающиеся попытки художников позиционировать себя по отношению к трансформирующемуся на глазах обществу.

Подводя итог, мы можем сказать, что для реконструирования истории современного искусства в Китае многомерная пространственная структура намного более эффективна, нежели скучная временная линейная формула. Китайское искусство, в отличие от западного, не вступало ни в какие взаимоотношения с рынком (ввиду его отсутствия) и в то же время не определялось исключительно как протест против официальной идеологии (что было характерно для советского искусства 1970—1980-х). В отношении китайского искусства непродуктивен изолированный и статичный исторический нарратив, выстраивающий линии преемственности школ и классифицирующий типичные явления в рамках конкретного периода. Его история проясняется лишь во взаимодействии пространственных структур.

На очередном этапе, начавшемся в конце 1990-х, китайское искусство создало особую тонко сбалансированную систему, когда различные векторы одновременно и усиливают друг друга, и противодействуют. Это, на наш взгляд, уникальная тенденция, которая не характерна для современного искусства Запада. Сейчас в Китае сосуществуют три типа искусства — академическая реалистическая живопись, классическая китайская живопись (*guohua* или же *wenren*) и современное искусство (обозначаемое иногда как экспериментальное). Сегодня взаимодействие между этими компонентами более не принимает форму противостояния на эстетическом, политическом или философском поле. Их взаимодействие происходит через соревновательность, диалог или же сотрудничество между институтами, рынками и мероприятиями. Это означает, что дуалистическая логика, противопоставляющая эстетику и политику, не годится для объяснения китайского искусства с 1990-х по настоящее время. Логика «эстетическое против политического» была актуальна в краткий период с конца 1970-х по первую половину 1980-х — для интерпретации искусства после «культурной революции». Некоторые художники и критики наивно полагают, что капитализм, не освободивший искусство на Западе, принесёт свободу китайцам, поскольку обладает иным идеологическим потенциалом, оппозиционным политической системе, однако в итоге капитал и в Китае с успехом размывает и подрывает основы современного искусства. Современное искусство, которое прошло сложный процесс становления за последние тридцать лет, сейчас теряет своё критическое измерение и вместо этого вовлекается в погоню за прибылью и известностью. Современное искусство в Китае в первую очередь должно базироваться на самокритичности, пусть даже отдельные художники в большей или меньшей степени испытывают влияние и подвержены искусству капитала. Самокритичность — это именно то, чего сейчас нет; именно в этом исток кризисного положения современного искусства в Китае.

Материал предоставлен журналом Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art. Перевод с китайского на английский Чень Куанди

31



Инь Цзинань

«ГОРЫ-И-ВОДЫ», ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Традиционный пейзажный жанр за более чем тысячелетнюю историю испытал массу влияний и претерпел не одну модификацию. Однако он жив до сих пор и может сам по себе служить прекрасным материалом для наблюдения пертурбаций китайского искусства в новейшую эпоху и иллюстрацией китайской предусмотрительности, избегающей окончательных решений

Обращаясь к китайскому искусству, мы сталкиваемся с двумя различными видами живописи шаньшуй¹ — с её классическим изводом, в числе немногих материальных носителей на протяжении веков сохранившим инвариантный код китайской культуры, и с её современной версией, откликнувшейся на стимулы глобальной мировой культуры в XX веке².

Классическая живопись шаньшуй предъявляет зрителю пейзажные формы, написанные на шёлке или бумаге чёрной тушью или же чёрной тушью с использованием синих и зелёных пигментов. В этих пейзажах уже к XI веку, в правление династии Южная Сун, получили своё высшее воплощение эстетика и ценности конкретной социальной группы — *wenren* — образованной элиты (*literati*), «аристократов культуры», однозначно не соотносимых ни с одним из доминирующих классов.

В новое время искусство шаньшуй оказывается вовлечённым в процессе модернизации и начинает претворяться в различных жанрах и медиа, обретая новые контуры. Классические ценности, которые интеллектуальная элита транслировала в течение последнего тысячелетия в пространстве пейзажного свитка, были либо видоизменены, либо деконструированы, и в итоге заменены на идеалы индивидуализма и национализма.

Это, разумеется, несколько упрощённый взгляд на два крайних модуса живописи шаньшуй; китайское искусство гораздо сложнее подобных обобщений. Его историю можно разделить, по меньшей мере, на три периода: классический (с XI до XIX век), новое время (с конца XIX века до окончания эпохи Мао) и современный (с конца 1970-х). В эти три периода созданные человеком образы природы последовательно развиваются в рамках четырёх основных типов: классическая живопись литерата, реалистические пейзажи, идеологически реформированная живопись шаньшуй нового времени, и, наконец, «постшаньшуй» — образность в эпоху постмодерна.

С XI века живопись шаньшуй получила развитие в качестве художественной концепции чрезвычайной важности в Китае — в её рамках был создан классический китайский пейзаж, который, с одной стороны, мог существовать лишь благодаря передаче традиции от одного классического

В этих пейзажах получили своё воплощение эстетика и ценности конкретной социальной группы — *wenren* — образованной элиты, «аристократов культуры»

мастера к другому, а с другой стороны, смысл его существования и был в том, чтобы предоставлять традиции некое пространство для развития.

Одновременно с живописью шаньшуй в XI веке стали появляться и труды по истории живописи, трактаты по отдельным жанрам и тексты по теории живописи, написанные художниками и учёными.

Прежде чем перейти к обсуждению китайской живописи шаньшуй, мне хотелось бы остановиться на пейзажных средствах и пейзажном образе; они одинаково проявляются как в живописи, так и в фотографии. Пейзажная образность и соответствующая поэтика присутствуют уже в искусстве Китая X века, но затем вытесняются на периферию художественной практики — эстетически значимым становится стиль *xieyi* («писать идею»), эскизная, свободная манера живописи тушью на бумаге. Свободный выразительный стиль (*xieyi*) идеологически доминировал в пейзажной живописи до конца XIX — начала XX века. Однако затем под напором западного классического реализма архетипическая концепция шаньшуй была постепенно вытеснена реалистическим пейзажем. В 1920—1930-е годы китайские художники, возвращаясь из Европы и Америки, привезли с собой идею реалистического изображения природы. Только тогда в арсенал живописных средств вошла пленэрная живопись — метод, подчеркивающий объективный характер изображений природы.

Пейзажная фотография раздвинула границы объективности ещё дальше; копирующие природу образы пейзажей, к тому же наделённые элементами новой западной реальности, в конечном итоге подорвали традиционную живопись шаньшуй. В XX веке абсолютизация научного знания

(1) Шаньшуй — это бивальный перевод китайского слова «пейзаж», который состоит из двух иероглифов — «гора» («шань») и «вода» («шуй»). В тексте для ясности используется слово «шаньшуй», чтобы иметь возможность говорить о двух разных концепциях: китайской классической традиции шаньшуй и пейзажной живописи в европейском понимании. [Прим. пер.]

(2) Отрывок из «Эволюции современной китайской живописи шаньшуй», напечатанной в *Shanshui, Poetry with Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art* («Шаньшуй, поэзия со звуком? Пейзаж в современной китайской живописи»). (Hatje Cantz Verlag & Kunstmuseum Luzern, Германия, 2011).



На стр. 32
Ань Лэй
Гора Хуан (Хуаншань)
2002
Холст, акрил.
Изображение предоставлено
Художественным музеем
Люцерна (Швейцария).
Права на изображение
принадлежат художнику

Чжан Дацян
Горы в тумане
1967
Бумага, тушь, ирланд.
Права на изображение
принадлежат Christie's Images
Limited 2008.
Изображение предоставлено
«Кристис Гонконг»

美日色若茫
 雲飛渡仍
 空動松花
 從雲生一
 個仙人洞壑
 限風光在
 陰空

戊子年六月
 張頌林書



1.
Мао Цзэдун
 Поэма «Волшебная
 пещера»
 1963
 Каллиграфия, тушь, бумага

2.
Цзянь Цин
 Горная пещера
 бессмертных в Лушань
 1959
 Ч/Б фотография.
 Изображение предоставлено
 Художественным музеем Люцерна
 (Швейцария)

Утвердившееся в КНР классовое сознание считало «феодалным» и эксплуататорским идеологию и ценности образованной элиты

и естественно-научных методов стала самой мощной идеологией в Китае, что привело к окончательной легитимизации принципа объективности. Начиная же с 1949 года в континентальном Китае утвердилась марксистская идеология, которая объявляла субъективность вне закона. Утвердившееся в КНР классовое сознание считало «феодалным» и эксплуататорским идеологию и ценности образованной элиты *wenren*, которая на протяжении веков была носителем художественной практики шаньшуй. Подобный идеологический поворот с неизбежностью вывел традицию шаньшуй из историко-культурного мейнстрима эпохи Мао.

Концепция пейзажа находит продолжение в современную эпоху. К примеру, «Бульвар Чанъань» (2004) и «Серия временных пейзажей» Ай Вэйвэй (с 2002 года до настоящего времени) представляют собой пейзажную фотографию, весьма напоминающую реалистическое искусство. Разумеется, эти работы не наследуют объективистской идеологии, как это было в эпоху Мао, но они по-прежнему указывают на определённые политические и социальные ценности. Перемещаясь с места на место, Ай Вэйвэй фиксирует не природные ландшафты, а социальный пейзаж. В образах, созданных Ай Вэйвэй, есть интерес к пейзажу, а не к ценностям шаньшуй, а избранный жанр — фотография — лишь усиливает репрезентативный характер этих образов.

Однако это не значит, что репрезентативной должна быть вся фотография. В 1940-е годы китайский фотограф Лан Цзиншань стремился посредством камеры уловить особую эстетику живописи шаньшуй и при помощи современной технологии создать классический образ шаньшуй, который нацелен на артикулирование идеи *huayi* («писать идею»). Он намеренно передавал субъективизм личности, а не объективность механического аппарата. В это же самое время его современники, художники реалистической традиции стремились получить

объективный результат, что совпадал бы с внешним миром. В 1959 году жена Мао Цзэдун, Цзянь Цин, используя фотоаппарат «Лейка МЗ», создала «Горную пещеру бессмертных в Лушань» (Lushan Xianren Dong), архетипический пример реалистической видовой фотографии, которая позже была опубликована в газете «Жэньминь жибао» от 11 апреля 1964 года. В этом культовом месте, известном с IV века как один из буддистских центров, коммунистическая партия Китая с конца 1950-х проводила решающие политические съезды, которые часто называют «конференциями в Лушань». Фотография Цзянь Цин представляла чрезвычайно политизированный образ горы Лушань. Несмотря на поверхностное внешнее сходство с образами «гор в облаках» — в традиции Ми Фу (1051—1107) — её произведение не имело ничего общего с эстетикой шаньшуй, а было реалистическим пейзажным образом³.

Примеров современных произведений искусства, бросающих вызов концепциям реалистической живописи, существует множество — например, «Гора Хуань» (2002) Янь Ляя, где один способ репрезентации используется для высмеивания другого способа репрезентации и устанавливается диалог с традицией реализма. Подобный подход можно назвать «новым пейзажем», но его нельзя назвать новой разновидностью живописи шаньшуй. Воспроизведение существующих пейзажей или предметов с помощью скульптуры или живописной техники — например так, как это делает Лю Вей в картине «Без названия (вид с деревьев)» (1998), — в ещё большей степени увязывает реализм с традиционной концепцией ландшафта и реалистически деконструирует его до состояния, который можно было бы назвать «постпейзажным».

После 1949 года техники, замещаемые у западного реализма, были неразрывно связаны с революционной идеологией Мао Цзэдуна. Процесс реформирования традиции шаньшуй проходил практически синхронно или даже предшествовал идеологическому реформированию. Работа кистью и чёрной тушью, традиционная техника шаньшуй, была отделена от системы ценностей самих носителей этой традиции. Приёмы живописи шаньшуй были успешно апропрированы реалистической картиной для службы социалистическим ценностям. Так, постепенное

(3) Образ «горы в облаках» (*yun shan tu*) переводится также как «туманные горы», он ассоциируется с манерой письма Ми Фу (1051—1107), использовавшего плоский мазок и разбавленную тушь. [Прим. пер.]



Чжа Шибю
Сосны в горах
1678

Впер, тушь на бумаге.
Права на изображение
принадлежат Christie's Images
Limited 2008.
Изображение предоставлено
«Кристиз Гомингс»



1



2

1.
Ян Юнлян
Вид волны
2008
Деталь.
Струйная печать
на рисовой бумаге.
Права на изображение
принадлежат художнику.
Изображение предоставлено
Художественным музеем
Люцерн (Швейцария)

2.
Ян Юнлян
Вид волны
2008
Струйная печать
на рисовой бумаге.
Права на изображение
принадлежат художнику.
Изображение предоставлено
Художественным музеем
Люцерн (Швейцария)

размывание классического шаньшуй вело к установлению нового жанра политического пейзажа эпохи Мао Цзэдуна. До 1949 года Фу Баоши наследовал классической традиции, создавая пейзажи шаньшуй, но после 1949-го, и, в особенности в 1950-е и 1960-е — в «нанкинский период», — его работы уже никак не соприкасались с эстетическим полем шаньшуй, они превратились в реалистические и революционные пейзажи тушью. «Эта земля так богата красотой» (1959)⁴, картина, написанная Фу Баоши совместно с Гуань Шаньюем, стала интерпретацией знаменитого стихотворения Мао Цзэдуна «Ода снегу» (*Qingyuan Chunxue*), где красное солнце символизировало самого вождя революции. Картина хотя и могла напоминать по форме классический шаньшуй, но по своей сути являлась пейзажным видом и была выполнена в реалистическом стиле.

В новой и новейшей истории Китая было два эпизода, связанных с радикальным отторжением классической традиции шаньшуй современными художниками. В первый раз традиция была поставлена под серьёзное сомнение в конце XIX века. Западный реализм и марксистская идеология сыграли главенствующую роль в этом отмежевании, которое продолжалось вплоть до конца эры Мао и завершилось в 1979 году, через три года после его смерти. Во второй раз отказ от традиции наметился в 1980-е, когда началось реформирование страны и была провозглашена «политика открытых дверей», и достиг наивысшей интенсивности к 1985 году. Стимулом разрыва с традицией, несомненно, послужило восприятие Китаем западного модернизма, а также его мучительные поиски пути к модернизации. В этот период обесцененной оказалась не только классическая живопись шаньшуй, но и политизированные пейзажные полотна реалистической традиции. В Китае хлынул поток всевозможных образов и техник, сформировавшихся в лоне западного модернизма. И реализм, и классическое искусство шаньшуй оказались на обочине художественного процесса.

Однако уже вскоре после 1985 года группа молодых художников заявила о преемственности по отношению к живописной традиции *wenrenhua*, которая передавалась от одного поколения культурной элиты другому, начиная с XIII века. Эти

С классической живописью ассоциировались понятия изысканности и досуга, а также свободного незаинтересованного творчества, далёкого от политики и светской жизни

художники, отвергающие реалистические пейзажи, наполненные политической идеологией, назвали себя *New Literati Painters*. «Новая живопись образованных людей» ратовала за большую субъективность и использование техники свободного письма тушью (*xieyi*). Примечателен тот факт, что уже к 1988 году начали отчётливо проявляться традиционалистские тенденции, хотя ещё в 1985 году в Китае был самый разгар радикального движения против культурного традиционализма. Это был уникальный момент — осознание подлинного культурного равноправия Востока и Запада. Возникли два диаметрально противоположных идеала, предлагавших взаимоисключающий выбор, что и создало условия для возникновения постмодернизма в Китае.

Несмотря на использование традиционной китайской туши и иероглифов, работы Гу Веньда 1980-х выполнены в западном стиле и по природе своей являются модернистскими. Гу Веньда не оживлял традиционные ценности или техники интеллектуальной живописи; наоборот, он пытался отрицать саму эту систему живописи. В то время критики начали утверждать, что происходит оскудение классической традиции и что она близка к своему завершению. Хуан Юнпин щедро наполнял свои произведения ссылками на китайскую культуру, однако присвоение идей чань-буддизма в его живописи воспринималось в духе дадаизма. В начале 1980-х, когда центральное правительство объявило о конце классового противостояния, концессия классового сознания начала терять былую идеологическую силу.

(4) В 1959 году Фу Баоши и Гуань Шаньюе заказали картину «Эта земля так богата красотой» (*Qingyuan Chunxue*) для Большого народного зала, где она и находится по сей день. Этот монументальный пейзаж является одним из крупнейших произведений живописи на бумаге, его размеры 5,5х9 м. [Прим. пер.]



Ай Вэйэй
Временный пейзаж № 17
2002—2005
Цветная печать.
Права на изображение
принадлежат художнику

Популярная китайская литература и критика перестали ассоциировать классическую живописную традицию с идеологией класса землевладельцев. Таким образом, теперь с классической живописью ассоциировались только понятия изысканности и досуга, а также свободного незаинтересованного творчества, далёкого от политики и светской жизни. Именно эти ценности были заявлены современными художниками, видевшими себя продолжателями традиции литерата в завершении длительного периода политического хаоса.

С начала 1990-х китайское искусство стало выходить за пределы страны, утверждая тем самым национальную идентичность, что, несомненно, подхлестывало рост интереса к собственной культурной традиции среди художников. Неизменный успех таких художников, как Сю Бин, Хуан Юнин и Цай Голян, оказавшихся за рубежом, был очевидным образом связан с включением традиции в экспериментальную художественную практику. Эта стратегия остаётся наиболее эффективной для привлечения международного внимания — и для углубления интереса к традиционалистским культурным ценностям. Исторический анализ в постструктуралистском ключе также стал популярным в кругах современного искусства в 1990-е. Этому предшествовало критическое осмысление опасности, которая скрывается в примитивном подражательстве западному современному искусству. В результате именно использование ресурсов национальной культуры стало основным трендом в художественной практике.

Культурные референции, о которых здесь говорится, можно разделить на два типа: принадлежащие к древней традиционной культуре и заимствованные из политической культуры нового времени. Независимо от того, каким источником пользоваться, подход к культурной апроприации будет либо постмодернистским, либо оппортунистическим по природе. После того как классическая живопись шаньшуй пережила двойное обесценивание — сначала от реализма, а затем со стороны модернизма, она в конечном итоге трансформировалась в новую своеобразную сокровищницу образов и одновременно в новый идеологический ресурс. Только в середине 1990-х постмодернистский и оппор-

Внешний объективный мир никогда не был важен для китайского художника в той же мере, в какой его интересовал мир человека

тунистический подходы, а также куда более сложный «китайский метод» начали оказывать первое заметное влияние на современное искусство. Именно тогда возникла современная живопись шаньшуй, не схожая ни с политическими пейзажами, ни с классическим шаньшуй. Иконические образы классического шаньшуй стали элементами взаимодействия с современным искусством.

Инсталляция Сю Бина в музее Сучжоу, «Фоновая история 3» (2006) является прямым повторением работы знаменитого художника XVII века Гун Сяня. Хотя произведение Сю Бина не выполнено кистью и тушью — он пользуется светом и тенью, чтобы «воспроизвести» мастера, проецируя его картину на кучи природного мусора, — в действительности он обращается к традиционному подходу классической живописи, копированию шедевров (*linmo*). В его подходе сочетаются постмодернистская пародия и современное применение классического метода. Одновременно деконструируя и копируя это архетипическое произведение, он тем самым усиливает звучание классической парадигмы.

Подобные «постшаньшуй»-образы не имеют прямого отношения ни к ценностям литерата, ни к идеологии марксизма. Современные художники трансформировали образность классического шаньшуй в игровой набор готовых образов. Превратившись в источник культурных референций, и традиционная живопись шаньшуй, и реалистическая пейзажная живопись, и фотография неизбежно становятся объектом пародии и апроприации со стороны современных художников.

Искусство эпохи Мао гораздо сложнее тех общих характеристик, которые ему дают сегодня. На самом деле классическая живопись шаньшуй, модернистский пейзаж и видовая фотография стали теми культурными активами, которые современные художники пародируют и присваивают. Фотография Цзянь Цин «Горная пещера



Хуан Ань
Татуировки из серии
«Нитайские пейзажи.
Четыре сезона»
2005
Цветная фотография.
Права на изображение
принадлежат художнику



Гу Веньда
Из серии «Мифы
потерянных династий»
1996—1997
Рисован бумага, тушь.
Изображение предоставлено
Gu Wenda Studio (Шанхай)

**После того как
классическая живопись
шаньшуй пережила
двойное обесценивание
— сначала от реализма,
а затем со стороны
модернизма — она
трансформировалась
в новую сокровищницу
образов и новый
идеологический ресурс**

бессмертных в Лушань» одновременно обладает и живописными качествами старинного стиля «туманных гор», и «объективностью» пейзажа. Сосны, изображённые на фотографии, были изготовлены в затемнённых фотолабораториях, и тем не менее они несут своеобразную образность и наделены романтическим флёром. Пожалуй, это именно то, что Мао назвал «сочетанием революционного реализма с революционным романтизмом». В действительности господствовал именно реализм, а романтизм оставался на второстепенных ролях. От искусства той эпохи требовалось, чтобы оно отражало реалистическую идеологию, поскольку только реализм является объективным, в то время как романтизм субъективен. То, как Мао Цзэдун начертил стихотворное посвящение на фотографии Цзянь Цин, очень похоже на классическую традицию художников-литератов — объединять живопись и поэтический текст в едином пространстве свитка. Тогда, в 1959 году, классическая традиция ещё не пришла к своему завершению, к подведению итогов. Стихотворение Мао Цзэдуна написано старым стилем, а не современным, и начертил он его в каллиграфической манере «беглого письма». Хотя реформированная живопись тушью шаньшуй 1960-х использовалась, по сути, для создания реалистических пейзажей, она сохраняла главные элементы классической традиции литератов — кисть и тушь. Эта амальгама, в которой сплавлены модернистский пейзаж и классическая композиция шаньшуй, существовала в ис-

кусстве и до эпохи Мао; более того, она вошла неотъемлемой частью в его концепцию «разрушения старого и установления нового» (*pojiu lixin*).

Независимо от того, говорим ли мы о классической живописи шаньшуй или о современной «постшаньшуй»-образности, представляется, что внешний объективный мир никогда не был важен для китайского художника в той же мере, в какой его интересовал мир человека или возможность внутренней свободы, «спонтанности» (*ziran erran*).

Перевод с китайского на английский Ли Амбрози. Впервые статья была напечатана в каталоге к выставке «Шаньшуй — беззвучная поэзия. Пейзаж в современном китайском искусстве» (2011) в Художественном музее Люцерн. Разрешение на повторную публикацию получено от KUNSTMUSEUM LUZERN



Валерий Подорога

ПУСТОТА И НИЧТО

Современный Китай — каким он видится сторонним наблюдателям — предстаёт величайшей подделкой под Запад. Непрерывное и упорное клонирование всего: технологий, товаров, искусства. Чистая имитация, которая создаёт видимость изменения, но не привносит его в непосредственную жизнь. Просто потому, что эта жизнь по-прежнему укоренена в коллективистском опыте, который несовместим с экстремальной индивидуализацией по европейскому протестантскому типу

Назначение китайской вазы — оставаться пустой.

Поль Клодель

Западный человек живёт собственной негативностью — отрицать, чтобы каждый раз обновляться и быть готовым к новому отрицанию; в отличие от восточного человека, который никогда не помышлял поднять руку на Природу, тем более провозгласить себя венцом Творения. На что налагается ограничение? На всякую избыточность и излишество, на трансгрессию и экстазы, на всякое превышение границ и переполнение формы; традиционное китайское общество и его культура распространяют свой контроль на желание (на всякого рода желания — желание секса, собственности, будущего, вообще всего лучшего). Европейский индивид всегда развивался как жаждущий желание (вот, что в нём не поддаётся контролю). Ни такого «Бога», ни такого «Человека» в китайской традиционной культуре мы не найдём.

Мы не найдём там много чего ещё. Конечно, в Китае нет и никогда не было культа индивидуального сознания. А если сейчас и появилось что-то подобное, что спорно, то остаётся в зачаточной форме. Но там не было и чего-то подобного европейскому массовому сознанию. Форма массового сознания в Европе есть экзотическое напряжение множества людей, чей индивидуальный опыт больше не может служить ни руководством, ни условием спасения от глобальной угрозы. Западное сознание сливается в сознание массы только в экстремальных случаях (войны, эпидемии, голод, другие национальные бедствия). Индивид сторонится массы, он предпочитает временные союзы и множества. Масса тоталитарна, слепа, легко внушаема и управляема. Авангардная притягательность идей Мао не только для китайского, но и для европейского сознания была достаточно высока; революционный фанатизм и аскетика китайских революционеров стали примером для эстетской политики многих французских интеллектуалов. Ролан Барт отправляется в путешествие на Восток: сначала он посещает Японию (логика феноменологических наблюдений Барта за повседневной

культурой Японии мне представляется несколько извращённой). Прежде всего он ставит своей целью обнаружить внутри неё некий содержательный феномен, Пустоту. Антропологический взгляд Барта, брошенный на остатки древнеяпонских культов, зияет. Антропологический взгляд так устроен, что видит он только то, что окружено или расщеплено Пустотой, или что скрывает в себе Пустоту.

Что поражает, так это различие в статусе бытия, в отношении к тому, что в традиции древнекитайского этоса называлось Пустотой, а в западноевропейской традиции — Ничто. Ничто вообще характерно для цивилизационного развития, не предполагающего равновесных форм и структур; развитие европейской цивилизации так или иначе связывает себя с разрывом, отказом, со стиранием предыдущего; Декарт указывал, нужно произвести что-то вроде очищения от всего «чувственного», — обновлённый разум должен стать *tabula rasa*. Уничтожение и распад; конец мира и времени; размышления о «конце Света» не только допускаются, но и приветствуются, поэтому не плавная геометрия спиралевидного развития, а взрывное, каскадное, импульсивное, линейное время, время, которое не успевает вернуться к себе, чтобы повторить начало. Время, имеющее конец. Эйнштейн изучает древнекитайскую ландшафтную живопись и использует для создания «сюиты туманов» в «Броненосце Потемкине». Но для чего? Чтобы потом в один момент её разорвать стихийным взрывом революционных масс. Всегда что-то разрушают для чего-то другого, ценность которого обусловлена часто ближайшими прагматическими целями. Доминирует идея Новизны, и значит — уничтожимости предшествующего мгновения. Предполагается и полное стирание предшествующего опыта, то есть Революция. Ничто есть, оно бытийствует, оно активно и смертоносно; подчиняя себе Бытие, оно разрушает его, чтобы



На стр. 48
Цзэн Фаньчжи
Серия масел. № 25
2005
Холст, масло.
Права на изображение
принадлежат Christie's Images
Limited 2008
Изображение предоставлено
«Кристис Гонконг»

Гу Веньда
Из серии «Неоновая
наллиграфия»
2005
Изображение предоставлено
Gu Wenda Studio (Шанхай)

создать заново. И можно ли подобное представить в восточной традиции, где Пустота находится в равновесии с Полнотой; где Пустота — не Ничто, и не Отсутствие, а то, что соединяет вещи и приводит их к гармоничному изначальному единству и покою. Пустота в китайской эстетике, конечно, не пустое или отсутствие — в европейском смысле; тем более не Ничто. Пустота для древнекитайской пейзажной живописи — одно из условий правильного распределения линий, складок, вихрей и «ветров», тумана и пр.; пустота не просто позволяет себя заполнять, она неисчерпаема в своём наполнении, и никакая форма не может захватить её конечной полнотой, — и, следовательно, всегда нужен противовес, чтобы удержать баланс в Поднебесной.

Некоторые эксперты вполне искренне считают, что современный Китай — не только клон Запада, но и клон самого себя, и что в нём скоро не останется ничего китайского. Я так не считаю. Напротив, думаю, традиционная культура Китая остаётся сильным сдерживающим фактором для тотальной модернизации страны. И противостоит тому, что мы называем глобализацией. В только что опубликованном докладе Академии наук Китая¹ много места отведено изучению отношения модернизации (прежде всего экономической и технологической) к традиционной культуре. Позиция Китая — позиция страны, обладающей собственным центром культурно-этнической и национальной идентичности. Модернизация традиционной культуры для Китая — это чисто периферийное явление. Мне представляется, что в Китае нет такого явления, как вестернизация (что было характерно для послевоенной Японии). В докладе утверждается активная позиция китайской национальной культуры — то, что можно взять на Западе, но чему нельзя следовать. Ключевые термины: «брать» и «следовать». «Следовать» — это искать возможность входа в другую культуру с отказом от многих правил и ценностей собственной национальной культуры. «Брать» — это другое дело. «Брать» — для того чтобы приспособляться, годится или нет, «брать» — это освобождать «вещь» от её культурного контекста (в том числе, например, политического). Это заимствование определяется из возможностей копирования

Западный человек живёт собственной негативностью в отличие от восточного человека, который никогда не помышлял поднять руку на Природу, тем более провозгласить себя венцом Творения

(модельной имитации). Ни в коем случае не подражать, не пытаться быть похожим, да и разве китаец средний стремится к этому — если, конечно, он не живёт долгое время в США или Европе? Что нужно сделать, чтобы культурная традиция с наименьшими потерями восприняла модернизацию? Культурные отличия от европейского мирозерцания столь велики, что, возможно, сохранить их — самое верное на пути к взаимопониманию.

При том что культура Китая в своих лучших образцах — это великое искусство Копии. Копирование — не акт субъективного произвола, но вырабатываемый самой культурой длительное время навык обращения с чужими образцами (как «своими»). Чужая форма при копировании оказывает сопротивление, его можно преодолеть, если лишить копируемый объект всех прежних культурных коннотаций. Древнекитайская культура покорится на технике тщательной и максимально точной передачи особенностей образца, и замечу, не отделенного от естественной жизненной среды. Бесчисленные трактаты о живописи с многочисленными, время от времени уточняемыми примечаниями, как рисовать, дерево, растение, лицо, птицу, причём с последующим включением рисуемого образца в природное Целое. Не поэтому ли современный Китай так успешен в экономическом и технологическом отношении, в уникальном опыте имитации образов современных западных технологий? Если Запад сегодня — лаборатория мира, Китай — мастерская: нет ничего неповторимого. Вопрос техники. Копируемый образец вполне может существовать отделённым от собственной культуры: он нейтрален и инертен.



Юэ Миньцюнь
Жизнь (Нрадный)
1994
Полиптих. Деталь.
Холст, масло.
Права на изображение
принадлежат Christie's Images
Limited 2008.
Изображение предоставлено
«Кристина Гоним»

(1) Обзорный доклад о модернизации в мире и Китае (2001-2010). Под ред. Хэ Чуньши и Н.И. Лапина. М.: Весь мир, 2011.



Юко Хасегава

ВИДЕО И ДАО ЯНА ФУДУНА

Философская лирика, как и сам приём полифонических проекций в видеоинсталляциях Яна Фудуна, явно отсылает к традиционной китайской литературе, живописи и отдельным классическим сюжетам. Представленные там идеалы поведения человека в меняющейся и неблагоприятной среде китайский видеохудожник полагает актуальными и для настоящей эпохи

*Дао не любит людей и не пытается изменить общество.
Оно похоже на белое облачко в небе, проплывающее над сценой
землетрясения или тайфуна, или просто посреди
ясного синего неба.*

Мицзу Фукунага¹

Словами трудно описать произведения Яна Фудуна. В дзен главное внимание уделяется интуиции и практике, а не разуму и рациональности, что коротко сформулировано в выражении *furyumonji* («будь независим от слов и писания (понятий и правил»)). Упор на практику является и частью переданной Яну традиции, которая также включает некоторые аспекты даосизма, философии, которая учит, что вселенная, состоящая из «ци»², представляет собой постоянный поток благодаря взаимодействию дуальных космических сил инь и ян. По этой причине произведения Яна можно понять только на уровне интуиции, как некий внутренний опыт.

Когда во время интервью Яна спросили о разнице между фильмом и инсталляцией как способами выражения, он ответил так: «Любой способ художественного выражения сводится к одному и тому же. Он похож на сети, заброшенные в морские глубины в ожидании рыбы»³.

Момент, когда сеть приходит рыба — когда «ци» произведения и его аудитория сходятся, — и есть то, чего с нетерпением ждёт художник, примерно так же в даосизме связь между мужским и женским началами, дающая жизнь, считается истоком мироздания.

За последние двадцать лет Китай испытал драматические перемены, прошедшие с невиданной в его истории скоростью. В особенности со второй половины 1990-х в страну хлынул поток разнородной информации. Как человеку пережить такой период неразберихи и перемен, не потеряв себя? Ян родился в 1971 году и рос в то время, когда доступ к информации был ограничен, и именно скудность сведений позволила ему воспитать мощное воображение. В преобладающем большинстве

случаев о кино он узнавал из книг, а не с экрана кинотеатра: представьте одинокого подростка, который узнает об экранных образах, о монтаже из книг.

Стремившийся стать художником, Ян с самого начала обратился к «картинному» методу работы с камерой. Композиция, где случайные фигуры взяты каждая, будто в своём собственном мире на фоне безбрежного пейзажа, — такая композиция очень характерна для классической китайской живописи. А ведь именно использование широких панорамных видов и контрастное размещение фигур в пейзаже являются отличительными признаками стиля Яна. Сюжетное построение становится похоже на китайскую легенду, в которой человек, созерцая великолепный пейзажный свиток, оказывается внутри самого пейзажа и уходит всё дальше и дальше в глубину. Пейзажный свиток обладает не только пространственностью, он имеет также и временные характеристики, и именно резонанс пространственно-временных отношений вызывает у зрителя переживание конкретного произведения.

Для понимания работ Яна необходим тот же механизм, что и для интуитивного понимания китайской живописи. Персонажи в его фильмах часто лишены выражения лица, они появляются в длинных живописных эпизодах, большей частью лишённых какого-либо действия. Неуклюжесть и отсутствие связанности, порождённое такой структурой, делают двусмысленными понятия «сюжетная линия» или «временные отношения». Академия художеств, в которой учился Ян, расположена в Ханчжоу — месте, традиционно известном в Китае как средоточие красивейших видов. Вначале Ян изображал



На стр. 54
Ян Фудун
Семь мудрецов
в бамбуковой роще,
часть V
2007
91'41"
Надр из видео.
Чёрно-белый фильм, снятый
на 35 мм плёнку, переведённый
в DVD-формат. Звук.
Изображение предоставлено
ShanghART Gallery

Ян Фудун
Бивение, бивение...
жасмин, жасмин
2002
18'00"
Надр из видео.
Трёхканальная видеоинсталляция.
Цвет. звук.
Изображение предоставлено
ShanghART Gallery

(1) Мицзу Фукунага, *In-shoku darjo* — *Roso shiso* *nyūtan* («Есть-пить-мужчина-женщина» — введение в философию Лао Цзы и Чжун-Цзы). (Токио: Асахи пресс, 2002), с. 187.

(2) Ци — универсальная субстанция, первоэссенция вселенной. Как философская категория, не имеет прямых аналогов в западной традиции, переводится и определяется здесь как «нэива», «эфир», «дыхание», «энергия», «жизненная сила».

(3) Юно Хасегава, «Ян Фудун. *Flash Art* (март—апрель 2005), с. 105. Юно Хасегава — главный куратор Музея современного искусства XXI века в городе Нагасава.

современных героев на фоне этих классических ландшафтов, но после переезда в Шанхай переключил внимание на иные, урбанистические, пейзажи.

Ян осознаёт, что окружен великой жизненной энергией «ци» вселенной. Он обладает врождённым знанием того, что это значит — лететь по воздуху, подобно птице или плавать, как плавают рыбы. У него отстранённый взгляд, интроспективный подход даоса, вдушивающегося в свой внутренний голос, внимающего потоку «ци» вокруг себя и живущего в гармонии с ним. Можно представить Яна среди яростного водоворота смятений и перемен единственной точкой покоя и тишины. Как-то в студенческие годы Ян в порядке эксперимента не разговаривал три месяца.

Примерно в то же время он перешёл от живописи к искусству использования объектива. Философия Лао Цзы призывает своих последователей отбросить навязанную цивилизацией искусственность и ограниченность и действовать в согласии с естественными законами вселенной. Ян пользуется схожим подходом при создании своих произведений. Его персонажи на экране часто предстают погружёнными в созерцание неба. В одной сцене из «Грабительского юга» (2001), истории о молодом человеке, живущем в городе, зарабатывающем продажей фруктов, но мечтающем стать бизнесменом, главной героиней смотрит, как поезд метро приближается к станции, и в то же мгновение его внимание без каких-либо разрывов переключается на ясное синее небо. С компасом в руке он ходит от дома к дому, проводя пальцами по каждой двери и стене — метафора поиска своего места в городе.

Подобно тому, как в работе «Я люблю мою родину» (1999) размытые одинокие человеческие фигуры, словно призраки, блуждают в городском пейзаже, персонажи фильмов Яна часто теряют свою идентичность в окружении стремительно меняющейся городской среды.

Аналогичный сценарий развивается в «Огнях города» (2000), где два разных актёра играют главного героя и его злого двойника в истории о человеке, у которого разделились публичная и частная ипостаси. Они синхронно движутся, вставая с постели утром, раскрывая зонтики, отправляясь на работу, снятые в профиль так,

Отличительные признаки стиля Яна Фудуна — использование широких панорамных видов и контрастное размещение фигур в пейзаже

что фигура одного как бы накладывается поверх другого; порознь они появляются лишь однажды, в сцене, где танцуют с одной женщиной, и все трое показаны как самостоятельные персонажи. Подобная трактовка героев подсказывает, что режиссура и сценаристы фильмов Яна зачастую вырастают из очень простых идей, которые даже можно было бы назвать наивными. Расцеплённая личность главного героя представлена актёрами, движущимися в унисон («Огни города»); или легкомысленный образ жизни героини, поддерживающей отношения с несколькими мужчинами одновременно, изображается использованием разных актёров, представляющих мужчину, сидящего с ней за столом, — они переходят друг в друга настолько быстро, что невозможно разглядеть их лица («Я тебя не заставлял, в конце концов», 1998). Странное, необычное поведение мужчин, оказавшихся в саду («Семь мудрецов в бамбуковой роще», 2003—2007), ещё один пример, как внутренняя жизнь персонажей — в данном случае их желание свободы погружаться в свои видения и фантазии, — выражаются через их физические движения. Как говорит Ян, «движение тела в моих работах обусловлено тем, что происходит в сознании персонажа»⁴.

Позиция самого Яна где-то между внутренним, воображаемым миром и миром настоящим. Основу для такого подхода можно найти в групповом сознании китайцев, многие из которых по сей день считают вещи вроде волшебных земель или мистических легенд «Шань Хай Цзин» («Книга гор и морей») реальными.

В «Луне этой ночи» (2000) мужчины в костюмах с лицами, лишёнными выражения, развлекаются, плавая в лодках, купаясь и прячась за деревьями в саду. Сцены эти представляются снами наяву. Ян говорит, что решил создать подобный эффект, когда заметил, что люди, проводя-



1



2

1.
Ян Фудун
Луна этой ночи
2000
Надр из видео.
Позирированная инсталляция.
Проектор, 24 маленьких
чёрно-белых телевизора,
6 больших телевизоров.
Изображение предоставлено
ShangHART Gallery

2.
Ян Фудун
Огни города
2000
6'00"
Надр из видео.
Цвет, звук.
Из коллекции Queensland Art
Gallery (Австралия).
Изображение предоставлено
ShangHART Gallery

(4) Ююо Хасегава,
«Ян Фудун», *Flash Art*
(март—апрель 2005),
с. 104.



Ян Фудун
 Предрассветная дымна, разделённое доверие
 2009
 180'00"
 Кадр из видео. Трёхканальная инсталляция. Черно-белый фильм, снятый на 35 мм плёнку. Собственность художника. Изображение предоставлено ShanghaiART Gallery

Сюжетное построение у Фудуна похоже на китайскую легенду — созерцающая великолепный пейзажный свиток, человек оказывается внутри самого пейзажа и уходит всё дальше и дальше в глубину

щие время в садах, часто дают волю воображению и уходят в мир своих фантазий⁵. Ворота с аркой изображают границу между реальным миром и иным миром очарованной земли, лежащим за ним. Инсталляция представляет собой огромный экран, куда вставлено множество маленьких мониторов, на каждом из них появляются изображения мужчин, плавающих обнажёнными.

Для работ Яна характерна слабая иерархия персонажей. Развивающиеся между ними отношения по природе своей абсолютно горизонтальны. Любимой цитатой из Конфуция — «Среди любящих трёх человек, проходящих мимо, для меня найдётся учитель», — Ян показывает свой интерес к изображению сложных отношений между персонажами⁶. Он начинает своё произведение, как будто не задумываясь о драматургии или структуре сюжета, а больше размышляя о том, какие события вообще возможны в момент встречи персонажей. Потом он соединяет их и создаёт цельное произведение. Двое мужчин идут бок о бок, взмахивая в унисон мечами; мужчина и женщина движутся, словно пара птиц в брачном танце; женщины танцуют вместе.

Более резко этот подход обозначен в «S10» (2003), где две офисные работницы в униформе с множеством молний пристегиваются друг к другу, становясь похожими на сияющих близнецов. Здесь мы вступаем в мир современного «Шань Хай Цзин», населённого гипертрофированными существами, — царство, которое является метафорой новой концепции субъекта, органическим образом развивающегося от одной личности к другой и охватывающего группу. Если все мы взаимосвязаны, как

далеко простирается территория отдельной личности?

Эта взаимосвязь красноречиво и поэтично выражается в работах о влюблённых. «Биение, биение... жасмин, жасмин» (2002) и «У моря» (2007) — вот два произведения, где попытка выразить чистые эмоции принимает вид инсталляций, одновременно безмятежных по настроению и гигантских по размеру.

Видео «Биение, биение... жасмин, жасмин» основано на легенде, в которой влюблённые с вершин двух разных гор зовут друг друга. Трёхэкранная инсталляция изображает мужчину и женщину, говорящих о своих чувствах, а на третьем экране пара показана с точки зрения наблюдателя. Небо здесь играет важную роль. Разнообразные проблемы и моменты непонимания между персонажами словно рассыпаются и растворяются в ветре. Даже облака, бегущие по небу, отражают даоистские взгляды Яна.

В равной степени необычно выглядит и лирическое изображение музыки, пронизывающей небо и вселенную в инсталляции «У моря» на пяти экранах. Небольшой ансамбль музыкантов, парами выстроившихся на скалистом берегу, медленно начинает играть; их музыка показана как благословение влюблённым, чьи истории одновременно развиваются на двух центральных экранах.

«Семь мудрецов в бамбуковой роше» (2003—2007) являет собой серию фильмов на 35-мм плёнке, переведённую на DVD и состоящую из пяти связанных между собой новелл. Это попытка Яна передать своё возвышенное понимание мира в виде эпического рассказа об интеллектуалах, бросающих вызов времени, в котором живут. Название позаимствовано у популярной легенды о семи мудрецах, искавших убежище от хаоса периода Шести Династий в бамбуковом лесу, где они вели учёные беседы, незамутнённые мирскими материями. Отсылка к легенде используется в качестве метафоры сопротивления молодых китайцев, которые чувствуют, что неспособны утнаться за скоростью перемен в Китае, и в результате испытывают кризис идентичности. Не обращая никакого внимания на нормы поведения в социуме, мудрецы предавались возлияниям, бродили обнажёнными и сочиняли утончённые стихи, выражающие

(5) Юю Хасегава, «Ян Фудун», *Flash Art* (март—апрель 2005), с. 105. Юю Хасегава — главный куратор Музея современного искусства XXI века в городе Нагасава, с. 104.

(6) Джеральд Матт, «Фильм подобен жизни — Джеральд Матт разговаривает с Яном Фудуном», *Каталог выставок Яна Фудуна, Художественный музей Вены, 2005*, с. 12.



62

63

Ян Фудун
Семь мудрецов в
бамбуковой роще, часть I
2003
29'32"
Надр. из видео. Черно-белый
фильм, снятый на 35 мм плёнку,
переведённый в DVD-формат,
звук Цзюнь Ван. Из коллекции
Asia Society, Нью-Йорк (США).
Изображение предоставлено
ShanghaiART Gallery

неприятие времени, в котором жили: это не было собранием никчёмных людей, все они обладали хорошей репутацией и общественным положением, а поскольку за мудрецами внимательно следили власть предержащие, у них не оставалось выбора — приходилось скрывать свои подлинные намерения и вести себя так, чтобы, притворяясь не совсем вменяемыми, сохранить чистоту своих намерений⁷. Произведение из пяти частей показывает семь мужчин и женщин в различной обстановке, начиная с мистической Жёлтой горы, популярной среди даосистов, переходя затем в городскую обстановку, далее — в сельский пейзаж с рисовыми полями и на остров — перед тем, как снова вернуться в город. Одежда и общий вид мужчин и женщин двусмысленны, они, скорее, напоминают довоенную Европу, чем современный Китай. Отсутствие выражения на их лицах способствует созданию атмосферы нигилизма. Тем не менее, главной целью автора не является артикуляция тех или иных идей — он стремится пронизать мягкую, чувственную среду фильма теми мыслями и чувствами, которые наполняют этих мужчин и женщин, их индивидуальными стремлениями, подхватывая тем самым традицию «возвышенности и ярости», начатую семью мудрецами. «Семь мудрецов в бамбуковой роще, часть 1» (2003) исследует отношения между влюблёнными и их семьями, вглядываясь в различные убеждения и противоречия, сопутствующие либеральному подходу к свободе личности. «Семь мудрецов в бамбуковой роще, часть 2» (2004) изображает необременённые ограничениями и обязательствами связи между мужчинами и женщинами и их сексуальные желания. Среди тем, возникающих за вечерней трапезой, — пищевая цепочка. Один из мужчин выражает желание вернуться в пищевую цепочку в качестве тигра, съеденного львом в первобытном лесу. Разговор продолжается следующим образом:

- М:** Именно потому, что жизнь слишком красива, я испытываю чрезмерное удовлетворение, и мне нечего больше ожидать.
- Ж:** Ты достаточно равнодушно относишься к миру, не так ли?
- М:** Во мне достаточно страсти.
- Ж:** Если в тебе столько страсти, почему ты хочешь умереть?

М: Дело не в том, что я хочу умереть, я просто позволяю природе делать свою работу.

Этот диалог вплотную приближается к самой сути философии Яна. Сексуальное желание, пища, смерть, столкновение... Всё, что происходит в произведениях Яна, отсылает к единственной теме — жизнь. Как утверждает даосизм, все связи и союзы подразумевают одну цель, продолжение жизни. И Ян напоминает об этом снова и снова.

Появление в начале «Части 1» главных героев нагишом на фоне Жёлтой горы; изображение того, как они переживают иное историческое время под звуки трансцендентной музыки; встречи людей — нескольких или многих — в закрытых помещениях; интерлюдии в виде неожиданных столкновений различных пар на лестнице — все эти сцены, в которых смешивается природное и человеческое, или же люди, различным образом соотносённые друг с другом, представлены автором как взаимосвязанные в различных временных масштабах.

В работах Яна мы находим тщательно выверенную и поэтичную технологию изображения человека, находящегося в смятении, с которым приходится справляться. Его решительность перед лицом постоянной неопределённости происходит отсюда же, что и его беспрестанное обращение к вопросам, на которые нет ответов. Это проливает свет на коллективное бессознательное китайцев, которым не раз приходилось отвечать на вызов резких исторических перемен — что в прошлом приводило к необходимости тотальной культурной переориентации всякий раз, как менялась политическая власть. Произведения Яна не успокаивают, они бросают в океан загадочных вопросов. Если мы готовы отказаться от толкований, основанных на западной интеллектуальной традиции, нам, возможно, удастся открыть в его работах секрет свободы, которой не поставлены никакие пределы, которая подобна дружбе между Дамоном и Пифагором.

Впервые статья опубликована в журнале Parkett № 75 за 2005 год, разрешение на перепечатку получено от Parkett, Цюрих/ Нью-Йорк



Ян Фудун
Предрассветная дымка, разделённое доверие
2009
180°00"
Надр из видео. Трёхканальная инсталляция. Чёрно-белый фильм, снятый на 35 мм плёнку. Собственность художника. Изображение предоставлено ShangHART Gallery



Анна Савельева

ЦАЙ ГОЦЯН: В ДВИЖЕНИИ

В работах Цай Гоцяна соединяются разные концептуальные линии — и дадаистский призыв к уничтожению границ между искусством и жизнью, и лозунг Мао о «революционном искусстве, которое появляется как продукт отражения народной жизни в сознании художника». Личная история и национальная традиция для Цая — базовая система координат, где политическое тесно переплетено с эстетическим

Цай создаёт «пороховые» рисунки — поджигает слоёв порошка, распределённые по поверхности бумаги, и через несколько секунд получает изображение, созданное остатками сгоревшего вещества. Ни в какой художественной традиции не обнаруживается ничего похожего: на плоскости бумаги художник объединяет перформанс и изобразительное искусство. Процесс возгорания и взрыва невозможно полностью контролировать; визуальный результат не зависит исключительно от художника, но содержит элемент случайности и игры.

Свои эксперименты с порохом Цай начал в 1984 году, ещё до знакомства с западным авангардом и модернизмом. Для Цая в тот момент было важно выйти за ограничивавшие его рамки классической китайской традиции, но, как стало ясно впоследствии, это был выход и за пределы западной традиции. Цай превратил взрыв в новую форму искусства.

Взрыв пороха — это насилие и разрушение в самом чистом виде. И тем не менее, это разрушение ведёт к созданию — рисунка, обладающего формальным совершенством, либо же «взрывного» перформанса, соединяющего людей в эстетизированном ритуальном действии. Изобретение пороха в IX веке, которое радикально увеличило градус насилия во всём мире, было лишь случайным результатом алхимических опытов китайских даосов, искавших его прямую противоположность — эликсир бессмертия. Порох воплощает для Цая основной принцип и жизни, и искусства — двойственность, конфликтность, постоянную трансформацию; то, что в даосизме именуется «изначальной простотой» (*pu*) — чистая потенциальность, содержащая все возможности — разрушения и созидания, природного и культурного, войны и мира, жизни и искусства: «Меня часто спрашивают, что объединяет мои работы — столь разные по формальным признакам? Конфликты и противоречия, которые заключены в самой конструкции моих работ, — одна из таких объединяющих сил. Я не предлагаю решений, а лишь указываю на противоречие».

Восприняв традицию «живописи образованных людей» (*wenrenhua*) от отца, каллиграфа и художника, Цай ищет свой вариант ухода от заданности и стереотипизации и обращается к даосской философии,

Изобретение пороха, которое радикально увеличило градус насилия и в западном, и в восточном обществах, было лишь случайным результатом алхимических опытов китайских даосов в IX веке

подобно другому китайскому художнику-новатору Шитао (1642—1707), жившему в начале правления династии Цин и известному своей философией «одной черты», в которой он видел начало искусства. Создавая «пороховые» рисунки, Цай приближается к идеальному состоянию «изначальной древности» (*taigu*), столь почитаемой его предшественником, — единству сущего и абсолютной спонтанности, которые не искажены социальной и политической организацией и другими явлениями культуры. Цай утверждает, что его «метод состоит в отсутствии метода», что почти дословно совпадает с кредо Шитао, провозглашённом им в «Собрании высказываний о живописи»: «Установление правила одной черты есть правило, созданное на основе отсутствия правил».

В прошлогодней инсталляции Цая «Великолешие и одиночество» круговое движение «пороховой» панорамы повторяет композицию классического горизонтального свитка: чтобы увидеть пейзаж, необходимо постепенно, секция за секцией, раскручивать свиток, а затем проделать то же самое в обратном направлении. Инсталляция собрана воедино и «держится» центроустойчивой притягательностью, что излучает протяжённая пустынная гладь озера: такое центрирование композиции отсылает к одному из приёмов построения пейзажа, сформулированных реформатором Дун Ци-чаном в конце XVI века. Различные планы пейзажа: участки гор, вод, неба образуют сложную иерархию из мелких форм, в центре которой находится большая гора. Цай доводит до логического предела сложив-



На стр. 66
Цай Гоцянь
Несовременное: сцена первая
2004
Девять автомобилей и светящиеся трубы. Размеры варьируются.
Вид инсталляции в музее Соломона Гуттенхайма, Нью-Йорк (США) в 2008 году.
Фотограф Дэвид Хелд. Права на изображение принадлежат музею Соломона Гуттенхайма, Нью-Йорк (США).
Изображение предоставлено Cai Studio

Цай Гоцянь
Проект по расширению Великой Китайской стены на 10 000 м: проект для инопланетян № 10
1993
Проект осуществлён в пустыне Гоби к западу от Великой Китайской стены, в Цзиньдэюань, провинция Ганьсу, 27 февраля 1993 года в 7:35 вечера в течение 15 минут. Противоположность 10 000 м. Порох (600 кг) и два фитиля (10 000 м каждый).
По заказу P3 art and engagement, Токио (Япония).
Фотограф Масанобу Морима.
Права на изображение принадлежат Cai Studio.
Изображение предоставлено Cai Studio

Когда Цай был девятилетним ребёнком, началась Великая пролетарская культурная революция. Школы были закрыты, и юный Цай участвовал в работе агитпроповских бригад, маршируя под барабанную дробь и революционные песни с портретами Мао и плакатами-дацзыбао. Сотрудничество — вот идея, лежащая в основе нынешних перформансов и социальных проектов, почёрпнутая Цаем в маоистских практиках: «Для нас

главное, что должно сделать искусство, — это больше никогда не замыкаться на личности» (Хоу Ханьфу). Цай вовлекает массы людей в свои перформансы — такие же эфемерные и требующие сериальности произведения, что и культура агитпропа, сиюминутная и меновенно потрёпанная, или как отправление конфуцианского ритуала: «Я применил стратегию партизанской войны Мао «деревня окружает город». Я старался мобилизо-

вать местное население, дать повод для дискуссии». В 1993 году Цай «удлиняет» западную оконечность Великой Китайской стены в провинции Ганьсу, на самой границе с пустыней Гоби, поджигая 10 000 м порохового запала, выложенного по песчаным дюнам и напоминающего очертаниями мифического дракона. Над проектом работали сотни ассистентов и волонтеров, 40 000 зрителей из местных жителей, 600 кг пороха и 2 ленты

порохового запала каждая длиной 10 000 м. Согласно фаншуй поджиг пороха по «меридиану дракона» высвободил энергию «ци» (*qi*), которая вклет в самом огненным контуром, горение которого продолжалось 15 минут, должна была установить связь с теми, кто, кроме человечества, может присутствовать в космосе (Цай опирался на представление, что Великая Китайская стена — единственное творение человека, видимое с Луны).



1.
Цай Гоцян
Дракон видит Вену:
проект для инопланетян
№ 2
1999
Проект осуществлен в Мунхгаппе,
Вена (Австрия), 6 ноября 1999,
в 4:30 вечера в течение 16 секунд.
Протяженность 600 м. Порох
(15 кг) и фитиль (600 м).
Фотограф Фриц Симан.
Права на изображение
принадлежат Cai Studio.
Изображение предоставлено
Cai Studio



2.
Участники празднования
китайского Лунного
нового года
представляют огненный
танец дракона в Пенгине
6 февраля 2011 года

шийся к XVII веку классический подход, который требует максимальной экспрессии и напряжения живописной структуры через взаимодействие противоположных эстетических принципов.

Будучи движением энергии «ци» (*qi*), классический пейзаж создавал на плоскости бумаги разнонаправленное движение гор и вод; горные массивы образовывали своеобразное *contrapposto* — постоянно меняя вектор своего движения из одной стороны в другую, благодаря чему на плоскости бумажного листа возникала сложная структура, протяжённая и непрерывная. Однако слитность всей композиции возникла лишь на контрасте с противоположным принципом — разрыва и пустоты. Принцип «слитности через разрыв» был чрезвычайно важен, как ещё одно взаимодействие противоположных начал инь-ян. В свитке непрерывность представлена участками пустого пространства — земли, вод или неба, преобладающая отсутствие форм. Эти белые пятна, не заполненные рисунком, назывались «земля-небо» (*tian-di*) или «пустотно-белое» (*kuangbai*). Тяжеловесные, устойчивые горы, деревья и камни на свитке постоянно «подпрыгивают», они словно парят в пустоте, зачастую выстраиваясь вокруг центра, намеренно ничем не заполненного. Цай заимствует этот принцип: в центре его пейзажа-инсталляции — обширная пустота озера, которая прерывается узором мелких насыпей из вулканической породы. Вокруг же пустой глади озера, на фоне белоснежных, уходящих ввысь стен экспозиционного пространства, «плавают» независимые элементы пейзажа — чёрное солнце, горы, камни, деревья, животные, постройки (вернее, их «пороховые» изображения).

«Великолепие и одиночество» Цай вырастает из конкретных обстоятельств того места, где инсталляция создаётся — города Мехико. В этом художник следует не моде на социальные проекты, а опять-таки традиции живописи *wenrenhua*: свиток никогда не возникал как абстрактное изображение абстрактного пейзажа, он всегда был привязан к конкретной местности, к конкретным историческим или биографическим событиям и адресован конкретному лицу — другу, вышестоящему лицу, патрону.

В своих инсталляциях Цай виртуозно смешивает эстетику и традиции — не обходится одними лишь редимейдами и вво-

Цай доводит до логического предела классический подход, требующий максимальной экспрессии и напряжения живописной структуры через взаимодействие противоположных эстетических принципов

дит предельно натуралистичные, на грани иллюзионизма, муляжи хищных животных или же деконструирует соцреалистическую скульптуру. Для Цая реализм рифмуется с истинно революционной эстетикой — от терракотовой армии Цинь Шихуанди, превратившего Поднебесную в империю, до пропагандистского искусства Мао Цзэдуна, приведшего Китай к «большому скачку вперёд». А связь с практикой культурной революции у него ещё глубже, Цай привержен идее критики любых культурных конструкций: «Культурная революция началась как политическое движение, которое в принципе было попыткой преодолеть избыточное давление традиционной китайской культуры. Было необходимо структурировать её слаботи по сравнению с западной цивилизацией и наметить альтернативное будущее для китайской традиции. Культурная революция позволила народу пересмотреть классическое наследие и, таким образом, обзреть традицию со стороны». Цай убеждён, что «художники как раз и могут соперничать тому иному, что выходит за рамки понимания, они могут смотреть на вещи чьим-то чужим, иным взглядом».



1

1. Цай Гошань
Расходитесь! Здесь смотреть не на что!
2006
Окрашенная резина, острые предметы, нонфиксовые службы безопасности в аэропорту.
Собрание автора. Фотограф Тереза Нрастинсен.
Права на изображение принадлежат Метрополитен-музею, Нью-Йорк (США).
Изображение предоставлено Cai Studio



2

2. Танец дракона в Китае
Фотограф иви Ей
Ресурс: <http://cs.photos.net/view/2008/12123.shtml>
Права на изображение принадлежат автору



1

С самого детства, прошедшего в приморском городе в провинции Фуцзянь, для Цай пороха вмещал все смыслы современной жизни и многотысячелетней традиции разом — конфликт, противоречие, двойственность и амбивалентность. Средство убийства — и даосский поиск эликсира бессмертия: пороха. Война ННР с Тайванем — вот их острова, в прямой видимости, рукой подать, — и мирные праздники с петардами: тоже пороха. Взрыв атомной бомбы — и техно-

логический прогресс. Терроризм образца 9/11 — и новый миропо-рядок. Разрушение — и созидание; спонтанность — и расчёт: первые рисунки с помощью взрывов пороха на бумаге Цай начал выполнять в 1984 году в Шанхае, будучи студентом-сценографом Шанхайского театрального института. В прошлогодней инсталляции «Великолепие и одиночество» для Университетского музея современного искусства в Мехико Цай построил инсталляцию-пейзаж,

где воссоздал панораму города, что был сооружён ацтеками на берегах рукотворных озёр, — панораму уничтожения одной цивилизации и прихода другой. Центр инсталляции, озеро из всамделишного мescal, изредка прорезается гребнями реальной местной вулканической породы (алкоголь здесь также символичен, это средство, способное как усилить межличностные связи, быть инструментом гостеприимства и праздника, так и одновременно приводить

к одиночеству и замыканию), а по периметру, читаемые, словно в разворачиваемом свитке, расположены четырнадцать «пороховых» рисунков, представляющие пейзажи Мехико, флору, фауну, культурные символы и огромное чёрное солнце ацтеков в момент взрыва. (Энергию «ци» (qi), полагают Цай, разворачивание классического пейзажного свитка высвобождает не меньше, чем взрыв пороха.)



2

1.
Цай Гоцян
Солнечный свет
и одиночество
2010
Порох, бумага, вулканические породы, 9 000 литров мescal. Собрание автора. Фотограф Диего Беррунос.
Права на изображение принадлежат MUAC, Мехико (Мексика).
Изображение предоставлено Cai Studio

2.
Фу Баоши
Одинокий павильон
в горах
1943
Бумага, тушь, иранки.
Права на изображение принадлежат «Сотбис Гонконг»



1



2



3

1—2.
Цай Гоцянь
Нью-Йоркский Двор
сбора податей
2008
Вид фрагмента инсталляции.
Проект осуществлен в музее
Соломона Гуттенхайма в Нью-
Йорке (США).
72 скульптурных изображения
людей в натуральную величину,
глина, проволока и деревянные
наращки.
Фотограф Хиро Икара.
Права на изображение
принадлежат Cai Studio.
Изображение предоставлено
Cai Studio

3.
Терракотовая армия
императора Цинь
Шихуанди
III век до н.э.
Фотограф Марко Мраз.
Права на изображение
принадлежат автору

Мировая известность настигла Цай Гоцяня в 1999 году: на Венецианской биеннале он получил «Золотого льва» за «Двор сборщика податей» — повтор скульптурной группы из 114 фигур, созданной в сычуаньской Академии художеств в самом начале «культурной революции» и обличавшей зверства и бесчеловечность феодальной эксплуатации. В тысячах копий это произведение распространялось по всему Китаю. Цай привёз с собой в Венецию скульптора, который работал ещё над ориги-

нальным монументом 1965 года, и мастер вместе с девятью помощниками в течение первой недели биеннале ваял феодалов, крестьян, рабочих, на что в итоге было потрачено 60 т глины, металлической арматуры и дерева. Цай намеренно не стал обжигать вылепленные фигуры, и они, высыхая, постепенно трескались и распадались; на закрытии биеннале Цай уничтожил те, что ещё оставались целы. Биеннальные функционеры дали Цаю «Золотого льва» якобы за декон-

струкцию соцреалистического агитпропа, закрывая глаза на то, что идею этой деконструкции Цай почерпнул из маоистского принципа беспощадной критики прошлого: «Мао — наиболее впечатляющая личность в последней половине XX века. Он как идол, как божество. Его художественный талант, каллиграфия, поэзия, военная стратегия, философия глубоко повлияли на моё поколение, особенно тезис, что «восстановить — это всегда оправдано». Всё, что подрывает привычный и принятый всеми порядок или закон, приветству-

ется», — и: «Мои произведения вырастают из той культурной традиции, к которой я принадлежу, из всех явлений и событий, что составляют китайскую историю. Великая Китайская стена, терракотовая армия; маленький красный цитатник Председателя, портретные рельефы Мао, висеченные на скалах, — всё это я усвоил задолго до знакомства с современным западным искусством».



Цай Гоцянь
Несовременное: сцена
вторая
2004
Девять фигур тигров в
натуральную величину, стрелы
и опоры. Тигры: папье-маше,
гипс, стекловолокно, резина,
окрашенные шкуры. Стрелы:
платина, стебли бамбука,
акриловые краски. Размеры
варьируются. Вид инсталляции
в музее Крёллер-Мёллер,
Оттерло (Нидерланды). Фотограф
Невин Невенофф. Права на
изображение принадлежат
Национальной галереи Канады.
Изображение предоставлено
Cai Studio

После переезда в Нью-Йорк в 1991 году Цай начинает делать масштабные инсталляции — сказывается пристрастие к синтетическому искусству бывшего хунвейбина и выпускника сценографа. В тотальности инсталляций Цай с лёгкостью совмещает несовместимое: насилие и возвышенное, локальное и глобальное, жестокость и человечность. В декабре 2004 года, в ответ на панику перед терактами, Цай создаёт в Массачусетском музее современного искусства двухсерийную инсталляцию

«Несовременное: сцена первая» и «Несовременное: сцена вторая», в которой умудряется показать насилие и террор как абстрактную красоту, не впадая при этом в их прямую эстетизацию. В «сцене первой» Цай по-кинематографически аранжирует девять реальных автомобилей в пространстве — воссоздавая «покадровую» траекторию подброшенного взрывом автомобиля; посетитель совершает своеобразный *rite de passage* сквозь инсталляцию, собранную из реальных объектов, как автомобили в «сцене первой», или

буквальными репликами, вроде муляжей в натуральную величину в «сцене второй», где девять тигров, пронзённые стрелами невидимого лучника, застыли в пароксизме боли, пытаясь совершить спасительный прыжок (образ заимствован из народной легенды XII века о герое У Суне, спасшем деревню от тигр-людоеда — Цай следует понятию «шии» («поэтический характер живописи») классической эстетики, о чём говорится в трактате «О живописи» сунского теоретика Го Си: «Поэзия — это лишённая формы живопись; жи-

вопись — это обретшая форму поэзия»). Пространство Цай решает динамически, разворачивая инсталляцию по горизонтали и вовлекая в неё зрителей, — точно как строится «нарратив» классического китайского свитка (зритель «прокручивает» свиток, рассматривая его «покадрово» — в том числе и, например, «Сто тигров» Цай Жүйцзиня, свиток, выполненный отцом художника и включённый в инсталляцию «Длинный свиток» для Национальной галереи Квебека в 2006 году).



РАЗНЫЕ ЛИЦА ЧЖАН ХУАНА

Признанный на Западе и один из самых коммерчески успешных китайских художников, Чжан Хуан начал с телесного перформанса, ходил по Венецианской биеннале в костюме из сырого мяса, сидел облепленный мухами напротив общественного туалета. Сейчас он создаёт работы из пепла, собранного в буддистских храмах, лепит лики Будды на воловьих шкурах и выставляет скульптурные изображения Конфуция, Христа и многоруких индуистских божеств



1



2



82

3

На стр. 80
Чжан Хуан
Три головы, шесть рук
2008
Сталь и медь. Гонконг.
Edouard Malingue Gallery
в сотрудничестве с The Pace
Gallery.
Изображение представлено
Zhang Huan Studio

1-3.
Чжан Хуан
100 мудрецов
в бамбуковой роще
2008
Ивовые обезьяны, бамбук,
структура дома династии Мин,
стальные трубы и провода.
Изображение представлено
Zhang Huan Studio



83

Чжан Хуан
Осел
2005
Сталь, чучело осл.
Edouard Malingue Gallery
в сотрудничестве с The Pace
Gallery.
Изображение представлено
Zhang Huan Studio



1

1.
Чжан Хуан
Вопрос Конфуция № 2
2011
Силикон, сталь, углеродное
волокно и акрил.
Изображение предоставлено
Zhang Huan Studio



2

2.
Чжан Хуан
Пепельный Иисус
2011
Пепел, сталь и дерево.
Изображение предоставлено
Zhang Huan Studio



3

3.
Чжан Хуан
Будда Лонг-Айленд
2011
Медь и сталь.
Изображение предоставлено
Zhang Huan Studio



86



87

Чжан Хуан
Семейное древо
2000
Документация перформанса.
Нью-Йорк (США).
Изображение предоставлено
Zhang Huan Studio

ПОЛИТИКА

Один из наиболее авторитетных исследователей китайского искусства и культуры, профессор У Хун из Чикагского университета, курируя в 1999 году сравнительно небольшую, но представительную выставку «Китайское экспериментальное искусство в конце XX века», предложил в качестве разделов на выставке такую классификацию функций современного китайского искусства: demystification (деконструкция прошлого в широком смысле, а также включение в эту ревизию личного опыта); ruins (человек и мир в межумочном состоянии; “ruins” тут не только разрушенные города и деревни, но и утратившие ориентиры люди); transience (освоение и критика новых социальных пространств). Нужно сказать, что китайский профессор продемонстрировал очень государственный подход к делу: оказывается, современное искусство для Китая — это ещё один полигон испытания будущего. И оперируют при этом китайцы такими временными категориями, что сам термин «современное искусство» становится бессмысленным; тут уж либо «искусство», либо нет. Что китайцы сочтут пригодным, возможно, переживёт века. Чему будет отказано, подвергнется забвению



90

91

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Мартина Кёшпель-Ян

Скоро уже двадцать лет, как современное искусство официально служит государственной политике Китая. И десять лет, как власти страны развернули невиданное культурное строительство. Государство опекает современное искусство как важную статью идеологического и экономического экспорта, художественное сообщество естественно разделилось на два лагеря: кто-то идёт навстречу такому сотрудничеству, кто-то ищет место индивидуальной утопии и автономному существованию

Мечты о модернизации в начале 1980-х

захватили не только правящую элиту Китая, но и радикальных художников

НОРМАЛИЗАЦИЯ

Современное искусство оказалось вовлечено в официальную культурную политику, когда в 2002 году на XVI съезде Председатель КПК Цзян Цзэминь утвердил в качестве основной доктрины принцип «тройного представительства»¹ — всех без исключения социальных групп, различных видов производственных отношений, и типов собственности и всей культурной сферы. Коммунистическая партия стремилась ещё более упрочить своё лидирующее положение — и культура, в том числе современное экспериментальное искусство, должна была сыграть свою легитимирующую роль. На протяжении 1990-х современное искусство уже было задействовано как своеобразный риторический приём в рамках нового дипломатического курса «открытых дверей». «Модернизационное сознание» (*xiandai yishi* 现代意识), «тройное представительство» (*sange daibiao* 三个代表) — так звучат официально принятые дефиниции, что определяют стратегию китайских реформ последних тридцати лет. Основное содержание «модернизационного сознания» — нацеленность на изменение и прогресс, очередное переосмысление взаимодействия собственной традиции и западного мира. «Тройное представительство» заключается в том, что КПК «представляет требования развития передовых производительных сил Китая, прогрессивное направление китайской передовой культуры и коренные интересы самых широких слоёв китайского народа». «Тройное представительство», по сути, камуфлирует отход от классового сознания, диктатуры пролетариата и оправдывает альянс элит — экономической и политической, политической и интеллектуальной.

Неудивительно, что именно вокруг этих лозунгов, «модернизационного сознания» и «тройного представительства» и отстраивалась на протяжении последних тридцати лет позиция китайского современного/экспериментального искусства. Искусство не могло и не пыталось избежать диалога с властью — о тотальной модернизации, провозглашённой после культурной революции, и об активном вовлечении государства в культурную сферу после кровопролития на площади Тяньаньмэнь в 1989 году.

Современное искусство в то время находилось в поле напряжения между официальной и альтернативной версиями модернизационной утопии. Визионерские мечты о модернизации в начале 1980-х захватили не только правящую элиту Китая, но и радикальных художников, стремившихся за стены академий. Однако во второй половине 1980-х понятие «модернизационное сознание» подверглось яростной культурной критике со стороны наиболее радикальных китайских художников. Говоря о своём «тройном представительстве», КПК официально декларировала задачу — достичь нового уровня развития страны и создания плюралистического и, возможно, демократического и либерального общества. Правящая элита, несомненно, рассчитывала, что современное искусство будет непосредственно, явным образом выражать именно эти ценности — и именно с их помощью утверждать культурную идентичность страны. Пока неясно, приведёт ли выполнение этой стратегии к подлинной открытости общества или всё скатится к тактической симуляции образа демократического Китая.

Очевидно одно: среда обитания современного искусства в Китае полностью безвозвратно изменилась. Трудно поверить, что ещё двадцать лет назад в этой централизованной и управляемой системе актуальное искусство рассматривалось не иначе как «очернение социализма» (*gei shehui zhuyi mohei* 给社会主义抹黑). Это радикальное изменение отношения к современному искусству со стороны государства сейчас зачастую банализируется и низводится до уровня «обычной» нормализации культурной политики в Китае. Свидетельствами «нормализации» считаются прежде всего плюрализм в культурной сфере и небывалое развитие арт-рынка — хотя, конечно, старые бюрократические структуры и механизмы контроля по-прежнему действенны; и, по сути, «нормализация» оказалась не чем иным, как

На стр. 90
Ян Фуун
Из серии «Первый интеллигентуал»
2000
Целая печать
Права на изображение принадлежат DSL Collection

Ло Чжунли
Отец
1979
Холст, масло. Из коллекции Национальной галереи, Пекин (Китай).
Права на изображение принадлежат художнику



Горячие споры о том, что есть «правдивое отражение реальности», стали квинтэссенцией художественной критики в 1970-х — начале 1980-х. Живописное полотно «Отец» (*fuqin* 父亲) Ло Чжунли постоянно фигурировало в этих спорах. Критики данной картины классифицировали её как «очернительство социализма». Картина даёт фотореалистически крупный план старого крестьянина из области Дабашань провинции Сычуань: судя по положению тела, он сидит на корточках, в типичной

позе китайских крестьян; все подробности характеризуют его как бедняка, ведущего тяжёлое и бедное существование, судя по всему, это типичный крестьянин из области Дабашань. Ло Чжунли использует иконографические черты лица (*xianmian* 相面): так, родинка над левой ноздрей в народе называется «родинкой злой судьбы» (*kuiming zhi* 苦命痣), а торчащие уши, по народному поверью, обозначают добросердечного мужа, который боится

своей жены — что характеризует старого крестьянина как человека, безропотно принимающего свою судьбу. «Отец» был закреплён официальной критикой как «уродливое искажение», противоречащее эстетическим идеалам соцреализма — высокому, масштабному, всеобъемлющему (*gao, da, quan* 高大全), в пользу малого, ущербного и старого (*xiao, lu, jiu* 小苦旧). И всё же картина получила первый приз на Второй национальной выставке молодого искусства и была приобретена для собрания Нацио-

нальной галереи в Пекине — хотя к выставке картину допустили лишь после того, как Ло Чжунли дорисовал синюю шариковую ручку за левым ухом крестьянина — по совету Ли Шаояня, тогда вице-председателя Ассоциации китайских художников. Ли Шаоянь счёл, что этого небольшого ценного предмета — продукта современного социалистического Китая — будет достаточно, чтобы сделать старого крестьянина членом нового социалистического общества.

(1) «Тройное представительство» было впервые озвучено Председателем КПК Цзян Цзэминем в феврале 2000 года и утверждено в качестве официальной доктрины на XVI съезде КПК в 2002 году.

процессом всеобщей ассимиляции альтернативных, диалогично развивавшихся интеллектуальных и художественных трендов в единый официальный дискурс.

«МОДЕРНИЗАЦИОННОЕ СОЗНАНИЕ»

Впервые китайские интеллектуалы подошли к теме модернизации в начале XX века — дискуссия о китайской модерности не могла не начаться после травматических событий середины XIX века, когда Китай потерпел поражение в «опиумных» войнах с Великобританией и Францией. На следующем этапе культурная дискуссия о китайском варианте модернизации получила новый импульс — после завершения культурной революции термин «модернизационное сознание» был впервые употреблён на Третьем пленуме Центрального комитета КПК XI созыва в декабре 1978 года. Термин был истолкован в соответствии с известным лозунгом, выдвинутым Фэн Гуйфенем⁹ ещё в середине XIX века: «Китайское знание — это основа, а западное знание — для прикладного применения» (*xi wei zhong yong* 西为中用). То есть «модернизационность» была сведена к заимствованию западных технологий (*xifang de jishu* 西方的技术) и техническому и экономическому прогрессу (*jishu he jingji de fazhan* 技术和经济的发展). Также как и в начале XX века, «модернизационность» рассматривалась в диалектической связи с традиционалистским подходом, базирующимся на ценностях китайской культуры. При этом понятия и ценности, будь то западные или китайские, не вписывающиеся в данную схему, отбрасывались или подавлялись.

С конца 1970-х для китайских художников «модернизационное сознание» ассоциировалось прежде всего с новым гуманистическим поворотом в развитии общества — в этой идее содержалась надежда на освобождение отчуждённой личности. В кругах интеллектуалов возникло понятие так называемого гуманистического энтузиазма, которое родилось через переосмысление травмы культурной революции и её идеологической основы, маоистского марксизма. В сфере культуры — в литературе, кино, музыке, изобразительном искусстве — именно устремление к субъективному представлению о реальности, которое опирается лишь на личность автора, стало началом

Понятия и ценности, будь то западные или китайские, не вписывающиеся в данную схему, отбрасывались или подавлялись

нового альтернативного искусства. «Гуманистический энтузиазм» (*renwen reqing* 人文热情), нечто вроде утопического гуманизма и визионерской эйфории, рассматривался как средство к освобождению «отчуждённой личности». Художники расширили толкование официального определения «модернизационное сознание» и интерпретировали его в смысле «самовыражения» (*zìwǒ biǎoxiǎn* 自我表现) и формальной абстракции (*zìngshì měi* 形式美). Именно личность, обладающая предельной свободой поступков, тогда становится идеальной моделью творца — отсюда внимание к категориям субъективного сознания, самосознания (*gerenyi* 个人意识), а также исследованию подсознательного. Так, в «искусстве шрамов» (*shanghen yishu* 伤痕艺术) личный, предельно персонализированный опыт становится единственной отправной точкой для исследования травматической истории предшествующего десятилетия. Протестная демонстрация группы «Звёзды» (*xingxing* 星星) в 1979 году стала одним из первых прямых требований личной и художественной свободы. В том же 1979 году У Гуаньчжун, именитый художник старого поколения, открыто предложил концепцию формальной абстракции, а в 1980 году Фен Гуодун заявил о стремлении к самовыражению как об основном принципе художественного творчества. Кроме того, в произведениях «нового реализма» (*xin xianshi zhuyi* 新现实主义), таких как «Отец» Ло Чжунли (*fuzin* 父亲), субъективное восприятие стало нормой авторского отражения действительности.

ПЕРЕСМОТР КУЛЬТУРНОГО СХЕМАТИЗМА

На Хуаншаньском симпозиуме 1988 года, во время обсуждения причин, по которым развитие экспериментального искусства в Китае остановилось в 1987 и 1988 годах,



Ван Гуаньшань
Мао Цзэдун — чёрная решётка
1988
Холст, акрил, триптих.
Права на изображение принадлежат Ull Steg Collection

«Мао Цзэдун — чёрная решётка» состоит из трёх почти идентичных копий стандартного портрета (*biaozhun xiang* 标准像) Мао Цзэдуна. Поверх портретного изображения Ван помещает правильную чёрную решётку. В углах он добавил белыми буквами «О» и «А». Известный портрет Мао, представленный в чёрно-белой палитре, выглядит странно за этой решёткой, а знакомое улыбающееся лицо превращается в мёртвую, лишённую выражения маску. Ван Гуаньшань

хочет достичь критической дистанции и для этого цитирует основные синтаксические характеристики «рациональной живописи» — холодный цвет, выразительность, неподвижность, тишину, изолированность элементов картины. Решётка определяет восприятие картины, которая, в свою очередь, предстает ещё одной культурной схемой. Художник определяет и тем самым разрушает иллюзию и миф, коренившиеся в рациональном и гуманистическом

утопизме не в меньшей степени, чем в фигуре Мао Цзэдуна. Во всех случаях решётка становится измерительным инструментом, аналитическими координатами — и, таким образом, освобождает восприятие художника от субъективных ожиданий и эмоций. Это не памфлетный критический или осуждающий рациональный взгляд на Мао как на исторического персонажа, подлежащего развенчанию, скорее, это взгляд на воплощение ошибочной культурной, политической и об-

щественной тенденции, а именно иррационального, квазирелигиозного поклонения политическому лидеру; актуальность картины Ван Гуаньшань дополнительно подкрепляется тем, что поклонение, превратившее образ председателя Мао в икону, возродилось в конце 1980-х, и знаменитый портрет, давно ставший архаичным в коллективной памяти китайского общества, деградировал до уровня совсем уж ширпотреба после нового взрыва «моды на Мао».

(2) Фэн Гуйфеня (1809—1874) — китайский учёный и философ, создавший теоретическую базу «Движения за усвоение заморских дел», в рамках которого династия Цин привлекла западные технологии для усиления военного и политического потенциала в 1860—1890-х годах.



Ян Цзечан
Автопортрет
в пятьдесят —
Венецианская
биеннале — Тибетский
павильон
2006
Тушь и краски на шелке.
Права на изображение
принадлежат художнику

«Отступление в наступлении» — стратегия Ян Цзечана. Его работа «Венецианская биеннале, Тибетский павильон» написана в традиционной технике «тщательной кисти» (*gongbi*) и представляет собой автопортрет в образе Далай-ламы. Ян Цзечан сознательно выбрал эту разновидность очень традиционной техники, чтобы изобразить

предмет, который указывает только на будущее — ведь в реальности пока этого павильона не существует. Изображение это не просто портрет, а одновременно существующие на плоскости холста два типа репрезентации, накладывающиеся один поверх другого. Первый — автопортрет художника, и второй — образ религиозного

и политического деятеля. Трагивая политические табу, эта работа, тем не менее, говорит не о власти и религии, а о создании личного автономного пространства. Применительно к данной конкретной картине «отступление в наступлении» означает комбинацию традиционного китайского искусства с современным контекстом и современ-

ными концепциями в искусстве. Более двадцати лет Ян Цзечан стремился к этому синтезу, славя даосское мышление и стратегии деконструкции с иконоборчеством и критицизмом, которые он усвоил, когда сам был в рядах хунвейбинов.

«Цинический реализм»

и в особенности

«политический поп»

активно включали в свой арсенал знаки нового общества потребления

Ван Гуанъи сформулировал лозунг «Ликвидировать гуманистический энтузиазм!» (*qingli renwen reqing* 清理人文热情). Его девиз выражал чувства, господствовавшие среди экспериментальных художников во второй половине 1980-х, призывавших к смене парадигмы. Гуманизм, поднятый на знамёна в первые годы после культурной революции, и в особенности такой его аспект, как «модернизационное сознание», начинали всё больше восприниматься как препятствие. Общий — и власти, и художников — порыв к гуманизму и прогрессу быстро обнаружил свою схематичность и оторванность от реальности. Теперь уже было необходимо выбраться из этого нового зарегулированного пространства, в котором царили нормативные концепты и модели, как, например, в движении «новой волны 85». Этот путь лежал через семантическое опустошение и очищение произведения искусства от избыточности. Так, в культовой работе Сю Биня «Книга с неба» (*tianshu* 天书) семантическое опустошение производится с помощью деконструкции китайской иероглифической письменности. А в «Большой рулетке и мокром методе — История китайской живописи» и «Краткая история современной живописи» после двух минут стирки в стиральной машине Хуан Юншина тот же эффект достигается за счёт случайности как принципа, выстраивающего произведение. Такие произведения, выходящие за рамки официального понимания «модернизационного сознания» и подвергавшие сомнению любые разновидности нормативных ценностей, вызвали бурные споры. Для Ван Гуанъи гуманистический энтузиазм в искусстве означал две вещи — господство эстетики западного модернизма и классицизма (начиная с эпохи Ренессанса) и совпадение личности и чувствования. Ван Гуанъи считал тушниковым путь к западному модернизму, ориентированному на метафизику, который он называл «мифом». Необходимо было отмежеваться от модернизма,

который к тому моменту уже «полностью пронизал художественное творчество и его восприятие и установил своё господство на китайской художественной сцене». Чтобы преодолеть жёсткие рамки — лингвистические, эстетические, концептуальные — навязанные искусству «модернизационным сознанием», он предлагал радикально переоценить культурные схемы и установить разделение между личностью и чувствованием. «Гуманистический энтузиазм» необходимо было сместить с помощью рационального разума или, другими словами, «нейтрализации» человеческой природы³. Понятие разума, «рационального» (*lixing* 理性), упомянутое Гуанъи, находилось в центре дискуссии о «модернизационном сознании» с середины 1980-х (в искусстве этот концепт пользовался особым вниманием со стороны «рационалистической живописи») (*lixing huifua* 理性绘画), одного из наиболее влиятельных течений в экспериментальном искусстве). Художники понимали рациональное не в строго философском смысле — как критический разум или же как нечто противоположное интуиции, чувству и подсознательному. Для них рациональное искусство должно было стать философским методом, разновидностью науки. Рациональное должно было задать некое поле для нового методологического и духовного порядка — только так можно было гарантировать отказ от косных эстетических и концептуальных моделей и избежать примитивного подражания западным образцам (арт-критики в Китае назвали эту платформу «логическим культурным ревизионизмом») (*loji wenhua xiuzheng zhuyi* 逻辑文化修正主义).

Заявленную ревизию Ван Гуанъи начал с критики как западной, так и традиционной китайской культуры. Используя рациональный метод, он решил вскрыть логику репрезентации, господствующую в западной живописи, и указать на её прямую зависимость от социальных норм и ценностей. Лучшим примером стал его триптих «Мао Цзэдун — чёрная решётка» (*Ma Zedong — hei ge* 毛泽东—黑格). Он создал это провокационное произведение для выставки «Китай/Авангард» в Национальной галерее в феврале 1989 года — первого показа китайского экспериментального искусства в стенах официальной институции. Картина стала некой точкой отсчёта. Стилистиче-

(3) Ah Chau 阿丑. *Zhongguo xiandai yishu jiangxiang hechu zou* 中国现代艺术将向何处走. In: *Zhongguo meishubao* 中国美术报 1988.51, p. 4.

ски она предназначалась, сколь велико будет влияние поп-арта в искусстве начала 1990-х. На концептуальном уровне — предвосхищала антиутопические настроения и «циничское» дистанцирование художников начала 1990-х, определявшие сущность таких направлений, как «цинический реализм» и «политический поп».

«ТРОЙНОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО»

Смену парадигм в 1990-е, инициированную Ван Гуанъи и другими выпускниками Академии художеств в Ханчжоу, такими как Хуан Юнпин, Чжан Пейли и У Шаньчжуань, и приход в Китай постмодернизма, обозначившего не только улагод «модернизационного сознания», но и разложение революционных утопий⁴, — ускорили ещё два фактора, явившиеся после событий на Тяньаньмэнь в июне 1989 года. Во-первых, китайские интеллектуалы и художники в конце концов очнулись от утопической иллюзии модернизации. Во-вторых, напряжённая политическая атмосфера с 1989 по 1991 год сопровождалась серьёзным изменением политического курса. В результате часто упоминаемое антиутопическое и «циническое» отношение 1990-х нашло наилучшее выражение в так называемой хулиганской литературе, рок-музыке и живописных направлениях «цинического реализма» и «политического попа».

Эти направления развивались за счёт участия молодого поколения выпускников художественных учебных заведений — в особенности Центральной Академии художеств в Пекине — и некоторых художников старшего поколения из движения «новой волны», таких как Ван Гуанъи, Ли Шань, Ю Юханем. Атмосфера в обществе после 4 июня 1989 года была напряжённой. Тем не менее, в 1990 и 1991 годах несколько выставок молодых художников нового поколения состоялись в официальных учреждениях вроде галереи Центральной Академии художеств и Музея китайской истории в Пекине. Представленные работы являли собой смесь академической живописи с элементами поп-арта. Очевидно, китайское правительство решило примириться с интеллектуалами и признало новое «циническое» искусство с тем, чтобы снять напряжённость и сделать возможной

Культурная политика 1990-х, хотя и поощряла плюрализм и проявляла относительную терпимость, в действительности подрывала положение независимого интеллектуала

поверхностную критику правительства и коммунистической партии. 1 марта 1991 года Генеральный секретарь компартии Китая Цзян Цзэминь объявил в своей речи на встрече с сорока ведущими деятелями культуры о том, что «товарищескую и благонамеренную критику и самокритику» следует поощрять⁵.

Новый этап во внутренней политике Китая был символически обозначен «путешествием на юг» Дэн Сяопина в 1992 году, после которого окончательно была сформулирована новая концепция социализма с китайской спецификой, социалистической системы с рыночной ориентацией. Правительство продолжало политику разрядки напряжённости, поэтому «цинический реализм» и «политический поп» — поверхностно критичные, неглубокие и во многом оправдывающие ожидания Запада — стали частью стратегии по восстановлению международного имиджа. Многочисленные выставки художников этих направлений за границей, по сути, сформировали образ континентального Китая 1990-х на Западе (неудивительно, что большинство представителей западной обществённости до сих пор считают их самой яркой манифестацией современного китайского искусства). Пропаганда этих направлений подкрепляла правительственный проект «соединения с миром», просматривавшийся в таких выставках, как «Новое искусство Китая после 1989» в Гонконге в 1993 году или Венецианская биеннале 1993 года, которые, несомненно, повысили статус современного китайского искусства за границей. Кроме того, успех этих направлений на международном рынке, как и попытка создать внутренний китайский рынок искусства, очень



Чжен Гуогу
Мой учитель
1993
Цветная печать.
Права на изображение
принадлежат художнику

«Отступление в наступление» практикует и Чжен Гуогу, молодой художник, пример для многих своих сверстников. Вместо того чтобы переходить в один из культурных центров Китая, он решил жить и работать в своём родном городе, далёком провинциальном городке Янцзян в Гуандуне, где вокруг него стала складываться

очень живая, подвижная художественная среда как художников, так и непрофессионалов, объединившихся в «Группу Янцзян». Чжен сумел изменить концептуальный облик современного искусства, обратив внимание на локальную и народную культуру. Его концепция нашла наилучшее выражение в «Мойм учителе»,

фотографии Чжен Гуогу, сидящего на корточках посреди улицы рядом с глупо смеющимся молодым парнем: встреча с этим исключительным «учителем», а на самом деле городским сумасшедшим, возвращает нас к состоянию «дурана», исключающему целелогагане, спор о стандартах и дискурсе. «Отступил» в Янцзян,

Чжен Гуогу создал пространство для искусства, отличного от мейнстрима — укорённого в местных культурных нодах. И наоборот, включив местные реалии в свои проекты, он тем самым установил локальное на глобальной платформе.

(4) Liu Kang, *Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China*, in Sheldon Hsiao-Peng Lu, T Global Post-Modernization, the Artist and the Chinese Condition, in eds. Dirlik/Zhang *Postmodernism and China, a Special Issue, Boundary 2, an International Journal of Literature and Culture*, vol. 24, NY, fall 1997, 99—122.

(5) Cited in Geremie Barm, *In the Red, On Contemporary Chinese Culture* (New York: Columbia University Press, 1999), 35.

оближали позиции власти и некоторых представителей альтернативного искусства. Успех этих направлений на международном рынке искусства прекрасно соотносился с политикой построения социализма с рыночной ориентацией. «Цингческий реализм», в особенности «политический поп», активно включали в свой арсенал знаки нового общества потребления, а также знаки коммунистического Китая — вроде Мао Цзэдуна и знаковых моментов социалистической истории. Работы подобного рода часто отсылают к американскому поп-арту, как, например, «цветочные» портреты Мао Цзэдуна, выполненные Ли Шанем и Ю Юханем, для которых характерна товарная эстетика. В то время как инсталляции и перформанс вплоть до середины 1990-х годов вызвали бурные споры, эти живописные направления казались приемлемыми и управляемыми. Для государства была допустима та доля критического отношения к политической ситуации, которая содержалась в очевидно критической серии Ван Гуанъи «Великая критика» (*da pīpán* 大批判) или в ухмыляющихся масках Фан Лицзюня и Юэ Миньцзюня. По сути, в 1990-е эти направления были ассимилированы официальным дискурсом, а их критический потенциал нейтрализован.

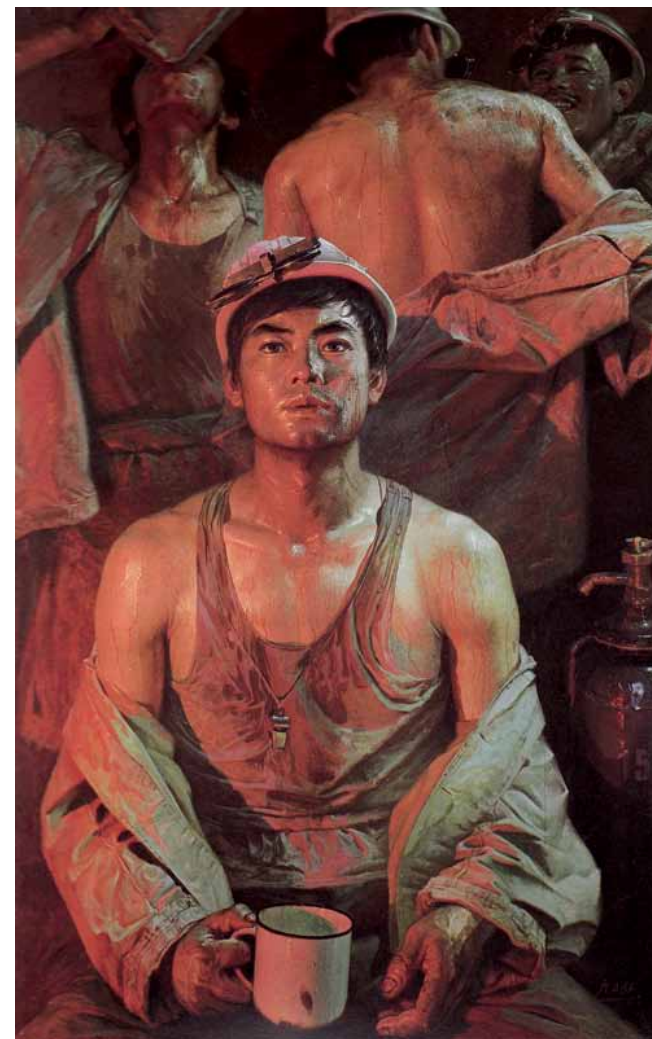
НА НОВОМ ЭТАПЕ

В этой ситуации началась новая культурная дискуссия — необходимо было незамедлительно реагировать на сужение альтернативного пространства и переопределить место и роль интеллектуалов. Серия фотографий Яна Фудуна «Первый интеллектвал» (*di yige zhishi fenzi* 第一个知识分子) представляет собой юмористический комментарий к этим дебатам. Другие концепции, например, пост-изм, неоконфуцианство и азиатский модернизм, занимались рассмотрением идентичности Китая в так называемый пост-новый период (после 1989 года) и были сосредоточены главным образом на глобализации и постколониальном состоянии. Споры эти были, однако, менее жесткими и яростными, чем споры 1980-х. В 1990-е политическая власть не обращалась к цензуре и давлению, а избрала путь соблазна коммерческой современной культурой и ассимиляции альтернативных трендов в официальный дискурс. Культурная поли-

Согласно X пятилетнему плану, который был утверждён в феврале 2001 года за несколько месяцев до вступления Китая в ВТО, необходимо поощрять создание культурной и интеллектуальной продукции в большем объёме и лучшего качества

тика 1990-х, хотя и поощряла плюрализм и проявляла относительную терпимость, в действительности подрывала положение независимого, способного к критике интеллектвала. Шелдон Сюонен Лю называет вездесущность государства и капитала в качестве основных факторов, которые «выдавливают» политиков-интеллектуалов из публичного пространства и отправляют их во внутреннюю и реальную эмиграцию. Если, как предполагает Шелдон Сюонен Лю, внутренняя эмиграция в любом случае обозначает уход из публичной сферы, подобный уход, возможно, станет новой стратегией — для создания автономных пространств внутри этой самой публичной сферы.

Сейчас Китай занят претворением в жизнь третьего этапа своего стратегического плана социалистической модернизации. После вступления во Всемирную торговую организацию в декабре 2001 года диалог с международным сообществом можно продолжать на новых основаниях: теперь не только Китай открывается миру, но и мир становится более открытым для Китая. Что касается искусства, тут Китай использует опробованную в 1970-х «дипломатию пинг-понга»⁸: современное искусство рассматривается как специальный канал для трансляции новых позиций китайского руководства. Современное искусство выполняет двойную функцию в китайской дипломатии: оно становится своеобразным



Гуан Тинбо
Стальные поты,
ручьи пота
1981
Холст, акрил.
Из коллекции Национальной
галереи, Пекин (Китай)

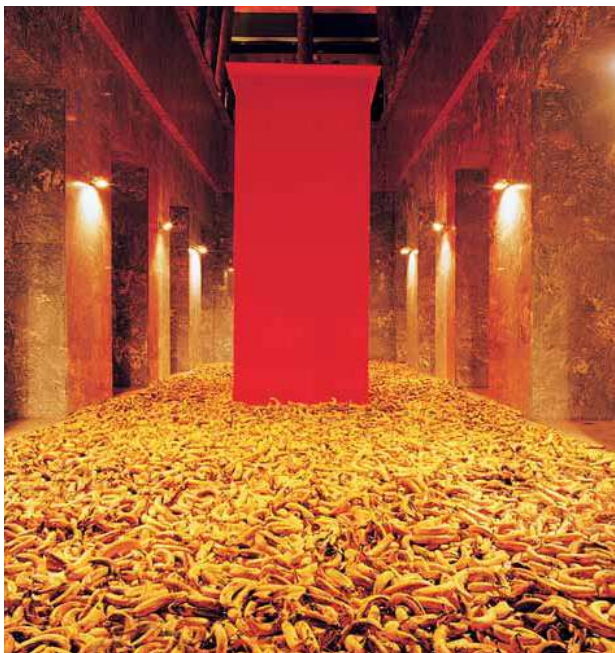
(6) Wang Guangyi, *The Great Criticism, Da pīpán* 大批判, 1991, series of oil paintings.

(7) Sheldon Hsiao-Peng Lu, 68.

(8) «Дипломатия пинг-понга» — дипломатические усилия КНР и США, в результате которых отношения между странами стабилизировались и был прекращён длительный период изоляции КНР, произошло её вступление в постоянные члены ООН. Начало «дипломатии пинг-понга» было положено, когда в апреле 1971 года Китай официально пригласил американскую сборную по настольному теннису, находившуюся на чемпионате в Пекине, посетить Китай за счёт КНР. 11—17 апреля 1971 года члены американской сборной провели несколько матчей с китайскими коллегами, побывали в Летнем дворце и на Великой Китайской стене. Это был первый официальный визит американцев в КНР с момента её образования в 1949 году.

Гу Десинь
 Инсталляция с бананами
 и деревянным столбом.
 2005
 Вид инсталляции в Shanghai
 Gallery of Art.
 Права на изображение
 принадлежат художнику

Пекинский художник Гу Десинь также применяет на практике стратегию «движения через удаление». Являясь, пожалуй, самой загадочной и неуловимой фигурой современного китайского искусства, он умудряется прятаться от всего мира в своей студии в самом центре Пекина. Он испытывает недоверие к любым бюрократическим системам и не приемлет жизнь, подчиненную социальным условиям. В качестве своей стратегии он выбрал удаление, уход от обязательств и мейнстрима, что позволяет ему занять положение относительной автономии. Как говорит Карен Смит, «выигрывают, очевидно, обе стороны. Власти рассматривают его как негражданина и не существующего индивида, поскольку он уклоняется от любых социальных обязательств. Гу Десинь без колебаний принимает свой «несуществующий» статус, поскольку это означает, что общество не предъявляет к нему никаких требований, и его жизнь уподобляется свободному потоку, движению которого ничто не препятствует». В своих картинах Гу Десинь обращается к поиску такой анархической свободы и границам собственного творчества — в его произведениях появляются образы фантастического мира, населенного излучающими веселье гермафродитами. Его инсталляции и перформансы часто обыгрывают процесс разложения пищи — произведение искусства тем самым отвергает какие-либо эстетические или концептуальные ориентиры и смело заявляет о своей экзистенциальной автономии.



дипломатическим языком, особой риторикой, помогающей формировать культурную идентичность Китая, — плюс современное искусство должно подтвердить, что нынешнему Китаю не чужды идеи плюрализма и либеральной демократии. Для поддержания международного имиджа уже недостаточно лишь выполнения стандартов ВТО на экономическом уровне. Согласно Х пяти-летнему плану, который был утверждён в феврале 2001 года за несколько месяцев до вступления Китая в ВТО, необходимо поощрять создание культурной и интеллектуальной продукции в большем объёме и лучшего качества. Кроме того, официальная программа предписывает развитие творческих индустрий и стандартизацию рынка культурной продукции: в ней был намечен план по созданию около 1000 музеев, центров искусства, резиденций для художников — вроде района искусств «798» или деревни художников Сунчжуан в Пекине. Поскольку современное искусство становится всё более заметным на внутреннем рынке искусства Китая, оно официально рассматривается как экономический фактор и получает поддержку как часть новой культурной индустрии — и прекрасно вписывается в стратегию «тройного предствительства» Цзян Цзяминя. Правящие круги Китая официально признают, что современное искусство может служить фундаментальным интересам большинства китайского народа. Поскольку существуют примеры феноменального коммерческого успеха и международного признания китайских художников, правительство КНР планирует оказывать поддержку некоторым из наиболее успешных — таким, как глава отделения скульптуры Центральной Академии художеств Сун Цзянгуо и Сю Бин, вице-президент той же Академии.

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ

То, что в Китае альтернативные и местные художественные движения поглощаются официальным дискурсом и мейнстримом, имеет ещё одно объяснение — рынок современного искусства втягивается в масштабный процесс глобализации. Один из ключевых его аспектов — необычайная лёгкость, с которой перемещаются произведения искусства. Другой аспект — это относительность стандартов. В системе,

ориентированной на рынок и капитал, единственными значимыми стандартами являются выгода и экономическая эффективность. Китайское правительство проводит политику, требующую экономической прибыльности во всех сферах жизни — и тем самым ещё больше способствует коммерциализации искусства. Образование, транспорт и здравоохранение рассматриваются наряду с другими сферами как полноценные сектора экономики — так же, как и культура. Государство признаёт современное искусство и отводит ему место в рыночной экономике. Критически настроенные интеллектуалы зачастую выбирают внутреннюю эмиграцию, на что указывает Шелдон Сяопен Лю, но не ограничиваются эскапизмом — они продолжают выстраивать свою позицию на фоне стремительных изменений. Большинство художников следует мейнстриму — их продукция прекрасно известна международной аудитории и за неё платят огромные суммы на международных ярмарках и аукционах; но есть и такие, кто избирает иные стратегии, свой вариант относительной автономии от рынка и от мейнстрима (одной из таких стратегий, например, является так называемое отступление в наступление). Эти странности — иногда до эксцентричности — художественные стратегии в действительности не ставят своей целью уход из общественной сферы. Будучи осознанно заявленными позициями, они стремятся перерасти в автономные пространства, которые бы сопротивлялись ассимиляции и давали возможность взаимодействию «на полях». Создавая что-то вроде шумового фона мейнстрима, художники эти, тем не менее, способны оказывать значительное влияние на развитие общества и культуры и в конечном итоге изменяют ход событий.

Материал предоставлен журналом Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art



Хоу Ханьру

ПИСЬМО К ОБРИСТУ

В эпоху глобализации отношение Запада к «другим» цивилизациям меняется. Однако новый взгляд ни в коем случае не означает мгновенного отказа от привычного статуса «старшего идеологического партнёра» и «эстетического покровителя». А это в конце концов «способствует превращению «странных» и «непонятных», «других» в предметы потребления, в то время как господствующие силы — а именно западный истеблишмент — оказывая «другим» так называемую поддержку, получают возможность ещё раз подтвердить своё превосходство»



Хоу Ханьру (р. 1963) — куратор и арт-критик, уроженец Гуанчжоу, выпускник пекинской Национальной академии искусств, ныне живущий в США, а до того — во Франции, Бельгии и Нидерландах. Куратор биеннале в Шанхае (2000), Нванджун (2002) и Стамбуле (2007), павильон Франции (1999), Китая (2007) и интернациональный проект в Арсенале (2003) на Венецианской биеннале. Глобальные процессы, война идеологий, поиск альтернативных западным моделей модернизации — конёк Ханьру; его перепи́ска с Обристом началась в марте 2006 года и публикуется в разделе «Куратор в движении» на японско-британском сайте ART iT (www.art-it.asia). Письмо «Срочно установить дистанцию!» двадцатое по счёту и пона последнее.

Дорогой Х. У. О.,

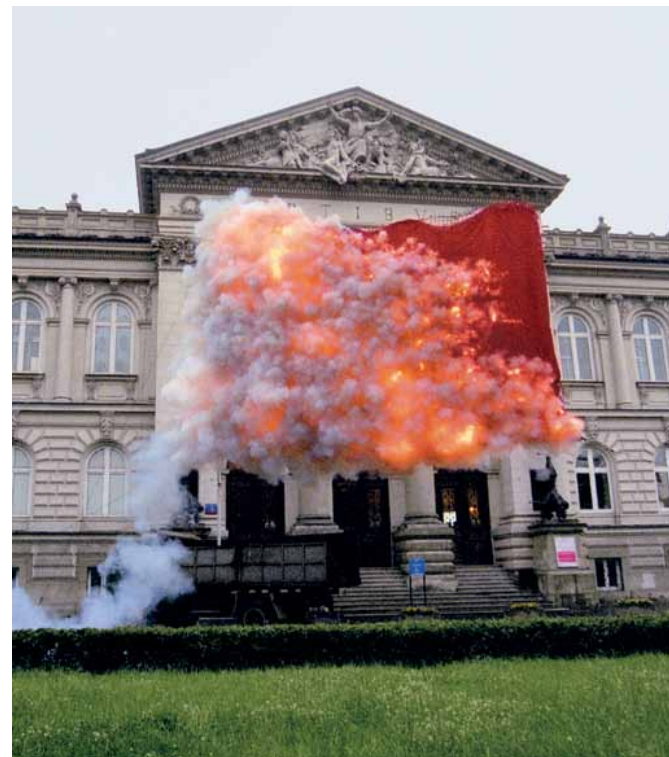
последние три месяца были полны потрясений. Всё это время мы с лёгкостью могли наблюдать — и были вынуждены наблюдать — драматические, травматичные события по всему миру. Землетрясение и катастрофу на атомной станции в Японии вживую транслировали по телевидению (в то время как землетрясения в Новой Зеландии, Китае, Вирме и многих других местах оставили почти без внимания); ежедневно шли репортажи о мятежах в Северной Африке и на Ближнем Востоке. Уличные бои и вооружённые столкновения нарастали, лились кровь и слёзы. Всё это продолжается и ведёт нас в абсолютно непредсказуемом направлении. Затем скандал с Домиником Стросс-Каном в Нью-Йорке лишил французских левых надежды на победу в предстоящих президентских выборах, от которых зависит столь многое в самом ближайшем будущем (поскольку мы с Вами жили в Париже, эмоционально и даже морально мы связаны с политикой во Франции). Тем временем торнадо разрушили значительную часть городка в штате Алабама. В Китае же в разгар беспрецедентных засухи и наводнений в бассейне реки Янцзы граждане продолжают — невзирая на цензуру и подавление инакомыслия — горячо обсуждать опасное влияние, которое оказывает на климат строительство гидрокомплекса «Три ущелья». Сами по себе эти образы поражают вообра-

Люди склонны доверять условным стереотипным образам, сделанным для мгновенного потребления, вместо того чтобы обратиться к стоящей за ними сложной реальности

жение, а то, как средства массовой информации представили события, вряд ли могло быть сделано с большим драматизмом.

Настоятельно необходимо предпринять что-то в связи со всеми этими трагическими событиями, и действительно — по всему миру люди начали мобилизовывать усилия. Тем не менее, ещё актуальней было бы понять реальную природу этих событий — во всей их сложности и специфичности — в социальном, геополитическом и историческом планах. За сенсационными образами «живых» телетрансляций скрывается столько искажений и неверных толкований! Потребители проглатывают их целиком, как будто образы эти представляют собой подлинную реальность. К счастью, ролики и трансляции в Интернете, которые массово организуются самими пользователями YouTube, Facebook и Twitter и пр., дают гораздо более широкий диапазон взглядов и создают альтернативные реальности, которые противостоят зачастую идеологически ориентированным, если прямо не цензурированным официальным СМИ.

Всё больше противоречивых репортажей и разнообразных толкований этих событий распространяются по всему миру. Подобная информационная революция, с одной стороны, помогает мобилизовать низовые организации для того, чтобы продвигать социальные изменения и даже запускать политические революции, как это было с Жасминовой революцией в Тунисе. С её помощью становится возможным оказывать давление на политические круги, свидетелями чему мы становимся сегодня в Китае и других странах. С другой стороны, и эта независимая информационная деятельность в конечном итоге тоже поглощается и «переваривается» мейнстримными СМИ. К тому же подобная «дистрибуция» образов



На стр. 104
Чжан Хуан
Мой Рим
2005
Перформанс, Калитопольский музей, Рим (Италия).
Изображение предоставлено Zhang Huan Studio

Цай Голян
Красный флаг
2005
Перформанс в Национальной галерее искусства Zscheta, Варшава (Польша).
17 июня 2005 года в 7:15 утра.
Две секунды.
Фотограф Таучи Масатоси.
Права на изображение принадлежат Cai Studio.
Изображение предоставлено Cai Studio

чревата тем, что она будет подпитывать своего рода политический вуайеризм, который замещает собой более долгосрочную и глубокую вовлечённость в события.

Люди склонны доверять этим условным стереотипным образам, сделанным для мгновенного потребления, вместо того чтобы обратиться к стоящей за ними сложной реальности, для понимания которой потребуются умственные усилия, моральная вовлечённость, и, в особенности, критическое дистанцирование. В большинстве случаев мы потребляем лишь знак или символ реального события с некоторой долей чувствительности и эмоций, необходимых для смягчения неизбежного чувства вины при виде образов страданий. Такое потребление утоляет нравственное беспокойство и жалость к страдающему «другому», и при этом оно освобождает потребителей от серьёзного активного действия и подлинного сопереживания. В итоге потребитель чувствует даже нечто вроде нравственного превосходства — ведь он выразил своё незаинтересованное сочувствие.

Это приводит также к упрощению и редуцированию сложности, коренящейся в окружающем нас многообразии — уходятся те сложности и реальные потребности, которые возникают в отличных друг от друга реальностях в различных геополитических и исторических ситуациях. Политическое искусство — а не искусство политических игр — тем самым сводится к тому, чтобы давать зрителю подобные упрощённые «реальности», которые полностью соответствуют его мыслительным стереотипам и образам «другого», навязанным логикой массмедиа. Иными словами, произведение художника из незападного мира зачастую получает оценку главным образом в зависимости от того, насколько хорошо оно вписывается в систему стереотипов и показушного равенства. Это ещё больше способствует превращению «странных» и «непонятных» «других» в предметы потребления, в то время как господствующие силы — а именно западный истеблишмент — оказывая «другим» так называемую поддержку, получают возможность ещё раз подтвердить своё превосходство. В этом выражается то, что Оквэй Энвероз называет либеральным рефлексом¹. Данная ситуация заставляет нас более внимательно проанализировать критику Иммануилом Валлер-

Политическое искусство сводится к тому, чтобы давать зрителю упрощённые «реальности», которые полностью соответствуют его мыслительным стереотипам, навязанным логикой массмедиа

стейном западной одержимости понятием человеческих прав, которую популяризировал универсализм XVIII и XIX веков. Это своего рода «гуманитарный рефлекс» — тот самый идеологический инстинкт, питающий такие организации, как «Врачи без границ» и «Гринпис», который никогда не подвергает сомнению западное понятие гуманизма — его внутренние противоречия, его ценности и способы навязывания, вызревшие в колониальную и неоколониальную эпохи. В конечном счёте мы видим нечто вроде симулякра демократии и прав человека, который создала глобализированная колониальная и капиталистическая модерность².

Современная глобализация является, по существу, формой неоллиберального капитализма, цель которого состоит в достижении максимальной прибыли любыми средствами. Арсенал этих средств включает эксплуатацию жизни и средств людей, разрушение окружающей среды, разложение политической системы и даже ведение войн. В итоге действия неоллиберального капитализма никак не согласуются с декларируемой им социальной ответственностью, которая предполагает распространение открытости, свободы и демократии. На практике распространение неоллиберального капитализма приводит к постепенному разрушению социальной солидарности и равенства во имя свободы конкуренции. Что хуже всего, он открывает дорогу коррупции, поощряя (часто аморальные) способы извлечения прибыли и удовлетворения корысти. По иронии судьбы «автократические» державы, вроде современных китайского и арабских режимов, в значительной степени поддерживают подобную модель

Художники, штампующие политически нагруженные образы, вроде бы считаются борцами против коррумпированной власти. Однако по иронии истории сами они продукт данной системы

глобализации и уже сумели воспользоваться ею, чтобы сохранить и расширить свою власть. Будь то во имя социальной стабильности и гармонии или под предлогом войны с фундаментализмом и терроризмом, они с готовностью прибегают к насильственным, незаконным средствам для сохранения контроля над собственными народами и подавления протестов. Под предлогом защиты человеческих прав и свобод Запад на регулярной основе поддерживает политических диссидентов, используя их как разменную карту в своих переговорах с автократическими державами ради защиты своих экономических и геополитических интересов. В то же время стоит только подняться реальному народному восстанию против автократии и её экономической и политической гегемонии, Запад испытывает мучительные колебания, прежде чем оказать реальную помощь. Или же западные державы робко выражают свою «моральную поддержку» восставшим, когда союз с властью предрержащими оказывается далее нежизнеспособным. Тем самым люди, участвующие в народных восстаниях, в конце концов оказываются один на один с машинной государственным насилием; посмотрите только, что сейчас происходит в Ливии и Сирии!

Что интересно, глобальный мир искусства в действительности является частью — типичным сектором — транснациональной сети глобального капитализма, в котором господствует «постдьюшановская» парадигма в плане формы и постколониальный либерализм в политических и идеоло-

гических установках. Вдобавок ко всему, прямо или косвенно принимая концепцию «столкновения цивилизаций», глобальный мир искусства тоже выработал «либеральный рефлекс» или инстинкт по отношению к «другому». Не возникает и мысли о том, чтобы подвергнуть сомнению противоречивый рецепт всеобщего блага, который основывается на формуле «свободный рынок плюс демократия», пусть демократия систематически и сводится лишь к прямым выборам взамен более глубокого претворения социальной справедливости, свободы и равенства или благополучия населения.

Это объясняет суть политического экзотизма, характерного для нашей эпохи глобализации, и то, почему происходит его эстетизация, которую мы наблюдаем на глобальной арт-сцене. Именно из этой одержимости и проистекает горячий интерес к «диссидентским» произведениям искусства, которые вторят политическим дебатам в яркой и лёгкой для потребления манере — вспомните о направлении «циничный реализм», назначенном дилерами 1990-х репрезентантом китайского авангарда. Это, очевидно, одна из форм политического экзотизма и вуайеризма, которая способна только негласно усилить чувство превосходства западнорентристской цивилизации. Художники, штампующие политически нагруженные стереотипные образы, вроде бы считаются борцами против коррумпированной власти, которую породило объединение интересов «социалистического» тоталитаризма и неоллиберального капитализма. Однако по иронии истории эти художники являются продуктом данной системы господства — или же теми, кто получает прибыль от её функционирования. Ведь сегодня, в эпоху китайского экономического бума, именно они принадлежат к новой элите, получая максимум того, что может дать экономическая свобода.

К сожалению, в качестве квазипассивной реакции на подобные ожидания и давление извне, многие в глобальном арт-мире в целом и китайском в частности предпочитают создавать произведения, ориентируясь на вкусы мейнстримных СМИ, культурных институций и рынков, которых интересуют, скорее, стереотипные образы, чем суть явлений. Такое «творчество» претендует репрезентировать значимые социальные и политические явления, но в итоге

(1) Оквэй Энвероз, *Spring Rain* («Весенний дождь»), *Artforum* (лето 2011), с. 75—76.

(2) Ариф Дирлик, *Global Modernity: Modernity in the Age of Global Capitalism* («Глобальная современность: современность в эпоху глобального капитализма»), (Boulder and London: Paradigm, 2007) См. также: Уильям Истерли, *The White Man's Burden: Why the West's Efforts to Aid the Rest Have Done So Much Ill and So Little Good* («Бремя белого человека: почему усилия Запада помочь остальным принесли столько зла и так мало добра») (London: The Penguin Press, 2006).

Подлинное политическое искусство — это искусство, которое способно прозревать идеальные очертания политических проектов, обращённых к обществу и человечеству

лишь скользит по поверхности, вырождаясь в сенсацию. Такое искусство демонстрирует, скорее, фотогеничность, нежели способность увлекать концептуально, интеллектуально, политически или этически. Образы для массового потребления замещают собой подлинную индивидуальность и уникальность, чтобы удовлетворить потребности рыночного спроса. Эта глобальная тенденция затрагивает всю культурную сферу в целом. Британский писатель Тим Парке недавно заметил, что в глобализованном литературном мире для того, чтобы привлечь внимание критиков и СМИ, нужно превратиться в «народного гения», то есть нужно выступать представителем своей нации и писать на специфически «национальные темы», а не создавать истории подлинно личные, а иногда уникальным образом выходящие за рамки национальных и культурных границ. В результате чтобы быть понятым и признанным, нужно отказаться от значительной части интеллектуальной свободы и творческого начала. В конце концов всё, что требует подлинного знания культуры или глубокого индивидуального опыта, оказывается за бортом².

Сейчас экстренно необходимо отказать от потребительской позиции по отношению к «другому» — политического экзотизма. Взамен должны появиться новые стратегии критического восприятия, познания и оценки действительности — такой метод мышления признаёт возможность несходных толкований и приветствует множественное познание «истины». Это должно послужить прочным основанием для пересмотра отношений между искусством и политикой и усилить приверженность именно политическому искусству, а не искусству политики (или искусству властных игр). Подлинное политическое искусство — это искусство, которое способно прозревать идеальные очертания политических проектов, обращённых к обществу и человечеству. Здесь очень важно помнить различие, обсуждавшееся учёными вроде Жака Рансьера, между «политикой» — реальной концепцией и условиями, гарантирующими существование человеческого общества, справедливо разделяемых всеми, и «политическим» — операционной системой, позволяющей обществу существовать в конкретных властных отношениях и процедурах их реализации. Поскольку

слишком велик риск «короткого замыкания» в сложных отношениях между политическим и политической, нет ничего проще, чем оказаться вовлечённым в игры власти и частных интересов, вместо того чтобы критически исследовать реальный смысл политической вовлечённости. И, отталкиваясь от этого, мы начинаем теперь понимать, что всё то значимое новаторство, которое появлялось в художественной практике, попросту замалчивалось и подавлялось — под напором конъюктуры и исторического наследия политического экзотизма или же потребительского отношения к «другому».

Это подводит нас к тому, чтобы заново обдумать важность брехтовской концепции «эффекта отчуждения», который даёт возможность произведению искусства обрести реальную этическую позицию — через критическую вовлечённость в социальные проблемы и подлинное взаимодействие со зрителями. Брехтовская дистанцированность, возможно, приблизит нас к подлинно демократическому пространству для широких масс, где утверждаются и разделяются ценности разнообразия, сложности, взаимного уважения и солидарности.

Материал предоставлен журналом Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art



1



2

1. Недю Солаков
Я случу по социализму.
Может быть...
2010
Вид инсталляции в галерее
Сонтина, Пекин (Китай).
Фотограф Сю Тейпор-Смит

2. Недю Солаков
Я случу по социализму.
Может быть...
2010
Вид инсталляции в галерее
Сонтина, Пекин (Китай).
Фотограф escdotdot
<http://www.flickr.com/photos/escdotdot/5452876898>

(3) Тим Парке. *Les clichés de la littérature mondiale («Клише мировой литературы») в NRC Handelsblad, Роттердам; перевод на французский опубликован в Courrier International № 174 (8 июня 2011), с. 47—49.*



Чарльз Меруэзер

АЙ ВЭЙВЭЙ: ФОРМЫ СОТРУДНИЧЕСТВА

Приближающийся к концу 2011 год стал особенно богат на события для Ай Вэйвэя.

Головная боль китайских властей, 54-летний художник, легко меняющий в своей деятельности техники, медиа и страны, в начале года торговал фарфоровыми семечками на Sotheby's, пока в Шанхае власти ровняли с землёй его новую мастерскую. Затем он попал под домашний арест, был обвинён в неуплате налогов и вошёл в число ста самых влиятельных людей по версии журнала Time. И наконец лондонский ArtReview в своём ежегодном рейтинге провозгласил Ай Вэйвэя художником № 1 в мире

Сын репрессированного в годы «культурной революции» поэта, можно сказать, потомственный диссидент, Ай Вэйвэй с детства привык относиться к искусству как к форме эскапизма, внутренней эмиграции — и, по его словам, с удивлением замечал, как из года в год его собственное искусство становится всё более политизированным и социально активным. Важнейший компонент художественной практики Ай Вэйвэй — сотрудничество с писателями, дизайнерами, кураторами, кинематографистами, ремесленниками и архитекторами, а также — через его блог — с более широкой аудиторией. Его проекты не ограничиваются миром искусства, многие из них — реакция на насущные проблемы китайского общества: функционирование авторитарной власти, исчезновение памятников культуры, несоблюдение прав человека и примитивизация жизни людей. Казусы гражданского общества напрямую касаются и самого художника: дом Ай Вэйвэй уже долгое время находится под наблюдением, а в этом году он даже провёл почти три месяца под арестом «по подозрению в экономических преступлениях».

ПОД НОГАМИ

В 2002 году Ай Вэйвэй начал большую серию фотографий «Временные пейзажи» (2002—2008). На них — «защитные» под строительство участки в разных городах Китая, особое пространство между прошлым и будущим, лишённое материальных объектов и деятельности, и, как отмечает Ай, «пустое, потому что никто не говорит ни слова, никто не спрашивает, кто стоит за всем этим; как стало возможно, что в коммунистической стране, где земля теоретически принадлежит народу, народ не имеет на эту землю никаких прав — это очень краткий момент, но именно сюда никто не хочет смотреть. Здесь стоит знак вопроса, огромная, огромная пустота. Прошлое печально, но и то, что приходит ему на смену, тоже печально. Ситуация уникальна, это пустота со множеством вопросов, однако люди не хотят замечать её и поднимать эти вопросы»¹.

Ай не ностальгирует, он акцентирует взгляд на бесцельном разрушении чьих-то домов ради выгоды власти и к ней приближённых. Горькая ирония: в 1949

Здесь стоит знак вопроса, огромная, огромная пустота. Прошлое печально, но и то, что приходит ему на смену, тоже печально

году землю в Китае отобрали у землевладельцев и отдали народу под управлением государства. Теперь ту же землю продают на аукционах брокеры с разрешения и в створе с государством. Слово блуждая между моментами создания и разрушения, по очереди выхватывая картины строительства или же уничтожения, фотографии пейзажа обнаруживают нестабильность вещей, и более того — насколько мера ценности зависит от прихоти тех, кто находится у власти².

Парадоксы китайского культурного наследия символически представлены в «Сувенир из Пекина»/«Настоящее Пекина» (Beijing Present, 2002). В каждую из пяти шкатулок (они сделаны из фрагментов снесённых храмов династии Цин) художник положил кирпич из разрушенных домов. Старые кварталы длинных узких улиц, «хутун», сровняли с землёй, чтобы освободить место для коммерческой недвижимости, массового жилого строительства и для кольцевых дорог вокруг центральной оси Запретного города. На первый взгляд, произведения Ай Вэйвэй функционируют как некие реликвии-напоминания о «теле», которое обрело вечный покой. Неоднозначность английского слова *present* («настоящее» и «подарок») предлагает и альтернативное прочтение: как это разрушение может стать подарком кому-либо, кроме тех, кто наживается на разрушении чужих домов? Разумеется, и само произведение художника в этой ситуации включает подарок из прошлого.

Великое культурное богатство и материальная история континентального Китая легкомысленно разрушаются и разворовываются в процессе образования нового государства на руинах, созданных его же собственными усилиями. Сейчас процесс экспроприации завуалирован масштабным государственным строительством музеев. Но



На стр. 112
Ай Вэйвэй
Фонтан света
2007

Сталь и стальные кристаллы на деревянной основе.
Права на изображение принадлежат художнику

Ай Вэйвэй
Сувенир из Пекина /
Настоящее Пекина
2002

Кирпичи из демонтированных в хутунх домов и короби, сделанные из железа и дерева (древесины из Тяньцзиня) из демонтированных храмов династии Цин (1644—1911).
Права на изображение принадлежат художнику

(1) Интервью с Адрианом Блэнвелом, *Fragments, Voids, Sections and Rings* («Фрагменты, пустоты, сектора и кольца»), www.architect.com (5 декабря 2006). См. также мой очерк *Looting and Empire, Grand Street*, (№ 72, с. 82—94), 2003.

(2) Там же, Ai Weiwei: *Under Construction* («Ай Вэйвэй: в работе»), Обсуждение видеосерию *Changan Boulevard* («Бульвар Сиань») (2004), *Beijing: The Second Ring* («Пекин, второе кольцо») (2005) и *Beijing: The Third Ring* («Пекин, третье кольцо») (2005).

это лишь маскирует общее разрушение по всей стране и свидетельствует о переходе к управлению материальной культурой нации как госсобственностью, которая используется государством независимо от его эстетической или исторической ценности. Тема грабежа и разрушения красной линией проходит через всю китайскую историю, и Ай Вэйвэй удалось исследовать то, как она преломляется в наши дни.

В 2003—2005-м годах Ай выполнил целую серию инсталляций, из которых наиболее известны «Ноги» и «Руки» (2003). Первая — десять ног буддийских статуй эпохи династии Северная Вэй (386—534 год), а вторая — двенадцать рук буддийских статуй того же периода. Ай закрепил приобретённые на антикварном рынке фрагменты статуй на каменные и деревянные постаменты и устроил некое подобие музейной экспозиции. Части предметов культа анонимны и лишены ритуального характера. Это фрагменты, остатки, они обозначают собой нехватку, неполноту, находясь в метонимической связи с отсутствующим телом. Ай, спасая их и помещая на постаменты, в неявной форме поклоняется этим ногам и рукам как знакам достоинства народного труда, в отличие от головы, символа силы и власти.

МЕЖДУ ПРАВОСУДИЕМ И ЗАКОНОМ

В 2003 году Ай Вэйвэй углубляется в разработку своей концепции о первичном элементе, из повторения которого, как из кирпичей, выстраивался бы новый смысл. Конструкция из велосипедов «Велосипеды навсегда / Велосипеды Forever» (Forever Bicycles, 2003), на первый взгляд, — игривая абстракция, возникшая вследствие лишения объекта его функциональности. Тем не менее, аллюзия с названием известной марки велосипедов Forever позволяет также прочесть эту скульптуру как преобразование «символического объекта китайской жизни в винтик гигантской геометрической структуры, остроумно лишённый какого-либо содержания»³. Ай Вэйвэй был глубоко захвачен трагическим инцидентом с Ян Цзя. Полицейский остановил ехавшего на велосипеде молодого человека, и Ян Цзя смог в ответ только спросить полицейского, почему он остановил среди сотен других

Великое культурное богатство и материальная история континентального Китая легкомысленно разрушаются и разворачиваются в процессе образования нового государства

велосипедистов именно его. Его отвели в полицейский участок в Цзян-Лу и держали там всю ночь. По словам Ян Цзя, полицейские оскорбляли и били его во время допроса. Позже он подал на полицию в суд — за злоупотребления, однако встретил мощное полицейское противодействие. В этот момент Вэйвэй исполнил новую версию работы, названную просто «Велосипед» (2008), где собрал велосипеды в некую иерархическую структуру. Взмывающая вертикально вверх на высоту 12,5 м инсталляция как будто балансирует, оторванная от стабильной точки опоры.

1 июля 2008 года Ян Цзя напал на полицейский участок, в котором его держали, убил шестерых и ранил троих полицейских. На суде его адвокаты пытались доказать, что он был невменяем, хотя сам Ян Цзя объявлял, что не является психически больным — таковыми были те, кто его бил. Его признали психически здоровым и вынесли смертный приговор.

ДЛЯ ВЛАСТИ ИЛИ ДЛЯ НАРОДА?

Один из самых значительных проектов Ай Вэйвэй — сотрудничество с архитектурным бюро Херцог и де Мёрон по разработке проекта олимпийского стадиона. Проект был запущен в конце 2003 года, а окончилось строительство накануне открытия летних Олимпийских игр 2008 года⁴.

Приступая к работе над проектом, Херцог и де Мёрон ставили перед собой цель разработать стадион, который стал бы воплощением концепта «олимпийского парка» — как часть городского публичного парка, то есть построить здание, которое после Олимпиады станет общественным



Ай Вэйвэй
Велосипеды навсегда
2003
42 велосипеда.
Права на изображение
принадлежат художнику

(3) Джонатан Налан
Ai Weiwei («Ай Вэйвэй») под редакцией Чарльза Мерузера: Ai Weiwei Works. Beijing, 1993—2003 («Произведения Ай Вэйвэй». Пекин, 1993—2003). Пекин, 2003.

(4) За более подробным описанием строительства олимпийского стадиона обращайтесь к моему очерку In the Making («В процессе») в «Beijing-Venice-London: Ai Weiwei-Herzog & de Meuron», в 2 тт., 2008).



Ай Вэйвэй
Олимпийский стадион
2005—2008
Цветная печать. Размеры
варьируются.
Права на изображение
принадлежат художнику

пространством. Херцог отмечал, что государственные заказчики всё больше предпочитают строить стадионы, а не музеи, поскольку именно стадионы могут дать импульс преобразованию городской среды. Один из ярких примеров этого — Барселона, где олимпийское строительство способствовало обновлению города и улучшению качества общественного пространства. Архитекторы хотели свести к минимуму усиление политической власти и государственного контроля — тех опасностей, что часто сопровождают модернизацию или перестройку городских районов. И они, и Ай Вэйвэй рассматривали стадион в Пекине не как государственный монумент, а как живую форму, которая предназначена для использования (пусть и не владения) обычными людьми.

Однако стадион прославился задолго до завершения строительства — прежде всего как символ нации и Пекина как резиденции центральной власти. Именно способность китайского государства не просто заказать всемирно известной архитектурной фирме проект национального стадиона, но и организовать его признание во всём мире в качестве национального символа, оказалась одним из главных факторов, повлиявших на строительство стадиона. Он был призван олицетворять олимпийский девиз «Один мир — одна мечта» и стать бриллиантом в короне китайского государства, оправдывая его способ управления и строгий надзор над развитием нации.

Несмотря на такое изменение смысла проекта, и архитекторы, и Ай Вэйвэй не оставляют надежды, что стадион может послужить катализатором процесса дальнейшего раскрытия общества и стать «выражением радикальной свободы»⁵. В опубликованной беседе с Жаком Херцогом Ай Вэйвэй отмечает, что он видит, как стадион становится «частью природы — ведь Китай обладает традицией глубоко ценить всё, что связано с естественными, природными состояниями, как, например, уступ скалы или прогулка в саду». Он говорит о заложенном в стадионе потенциале стать общественным пространством — таким, куда люди с готовностью придут, чтобы побыть вместе⁶. Ай Вэйвэй видел стадион не как архитектурную икону или символ глобальной державы, скорее, стадион представлялся как структура свободы.

ДЕМОКРАТИЗИРУЮЩИЕ СНАЗКИ

В начале 2007 года Ай Вэйвэй сделал работу для галереи Тейт в Ливерпуле «Фонтан света», которая символизировала неоправдавшиеся надежды на создание коммунистического государства. Эта скульптура высотой 7 м, установленная посреди бассейна с водой, состоит из спиралей света. «Спираль — динамическое движение вверх, уходящее в никуда... форма памятника опровергает тот самый интеллектуальный идеал, который она должна была символизировать: по иронии, она становится метафорой того, как сила в итоге обрушивается сама на себя, поскольку романтические чувства, с которыми вечно конфликтует рациональный разум, всегда разрушают его самого»⁷.

Конструкция скульптуры Ая напрямую отсылает к знаменитому архитектурному проекту — памятнику III Интернационалу Владимира Татлина (1919—1920). Супрематист и конструктивист, Татлин придал формальное выражение утопическим идеалам коммунизма, руководствуясь эстетическими и духовными принципами, воплощёнными в государстве. Ай Вэйвэй следует модели Татлина, но, создавая спираль, уходящую в никуда, он предьявляет модель, которая обращена против себя самой. В какой-то момент «Фонтан света» имел подзаголовок «В работе» (Under Construction), характеризуя свою действующую структуру как «вывинчивающуюся из одного и ввинчивающуюся в другое»: результат принципиально недостижим, но продолжает манить, как и несбыточные обещания коммунизма.

Когда Ая попросили разработать проект для касельской «Документы 12», он предложил назвать его «Сказка» (2008). Трёхчастный проект отвечал на три главных вопроса, сформулированных куратором «Документы»: «Являетесь ли современность нашей античностью?», «Что такое голая жизнь?» и «Что делать?»

В рамках проекта в Кассель бесплатно привезли 1001 рядового китайца. Для Ая это был, по сути, 1001 отдельный проект, поскольку «каждый человек получал свой собственный независимый опыт». Все гости заполнили анкету из 99 вопросов и документировали на камеру своё путешествие с момента подготовки и до возвра-

(5) *A Sport Temple for a Totalitarian State: Building in China* — Jacques Herzog on Architecture and Morality, Interview with Roman Hollenstein. *Neue Zürcher Zeitung*, 7/8 June 2008, № 131, B1.

(6) Ai Weiwei, Jacques Herzog. *Concept and Fake*, *Parlett*, № 81, 2008. Reprinted in: *Beijing-Venice-London. Ai Weiwei-Herzog & de Meuron*, vol. 1, p. 116.

(7) Процитировано Харен Смит в *The Real Thing: Contemporary Art in China*, Tate Liverpool. *Liverpool*, 2007, с. 38—40.

120



Ай Вэйвэй
Шаблон
2007
До разрушения. Деревянные окна
и двери из разрушенных домов
династий Мин и Цин
(1368—1911), деревянное
основание. Проект для 12
фестивала «Документа» в Касселе
(Германия).
Права на изображение
принадлежат художнику

121



Ай Вэйвэй
Шаблон
2007
После разрушения. Деревянные
окна и двери из разрушенных
домов династий Мин и Цин
(1368—1911), деревянное
основание. Проект для 12
фестивала «Документа»
в Касселе (Германия).
Права на изображение
принадлежат художнику

щения в Китае. «Всё это стало совершенно необычным опытом в жизни каждого из них»⁸. Каждая стадия этого проекта, от приглашения до визовой поддержки, покупки билетов и строительства временных жилищ, требовала тщательного надзора и планирования. Ай Вэйвэй рассказывает: «Как сделать так, чтобы у них были абсолютно корректные условия для путешествия и существования на этой «Документе» и в качестве зрителей, и в качестве части самого проекта? Я вижу весь процесс как собственно произведение искусства. Я вижу их надежды, что их беспокоит, что их мучает... как они ждут, предвкушают... потом мечтают, потом воображают, а потом... возможно, удивляются»⁹. Стремление осознать каждый момент «этого процесса заставило людей по-настоящему понять, что значит быть мужчиной или женщиной как отдельной единицей и частью нации: для этого нужно пройти через целую систему, и система эта может быть простой или сложной»¹⁰. Собирая вместе обычных людей со всего Китая, данное произведение в буквальном смысле «делает их китайцами». Можно даже сказать, что китайское искусство и состоит в том, чтобы «быть китайцем».

Участники жили вместе на протяжении месяца в домах, построенных по эскизам Ая и его команды дизайнеров. Единственное, что от них требовалось — дать интервью художнику до, во время и после выставки, по возвращении в Китай. Путешествие за границу — это по-прежнему почти недоступная мечта для простых граждан Китая. Поездка в Кассель стала уникальным опытом для них и как для коллектива, и как для отдельных лиц. Участие в этом проекте глубоко преобразило их восприятие мира и их самих, а также наделило их новой ролью по возвращении, когда они стали делиться своим опытом «китайцев за границей» с другими, и тем самым символически расширили понимание того, что значит быть китайцем.

Второй проект — инсталляция из 1001 стула эпохи поздней Мин и Цин в различных выставочных пространствах. Легко переносимые и удобные для использования в общественных помещениях, стулья задумывались как «станции рефлексии» для «1001 китайца», жителей Касселя и гостей выставки. «Кассель — это место, где люди собираются, живут и словно испаряются, как только выставка закончилась, — гово-

Можно сказать, что китайское искусство и состоит в том, чтобы «быть китайцем»

рит художник. — Мне кажется, прошлое и будущее, эти две действительности, одновременно внутренние и внешние для каждого человека, интегрируются в самых различных формах и возможностях, делая каждую личность уникальной, давая ей собственную жизнь, окружение, возможности... Все эти мифы и стереотипы о Востоке — Западе или даже страх будут здесь же, под луной, на той стороне улицы, и они встретятся. Сейчас вокруг Китая столько шума. Это ведь касается 1/5 населения мира. По поводу этой страны существует множество фантазий и страхов. По-моему, самое время, чтобы все эти фантазии о жизни и искусстве смогли встретиться»¹¹. Третьим и последним проектом стал «Шаблон», состоящий из 1001 деревянной оконной или дверной рамы эпохи поздней Мин и Цин из области Шаньси на севере Китая, где были разрушены целые древние города и деревни. Художник собрал все эти детали, соединив их таким образом, что получилась вертикальная конструкция с восьмиконечным основанием, в центре которой образовалась пространственный объём, своими очертаниями напоминающий традиционный китайский храм. Ай так прокомментировал свою работу: «Для меня сам храм — вы знаете, я нерелигиозен — это место остановки, где можно подумать о прошлом и будущем, это пустое пространство. Выбор места, а не сам по себе материальный храм, свидетельствует о том, что настоящий в физическом смысле храм не здесь, он создаётся из остатков прошлого»¹². «Шаблон» рухнул во время бури, которая обрушилась на Кассель — по иронии судьбы это незапланированное событие, безусловно, находилось в согласии с мыслями Ая о разрушении, переживаемом народом и культурой Китая.

ВЫСТРАИВАНИЕ СОТРУДНИЧЕСТВА

За последние несколько лет ощущение физического присутствия зрителя привело к значимым изменениям в работе Ая. Хотя



Ай Вэйвэй
Сназна
2007
1001 китайский посетитель
фестиваля «Документал»
в Касселе (Германия).
Права на изображение
принадлежат художнику

(8) Прочитывано из интервью художника 3 апреля 2007 года. Наталия Колоньялло. Пенн, Galerie Urs Meile, 2007.

(9) Там же

(10, 11, 12) Там же.



Ай Вэйвэй
Змеиный потолок
2009
Рисовки.
Права на изображение
принадлежат художнику

скульптурный элемент остаётся основным, художественные решения больше не диктуются с позиций чистой визуальности. Присутствие зрителя — главный фактор существования произведения.

В 2008 году Ай работал над проектом «Херцог и де Мёрон и Ай Вэйвэй: инсталляция для Венецианской биеннале». Здесь мы видим, как концепт архитектурного начинает влиять не просто на форму инсталляции, а реализуется благодаря эффекту присутствия зрителя — словно инсталляция принадлежит тем, кто оказывается внутри неё. В качестве студийной модели для венецианской инсталляции Ай сконструировал структуру из длинных бамбуковых жердей, пересекающих пространство прямоугольной комнаты. В этой инсталляции, похоже, ощущаются отзвуки не только урбанистического паттерна Венеции с арками мостов через каналы и длинными проходами и улочками, но и китайской традиции деревянной застройки хутун.

В Итальянском павильоне биеннале инсталляция была сведена к более абстрактной форме. Здесь нет моста, нет ничего, что могло бы слишком легко ассоциироваться с Венецией или Китаем или служить прямой метафорой обоим. Ряд ритмически переплетающихся бамбуковых жердей пересекает пространство, соединяя к себе бамбуковые стулья. Стулья функционируют как синтаксические связки или паузы в средоточии множества пересекающих линий или проходов — эти линии расходятся в разных направлениях, предлагая неограниченный набор возможностей. Именно в этом ощущении бесконечного расширения инсталляция выходит за пределы метафоричности и знаменует торжество абстракции.

По сути, Ай создал произведение, служащее воплощением сотрудничества, в данном случае архитекторов Херцога и де Мёрона и китайских ремесленников, которые построили инсталляцию.

ОГЛАСИТЬ ИМЕНА

12 мая 2008 года случилось сычуаньское землетрясение, жертвами которого стали тысячи людей. Во время землетрясения обрушилось множество школьных зданий, погибло огромное число учащихся. Постра-

дали именно школьные здания — расположенные рядом здания правительственных учреждений выдержали удар стихии.

Несмотря на требования родственников погибших раскрыть информацию о масштабах трагедии и опубликовать имена жертв, правительство долгие месяцы хранило молчание. И Ай Вэйвэй решил сам провести расследование и выяснить, сколько детей в действительности погибли. Он сформировал группу «Гражданское расследование», и его добровольные помощники стали звонить местным чиновникам, которые их «отфутболивали». Следующий шаг — посещение конкретных семей и школ в пострадавшем регионе и получение от них разрешения выложить информацию на сайте bulloger.com. Как и во многих других случаях, по всему миру — в Боснии, Чили, Аргентине — назвать имена мёртвых оказалось самой существенной формой поминовения для семей и общества в целом. Однако «труднее всего оказалось проводить проверки и опросы на месте... потому что многие семьи не хотели публичности; они жили в страхе, поскольку многим угрожали или даже отправляли в тюрьму. Чувствуя опасность, они не смели говорить правду»¹³.

Когда Ай Вэйвэй спросили, не занялся ли он этим ради будущих поколений, он ответил: «Мы не можем отвечать за следующее поколение, как мы не можем отвечать и за предыдущее. Мы едва способны отвечать за своё»¹⁴.

В это время для выставки в Художественном музее Мори Ай Вэйвэй придумал инсталляцию «Змеиный потолок» (2009) — сооружение из десятков школьных рюкзаков, змей вьющихся по потолку — своего рода памятник сычуаньским школьникам. Это произведение, как и «Сказка», обращено к именованию, к называнию обычных людей — в одном случае они получают имя, идентичность, а в другом — им помогают справиться с забвением. При этом оба проекта появились как результат сотрудничества с представителями разных классов, которые, создавая сообщества, формируют новые социальные и художественные практики.

Более ранняя версия этого очерка была опубликована в книге Ai Weiwei: According to What (Токио, Музей искусства Мори, 2009, с. 172—180.

(13) Интервью с Ай Вэйвэй, China Digital Times, 12 апреля 2009 года.

(14) Там же.



126

СЮ БИН: «СИЛОВОЕ ПОЛЕ МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ КИТАЕМ КОЛОССАЛЬНО»

127

Классик китайского «экспериментального искусства», в числе первых художников китайской «перестройки» обосновавшийся в Нью-Йорке, первым же проделал и обратный путь. Теперь Сю Бин занимает ответственный официальный пост в Пекине и считает нынешнее своё возвращение таким же сообразным текущему моменту и адекватным собственным творческим планам, как и эмиграцию в 1990-х

вопросы: Чжен Шентян



Сю Бин (р. 1955). Ещё юношей, на излёте «культурной революции», был отправлен на «переновну» в глухую деревню. По возвращении из ссылки, в 1977 году поступил на факультет печатной графики Центральной Академии художеств в Пенкене, который и закончил четыре года спустя бакалавром, а в 1987 году здесь же получил магистерскую степень. С середины 1980-х участвует в многочисленных выставках по всему миру, включая 45-ю и 51-ю Венецианскую биеннале, биеннале в Сиднее и Йоханнесбурге, персональные выставки в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке, Институте современного искусства в Лондоне и т.д. С 1990 года живёт в США, в конце 2000-х возвращается в Китай, где в 2007 году министерским указом назначается на должность вице-президента Центральной Академии художеств в Пенкене.

Двадцать лет назад в Китае действовали жёсткие ограничения в системе экспонирования современного искусства, поэтому многим художникам было сложно реализовывать проекты дома и они предпочли уехать за рубеж — в Северную Америку и Европу. Изменились ли сегодня в плане творческих возможностей социальная и политическая среда?

Политика открытых дверей, несомненно, сыграла огромную роль. Ещё не так давно Китай был изолирован от мира и не имел представления о международных событиях; теперь мы приближаемся к тому моменту, когда наше общество станет более либеральным и разнообразным в культурном отношении — мы, пожалуй, уже достигли этой эпохи. Перед лицом столь необычайных перемен многие деятели культуры испытывают что-то вроде афазии. Наша жизнь так сложна и уникальна, что, например, многие писатели находятся в полнейшей растерянности и не могут найти язык и манеру повествования для адекватного изображения действительности. В то же время напряжение, силовое поле между старым, консервативным, и новым Китаем просто колоссально — это создаёт уникальную ситуацию, когда,

несмотря на «афазию», современное искусство получает мощный импульс к развитию. Ничего подобного не найти ни в какой другой стране или регионе. Но у нас не хватает опыта, чтобы полностью использовать эти обстоятельства в своём творчестве.

Двадцать лет назад в названии своей инсталляции в Висконсинском музее вы использовали выражение теоретика искусства Ян Чень-Иня — «Призраки, бьющиеся о стену». Чень-Инь представлял тогдашнее китайское искусство в образе человека, который ищет выход в тёмной комнате и постоянно натывается на стену. Сейчас китайское искусство отнюдь не в тупике — даже наоборот, процветает...

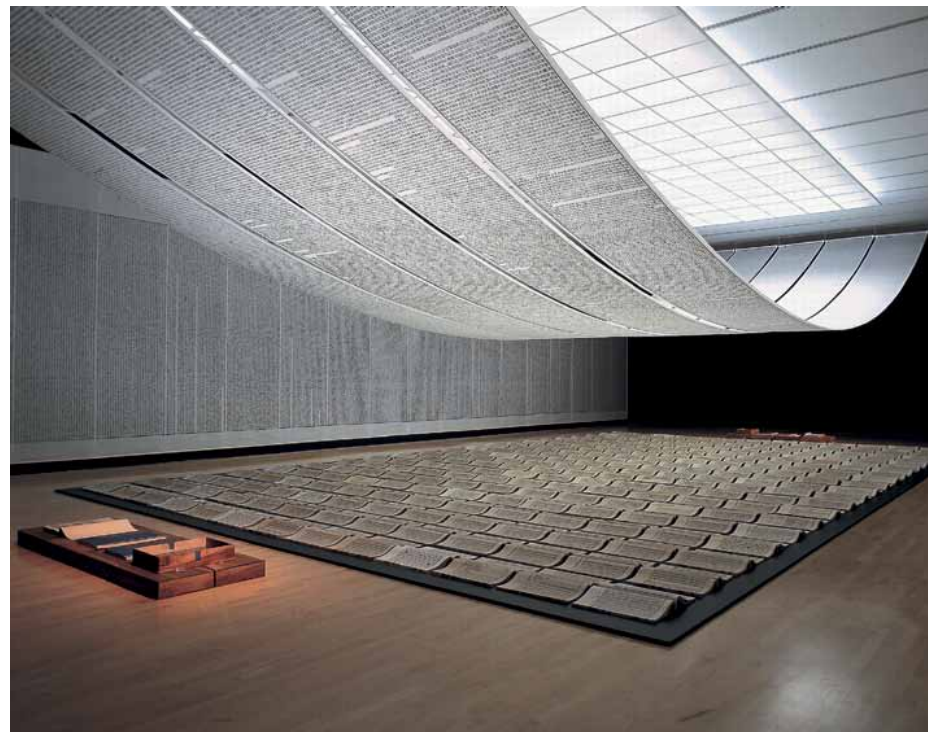
Изменения огромные. Двадцать лет назад Запад почти ничего не знал об искусстве континентального Китая; а западное современное искусство было совершенно чуждо многим китайским художникам. Сейчас художественные достижения Китая — в фокусе международного внимания, продуктивность в области экспериментального искусства поражает воображение, рынок искусства в Китае — один из крупнейших в мире...

Кановы же причины таких перемен?

Прежде всего это следствие громадных экономических преобразований. При этом важно, что за тридцать лет этих трансформаций Китай не пережёс полностью на свою почву западную систему мировосприятия. Поэтому наблюдатель извне не может уразуметь, как это произошло, и пытается всеми возможными способами понять, к чему стремится наша страна.

Стало ли современное искусство частью культурного мейнстрима, как это было с искусством в дореформенном Китае? Хорошо ли оно интегрировано в общественное сознание?

Современное искусство и общество взаимодействуют во всём мире одинаково. Хотя на Западе и существует устойчивая система музеев, отношения между искусством и широкой пу-



На стр. 126
Сю Бин
Призраки, бьющиеся о стену
1990—1991
Инсталляция. Смешанная техника.
Принт (в традиционной технике «трени») Великой Китайской стены, рисовая бумага, тушь.
Права на изображение принадлежат художнику

Сю Бин
Книга с неба
1987—1991
Инсталляция. Смешанная техника.
Размеры варьируются.
Права на изображение принадлежат художнику

бликой и там достаточно неуклюжи. В Китае то же самое. Разумеется, в последние годы произошли существенные перемены: искусство вступает в диалог с обществом, бросает вызов, пытается достигнуть взаимопонимания. Объясняется это тем, что само общество заражено «вирусом креативности», эта идея продвигается сейчас на всех уровнях, все только и говорят, что о «креативности» и «креативных индустриях». Хотя правительство осторожничает и подчас демонстрирует чрезмерную бдительность, интересуясь ситуацией в современном искусстве, вообще-то говоря, оно оказывает столь значительную поддержку новаторству и творчеству, что какие-то аналогии этому едва ли есть в других странах.

Вы отметили, что правительство по-прежнему очень осторожно в своём подходе к искусству. По сравнению с предыдущим десятилетием произошли ли изменения-либо изменения?

По-моему, изменения, несомненно, имели место. В прошлом из-за необычных социальных обстоятельств современное искусство, в значительной степени политизированное, было частью движения идеологической, интеллектуальной и творческой эмансипации. Правительство не могло с уверенностью понять, чем занимается современный художник. Например, когда я вернулся в Китай, у многих чиновников моя художественная практика вызывала вопросы. Некоторые выставки современного искусства были запрещены. Некоторые даже сравнивали современных художников, особенно тех, которые занимаются перформансом, с бандой бузотёров. Отчасти это было связано с тем, что правительство не понимало, в чём особенность этого вида искусства. Но сейчас существует необходимость представить новую культурную идентичность Китая на международной арене, и правительство — в соответствии с официальной доктриной — выстраивает новую культуру и развивает «креативность», поддерживая в том

числе и современных художников. Руководители страны начинают принимать значимость современного искусства, они познакомились с подходами, определяющими современное западное искусство. И поскольку правительству стало очевидно, что современное искусство не несёт в себе угрозы обществу, к нему относятся с большей терпимостью.

И сейчас современное искусство полностью интегрировано в культурную политику Китая? Государственные художественные музеи уже включили современное искусство в свои постоянные коллекции?

Нет политики, которая бы в открытой форме способствовала продвижению современного искусства. Но в действительности на каких-то уровнях это искусство оказывается вполне интегрированным в систему. Так, к примеру, когда говорят о современном искусстве, многие считают, что к нему по-прежнему нужно относиться бдительно, поскольку оно выступает против традиций и академизма. При этом в тех же традиционалистских академиях художеств вы обнаружите много всего авангардного и современного, возможности для эксперимента открыты. На самом деле, нынешнее китайское общество очень современно. Мы живём в современной среде, но почему-то отделяем современное искусство от «современности» самой социальной реальности. Когда я вернулся в Китай, многие спрашивали, не собираюсь ли я внедрить какие-то современные тенденции в Академию художеств. А я говорил, что главное для меня — приспособить собственную жизнь и работу к новой среде. Китай, в который я вернулся, очень сильно отличается от того, который я оставил в 1990-е. Мы, возможно, ещё и не изобрели ничего значимого в современном искусстве, однако общество, в котором мы живём, уже включает в себя множество современных элементов, которые, возможно, оказывают на действительность более мощное и глубокое влияние, чем искусство.

Увеличение числа галерей и выставочных пространств определённо связано с рынком искусства. Однако научили ли все эти площадки большее количество людей ценить искусство?

Не говоря уже о широкой общественности, даже элита писателей, философов и журналистов, очень мало, пожалуй, знакома с современным искусством. Это общее для всего мира явление. Возможно, деятели культуры Запада обладают лучшим пониманием практики современного искусства; однако у нас в Китае такое искусство ещё в новинку большинству интеллектуалов. Как дисциплина это искусство ещё только формируется. Кроме того, существует парадокс: ему постоянно необходимо свергать то, что оно же устанавливает. Многие из нас отправлялись в США, поскольку нас привлекало современное искусство. Однако оказавшись там, мы обнаружили, что в современном искусстве нет обязательных точек отчёта, оно возникло из этого парадокса. Тогда мы не осознавали, что мы такие же двигатели новейшей истории искусства. Проблема в том, что современные художники построили барьеры между собой и публикой, которые сделали искусство менее доступным. Множество моих работ американского периода как раз и посвящено проблеме «недоступности». В силу своего образования я склонен сильнее акцентировать эту связь между искусством и обществом.

Как ещё бы вы определили специфику вашего американского периода?

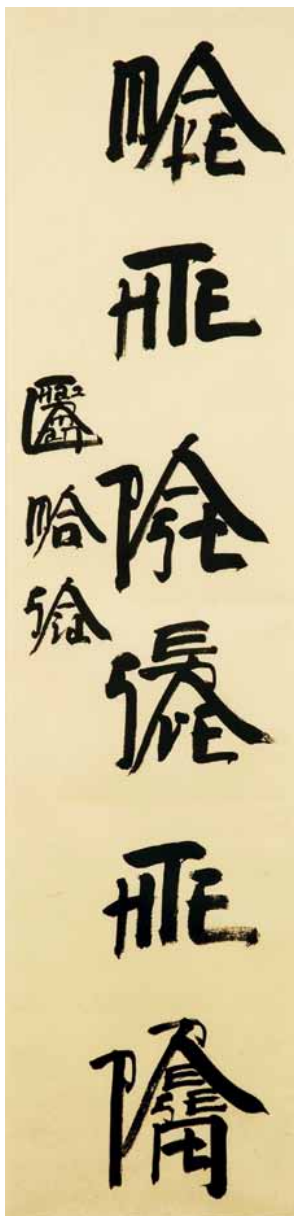
Я заметил, что на Западе многие приходят в мир искусства из-за странной склонности к самоистязанию, и искусство каким-то образом удовлетворяет это желание. Люди идут в музеи совершенно чуждо. И в то же время они считают себя выше тех, кто смотрит только те произведения, какие им понятны. Тем самым они занимают «визуальным самоистязанием». Я много думал о том, какую роль играет современное искусство в

эволюции общества и культуры. По уровню творчества и вкладу в современную цивилизацию оно не может превзойти другие дисциплины. Наше интервью, например, проводится по скайпу. Такие технологии принесли с собой новую эстетику, новые способы жить и работать. Если сравнить их влияние с влиянием современного искусства, оно очевидным образом отстаёт и по количеству привлечённого капитала, и по воздействию на современную жизнь и образ мышления. Какова же тогда функция современного искусства? Я понял, что современное искусство по-прежнему следует традиционному подходу в своём отношении к обществу. Если посмотреть на вопрос шире, художественный музей рассматривается как традиционная площадка, где собраны произведения искусства, чтобы публика могла их оценить. А в будущем знания, скорее всего, будут передаваться через Интернет. Так что, хотя мы и создали экцентричные и необычные произведения, мы, по сути, по-прежнему полагаемся на традиционный способ их репрезентации.

Вы всё ещё выступаете за элитарный подход?

Независимо от того, является ли современность элитарной формой, искусство остаётся классической формой выражения. Мы знаем, что числа очень важны в современной жизни, и так оно и останется в будущем. Тем не менее, среди всех работ, обращающихся к числам, действительно выдающихся очень мало. Почему это так? Потому что фундаментальные принципы искусства и логика чисел противостоят друг другу. Например, когда я выставил в Музее современного искусства² «Книгу с земли» (это произведение было создано после краха интернет-компаний в 1990-е), мне хотелось исследовать, как новая технология одновременно и бросает вызов семантике искусства, и подкачивает её. Хотя многим эта инсталляция понравилась, по-моему, «Книга с земли» по сути своей проблематична. Эту работу можно назвать современ-

(2) Сю Бин, *Book from the Ground*, MOMA/НУС, 27 июня — 10 сентября, 2007, см.: http://www.bookfromtheground.com/news_english.htm.



Перевод надписи:
Председатель
Мао сказал: «Пусть
прошлое служит
будущему, пусть
иностранное служит
Китаю».

Сю Бин
Пусть прошлое служит
будущему, пусть
иностранное служит
Китаю
2004
Бумага, тушь. Печать художника
и подпись на английском языке.
Права на изображение
принадлежат художнику



ной, потому что она интерактивна. Главный вопрос, однако, вот в чём: зачем нам просить нашу аудиторию идти в музей, чтобы коммуницировать, сидя там друг против друга за двумя компьютерами? Взаимодействие такого рода в действительности может иметь место между людьми и на 42-й улице Нью-Йорка, и на склоне холма где-нибудь в китайской провинции Юньнань. Это противоречие и определённую неуклюжесть в подходе можно объяснить тем, что искусство — это классическая дисциплина. Хотя интересы современного и традиционного искусства отличаются, оба они разделяют один и тот же подход в своём отношении к обществу. А ещё я обнаружил, что очень трудно создать выдающееся произведение, потому что история современного искусства сравнительно коротка. Возможно, великие работы уже были созданы, но мы не смогли их оценить, поскольку современное искусство по своей форме выражения ещё относительно чужое для нас. Некоторые современные художники намеренно создают произведения, бросающие вызов логике, культуре, общественному порядку. Так иногда можно разрешить студентам творить эпатажные вещи, чтобы они могли развивать свои творческие способности. Возможно, современное искусство играет такую же роль в общей эволюции человеческой культуры, и особенно в некоторых её сферах, таких как кино, сетевой дизайн, архитектура и мода. Современное искусство — это что-то вроде сильнодействующего препарата; может вылечить, а может и навредить.

Как вы видите свои отношения между искусством и его аудиторией, обществом? Чем вы сейчас занимаетесь?

За эти годы я много экспериментировал, создавая произведения, которые отвечают «стандартам» современного искусства. Я получил признание, но стал ощущать неудовлетворённость системой искусства. Я только что вернулся с Венецианской биеннале

и могу сказать, что эта выставка показалась мне неинтересной. Такой подход пахнет нафталином, мало что изменилось с тех пор, как я участвовал в этой биеннале двадцать лет назад. Многие до сих пор стараются продвигать «стандартное» современное искусство. Но я вижу, что эти произведения — за редким исключением — бессмысленны, они не вдохновляют. Впрочем, те самые редкие исключения и подчёркивают ценность того, что мы называем современным искусством. Одно из преимуществ китайских художников состоит в том, что мы можем черпать вдохновение буквально из «нестабильности», «подвижности» нашего бурно развивающегося и меняющегося общества: вокруг нас — широчайший спектр социальных и идеологических ситуаций, которые можно транслировать в визуальные образы. И эти образы совсем не похожи на образы западного современного искусства. Одна из причин, по которой я вернулся из Нью-Йорка, состоит в том, что Китай совершенно иным образом воздействует на мою систему мировосприятия и провоцирует на творческие поиски. Существующие здесь культурные механизмы не приспособлены для рассмотрения социальных проблем. У нас до сих пор нет верного изобразительного языка, с помощью которого можно исследовать характерные для Китая проблемы. Так что именно на свершениях в этой области мы и должны сосредоточиться.

*6 июля 2011 год, Пекин — Ванкувер.
Перевод с китайского на английский
Чунь Ли*



«СЛАВНЫЙ КУРС ПАРТИИ»

Летом 2011 года в Национальном художественном музее Пекина состоялось значимое не столько для художественной, сколько для политической жизни страны событие — выставка, посвящённая девяностолетию Коммунистической партии Китайской Народной Республики. Многоэтапная и многосоставная экспозиция из трехсот работ включала разделы «Без Компартии нет нового Китая», «Портреты героических мучеников КПК», «Политика и этические установки Партии хороши». Устроители выставки ставили своей задачей «содействовать историческому прогрессу и социальному развитию» коммунистического государства. По крайней мере в этих работах им удалось воссоздать всю историю Китая за прошедшие со времен Гражданской войны годы



На стр. 134
Ван Цансун
Космонавт
2007
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)

Чань Ифэй,
Цюй Жуиминь
Прения в партии
1977
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)



Чжан Дин
Наступление под флагом
Мао Цзядуна
1949
Агитплакат.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)



1

1.
Хоу Имьинь
Празднование 30-летия
со дня основания
коммунистической партии
Китая
1949
Новогодний лубок.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)

2.
Сю Байжун
На мирном пленуме
услышали новость об
освобождении Наннина
1949
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)



2

138

139



Ван Иншен
Возвращение Гонконга
2009
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Национальным художественным
музеем Китая (Пекин)

РЫНОК

Лет тридцать-сорок-пятьдесят назад у нас была довольно популярна трактовка художественного андеграунда, да и андеграунда вообще, как агентов «тлетворного влияния Запада», чем авангарду заранее инкриминировалось преступление «против строя» и «против партии». В процессе реформ китайская Компартия также объявила современное искусство агентом влияния Запада — но, поступив по-китайски многозначно, рассудила, что современное искусство, сделанное китайцами, это будет тоже агент влияния, только наоборот: посредством современного искусства китайцы тоже смогут воздействовать на Запад. И отцы нации не ошиблись. Сперва китайское современное искусство сформировало на Западе имидж и бренд государства. Подтянулись западные коллекционеры и промоутеры всего «современного». Созрели собственно китайские коллекционеры. Ныне китайское современное искусство бьёт все рекорды по продажам, однако теряет в планах собственного развития



ФИЛИПП ХОФФМАН: «СИТУАЦИЯ БУМА МОЖЕТ СТАТЬ ОПАСНОЙ»

Динамично развивающийся рынок китайского искусства, возникший на волне интереса европейских и американских покупателей к экзотике, ныне зависит в основном от внутреннего спроса. Среди китайцев — понятная мода на всё китайское, но сколько продержится увлечение современным искусством, не могут прогнозировать даже опытные рыночные игроки

вопросы: Анна Савельева



Филипп Хоффман — основатель The Fine Art Fund — существующей с 2001 года инвестиционной компании, управляющей средствами в размере примерно 100 млн долларов с уровнем прибыли 25,51% в год (показатели активов всех подразделений Фонда на 31 декабря 2010 года). В качестве подразделения FAIR (Fine Art Investment & Research — «Инвестиции и исследования изобразительного искусства») Фонд выступает представителем и советником по искусству нескольких ведущих мировых банков. Коллектив компании состоит из 35 профессионалов в области искусства и финансов, представляющих её интересы в Лондоне, Нью-Йорке, Лугано, Афинах и Дубае.

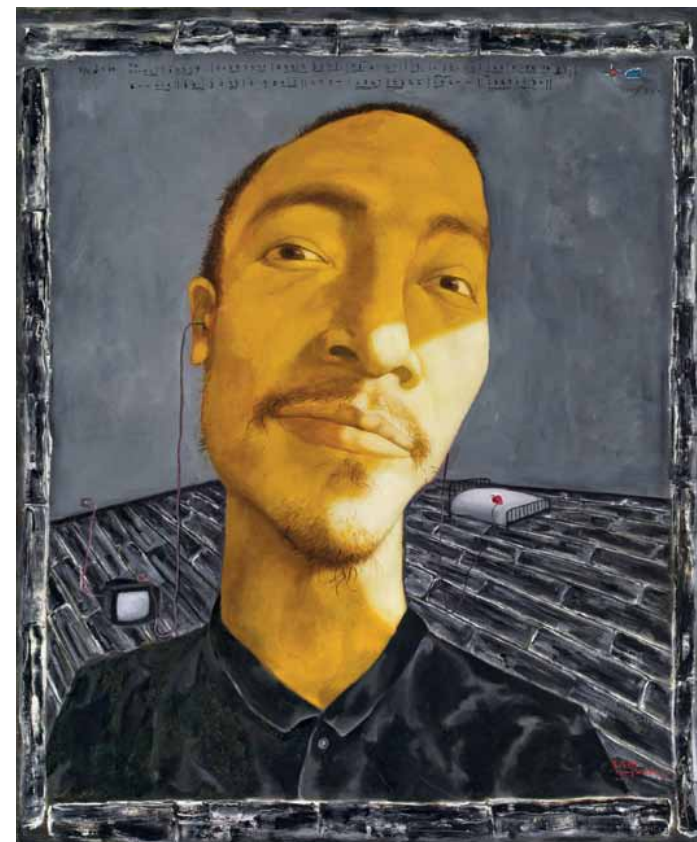
Китайский арт-рынок нынче переживает бум. Нановы, по-вашему, причины и мотивы этого феномена?

Основная причина в том, что это очень молодой рынок — он лишь недавно стал доступным для международной торговли. В целом рынок китайского искусства состоит из нескольких секторов: императорский фарфор и керамика, произведения декоративного искусства, включая изделия из нефрита, классическая китайская живопись тушью, модернистская живопись, современное искусство и фотография. Существует огромное предложение первоклассных произведений и не меньшее число коллекционеров, готовых покупать. Основное преимущество этого рынка — высокий спрос. Объясняется это готовностью вновь формирующейся китайской буржуазии тратить огромные средства на искусство плюс стабильный интерес со стороны международных коллекционеров и западных музеев. Китайский истеблишмент принимает сознательные усилия по инвестированию в собственное культурное наследие. На аукционах, проводящихся в Нью-Йорке и Гонконге, не говоря уже о самом Китае, буквально сметаются произведения, которые находились во владении императорской фамилии или имеют

отношение к важным историческим событиям. Но рынок не свободен от потенциальных угроз; одна из них — фальшивые произведения искусства. Так, «фальшаки» составляют значительную часть предметов, предлагаемых к продаже в Гонконге.

Наное будущее ждёт современное китайское искусство в плане коммерческого успеха — на Родине и за рубежом?

За последние двадцать лет в Китае появилось много талантливых художников — и только в последние лет шесть они начали приобретать известность в мире. Несомненно, современные китайские мастера обладают высоким творческим потенциалом, что и дальше будет стимулировать развитие искусства и арт-рынка. Цены на современное искусство постоянно повышаются и сейчас значительно превосходят показатели шестилетней давности. И при этом здесь существуют дополнительные возможности роста, в отличие от рынка западного современного искусства. Дело в том, что китайское искусство в целом долго оставалось недооценённым. А после бума в финансовом, строительном и других сегментах рынка, который захлестнул Китай в прошедшие десятилетия, образовалась генерация новых коллекционеров, ориентированных на приобретение отечественных произведений. К тому же китайское правительство активно работает над воплощением рассчитанного на десять лет плана создания музейной инфраструктуры. Современное китайское искусство завоевывает не только внутренний рынок: китайцы много выставляются в западных галереях и музеях, а произведения топовых авторов регулярно включаются в вечерние торги главных аукционных домов в Нью-Йорке и Лондоне — всё это создаёт значительный информационный охват. Возможно, что интерес и увлечённость западных коллекционеров поначалу была сильнее, чем у самих китайцев, — именно это, на наш взгляд, и привело к



На стр. 144
Ю Минцзюнь
Портрет художника и его друзей
1991
Холст, масло.
Эстимейт: 3,205,100 — 3,846,200 долларов. Права на изображение принадлежат Christie's Images Limited 2008.
Изображение предоставлено «Христис Гонконг»

Чжан Сяоган
Портрет в жёлтом цвете
1993
Холст, масло.
Эстимейт: 3,205,100 — 3,846,200 долларов. Права на изображение принадлежат Christie's Images Limited 2008.
Изображение предоставлено «Христис Гонконг»

В глобальном рейтинге десяти топовых аукционных домов по вырученным с продаж средствам (по данным за 2010 год) Христис и Сотбис продолжают удерживать лидирующие позиции, и по-прежнему половина этих денег генерируется в Нью-Йорке. Филиалы в Гонконге достигают пока лишь до 10%. Их оборот составил 2,47 и 2,41 млрд долларов соответственно. Пока они обгоняют крупнейший китайский аукционный дом Poly International, который заработал в 2010 году 677 млн долларов и стал тре-

тьем крупнейшим аукционным домом в мире. За Poly International следуют другие китайские дома: China Guardian (498 млн долларов), Beijing Hanhai Art Auction (256 млн долларов), Phillips de Pury & Company находится на шестом месте с 225,8 млн долларов, за ней следуют китайские аукционные дома Beijing Council (193,8 млн), Beijing Jiuge (152,3 млн), Xiling Yinshe (138,1 млн) и Beijing Highest Auctions (103,7 млн). Теперь пульс арт-рынка ясно прослеживается и в Пекине, и в Гон-

конге, и в Шанхае, и в Ханчжоу. В этих новых ключевых точках глобального арт-рынка лидеры и новички аукционного дела стремительно развивают свой бизнес — Sotheby's получает 2% своей выручки в Гонконге, для Христис эта цифра составляет 2,5%, Poly International делает 7,4% выручки в Пекине, China Guardian 5,32% в Пекине, Beijing Council 2,07% в Пекине и Beijing Hanhai Art Auction 2,74% в Пекине. Арт-рынок Пекина теперь является вторым в мире по объёму выручки, его опережает лишь

Нью-Йорк с 2,7 млрд долларов 2010, то есть Пекин на 400 млрд долларов меньше. При этом обе столицы начинают выходить на один ценовой уровень: средняя стоимость лота составляет 129 тысяч долларов. Лондон находится на третьем месте с выручкой 1,8 млрд долларов, обогнав Гонконг и Париж, Шанхай и Ханчжоу.

По информации ArtPrice



Чжан Сюэган
Родословная: большая семья. Номер 1
1994
Холст, масло.
Изображение предоставлено
«Сотбис Гонконг»

Джонатан Вонг, главный специалист аукционного дома Sotheby's, Современное азиатское искусство, Китай и Юго-Восточная Азия:

«После финансового кризиса в 2008 году рынок стал только здо-

рове, поскольку подход коллекционеров стал более рационален и избирателен. Внимание коллекционеров было сфокусировано на ранних работах уже признанных художников, как показали впечатляющие результаты и рекорды весенних и осенних торгов

2011 года. Важная ранняя работа «Родословная: большая семья. Номер 1» Чжан Сюэгана была продана за 8,41 млн долларов 3 октября 2011 года, и это вторая по величине цена, достигнутая на аукционе. Самая же дорогая работа принадлежит тому же

художнику — его работа «Вечная любовь» продана за 10 млн долларов 3 апреля 2011 года, и это мировой рекорд на рынке современного китайского искусства».

ажногажному спросу на современное китайское искусство. Однако ситуация бума в определённый момент может стать опасной, поскольку любой рынок привязан к меняющемуся вкусу. Инвестиции в молодое китайское искусство по-прежнему обещают серьёзную доходность, но первая волна уже миновала, и теперь необходима большая осмотрительность при инвестировании. Пока невозможно предсказать, насколько выгодны долгосрочные вложения.

Кто является основным покупателем современного китайского искусства?

Сейчас покупатель на рынке современного китайского искусства разнообразен — от континентальных китайцев до европейцев, американцев, тайваньцев, жителей Гонконга и Юго-Восточной Азии (хотя, конечно, на сегодняшний день наиболее активны именно китайцы). В 2010 году Китай обогнал США по продажам произведений искусства — на его долю пришлось около трети мирового оборота. Даже в условиях продолжающегося мирового финансового кризиса китайское классическое искусство (живопись и предметы декоративно-прикладного искусства, и в особенности древности) стало одним из самых дорогих сегментов мирового арт-рынка. Современное искусство смотрится менее уверенно по сравнению с докризисным периодом. До кризиса 25–30 художников были чрезвычайно популярны, теперь лишь 5–10 демонстрируют устойчивые продажи. Такие имена, как Ян Фудун, Ай Вэйвэй, Лю Сюэдун, Цзэн Фаньчжи и Сю Чжень признаны не только в Китае, но и во всём мире и представлены галереями в Лондоне, Нью-Йорке.

Как в отношении современного искусства соотносятся мировой рынок и внутренний рынок Китая — по объёму и содержанию? Как они различаются в плане популярности художников?

Объём рынка Китая, включая Гонконг, вырос более чем в два раза с

2008 года — до 10,8 млрд долларов. Положение на обоих рынках хорошее, их показатели роста тесно связаны между собой, они постепенно сближаются и по другим показателям. Гонконг всё же по-прежнему считается в большей степени международным рынком — как в отношении предложения произведений искусства, так и по охвату потенциальных покупателей. Это главный центр торговли китайским искусством вне континентального Китая, где китайские собиратели искусства и стараются тратить свои деньги — из-за валютных ограничений на внутреннем рынке. В плане предложения оба рынка весьма схожи.

Есть ли у рынка современного китайского искусства сходство с другими развивающимися рынками (стран БРИК, например)?

В целом — нет. Есть некоторое сходство с Бразилией — в основном из-за того, что в обеих странах наблюдается экономический рост. Китай уникален тем, что в нём существуют вековые художественные традиции, глубоко встроенные в его культуру. Поэтому сама мысль о собирании китайского искусства и вложениях в него китайским коллекционерам ближе. Что до содержания современного искусства, то как и на всех развивающихся рынках, в том числе стран БРИК, здесь сильна политическая составляющая.

Близна ли китайским коллекционерам мысль об участии в инвестиционных фондах наподобие вашего? Планируете ли вы расширять свою деятельность в Китае?

Мы уже присутствуем на китайском рынке: Фонд вкладывает средства в важные произведения искусства во всех сегментах китайского рынка, — а при таких показателях роста нам бы хотелось даже усилить наше участие в его жизни. На китайском, да и прочих рынках, всё время появляются новые фонды. Рынок искусства в Китае — это одна из тех немногих областей, где для инвестиций суще-



Цзан Фаньчи
 Серия «Маски». № 6
 1996
 Холст, масло. Диптик.
 Права на изображение
 принадлежат Christie's Images
 Limited 2008.
 Изображение предоставлено
 «Кристис Гонконг»

Полотно, ставшее по
 результатам осенних торгов
 2008 года аукционного дома
 «Кристис» мировым рекордом
 цен на китайское современное
 искусство. Продано за 9,662 114
 млн долларов.

Эрик Чан, международный директор департамента «Азиатское искусство XX века и современное искусство» аукционного дома «Кристис»:

«Правда, что вначале западные покупатели обеспечивали спрос на китайское современное ис-

кусство, и они продолжают это делать. Однако с развитием азиатской экономики всё больше и больше местных жителей участвуют в торгах. Это также заметно по результатам последних продаж. В первые годы Китайской Народной Республики иностранцы, в частности дипло-

маты и учёные-исследователи, были первыми покупателями работ новых китайских художников, поскольку у них был доступ к искусству в то время, когда ещё никаких галерей и музеев не было, и искусство критиковалось за буржуазность. Интерес западных участников рынка ничуда

не делся, но сейчас его затмил всё растущий интерес китайских коллекционеров. Сами китайские покупатели появились в последнюю декаду, и стали основной движущей силой наших продаж. Теперь их можно увидеть везде, не только на торгах в традиционных категориях, таких как

китайское искусство, китайская живопись, но предметом их спроса стало современное искусство, люксовые категории потребления, такие как драгоценности, часы и вина. В последнее время они участвуют в торгах западного искусства, то есть импрессионистов и модернистов,

старых мастеров и мебели. Весной 2011 года китайцы составили 13% наших новых клиентов во всём мире, их регистрация возросла на 20% за год».

На весенних торгах аукционный дом «Кристис Гонконг» достиг новых высот. Его выручка на

торгах азиатского искусства XX века и современного искусства составила 97 млн долларов, удвоив эстимейт и достигнув 74% роста по результатам осенних торгов. Вечерние продажи, представившие наиболее выигрышные работы азиатских мастеров, впервые влились в двух

залах и принесли компании 62,05 млн долларов и три рекорда в этой категории за один вечер: самое большое число участников, самая высокая выручка и самая высокая средняя цена за лот.

По сообщению «Кристис Гонконг».

ствуют уверенные условия, а местные покупатели осознали потенциал искусства в плане получения прибыли и перспективности вложений быстрее, чем это случилось в других местах — например, в Европе. Искусство, ювелирные изделия, часы и вино всё чаще рассматриваются как надёжные вложения: это и более стабильный способ сохранения капитала в сравнении с другими типами активов, поскольку практика вложений в искусство, имеющая глубокие исторические и культурные корни, широко признаётся в Китае разумной стратегией альтернативных инвестиций.

Как вы определяете понятие «развивающийся рынок»? Долго ли рынок может сохранять статус «развивающегося»? Каковы различия между Китаем и другими развивающимися рынками?

Не существует какого-либо устоявшегося специального определения, позволяющего отличить неразвивающийся рынок от развивающегося, а этот последний — от развитого. В целом обычно принимается то же определение, что и для экономики. Если рынок называется развивающимся, это указывает на его рискованный характер и нестабильность, а также на возможные проблемы в отношении ликвидности и прозрачности при покупке или продаже произведений искусства и других связанных с ними сделках.

Не придаёт ли статус развивающегося большую привлекательность рынку — в соотношении прибыль/риск? «Развивающийся рынок» и «массовый рынок» — как они связаны и взаимодействуют?

Если рынок рассматривается как развивающийся, это наверняка может породить спекуляцию. При переходе китайского рынка от развивающегося к массовому или развитому необходимо снять несколько важных вопросов. В Китае, например, серьёзную проблему представляет его репутация, основанная на рассказах о подделках, подлогах, мошенничестве, что становится препятствием для

зарубежных покупателей и долгосрочного успеха. Кажется, Китай сейчас стал центром спекуляций на рынке искусства и, возможно, самым рискованным сегментом мирового рынка искусства. С точки зрения инвестиций — это глобальный лидер венчурного капитала и рискованных инвестиций в новое искусство, и отнюдь не центр вложений в искусство с целью сбережения, на что имеют все основания претендовать Лондон и Нью-Йорк.

Кто теперь в основном инвестирует в китайское искусство — китайцы или американцы?

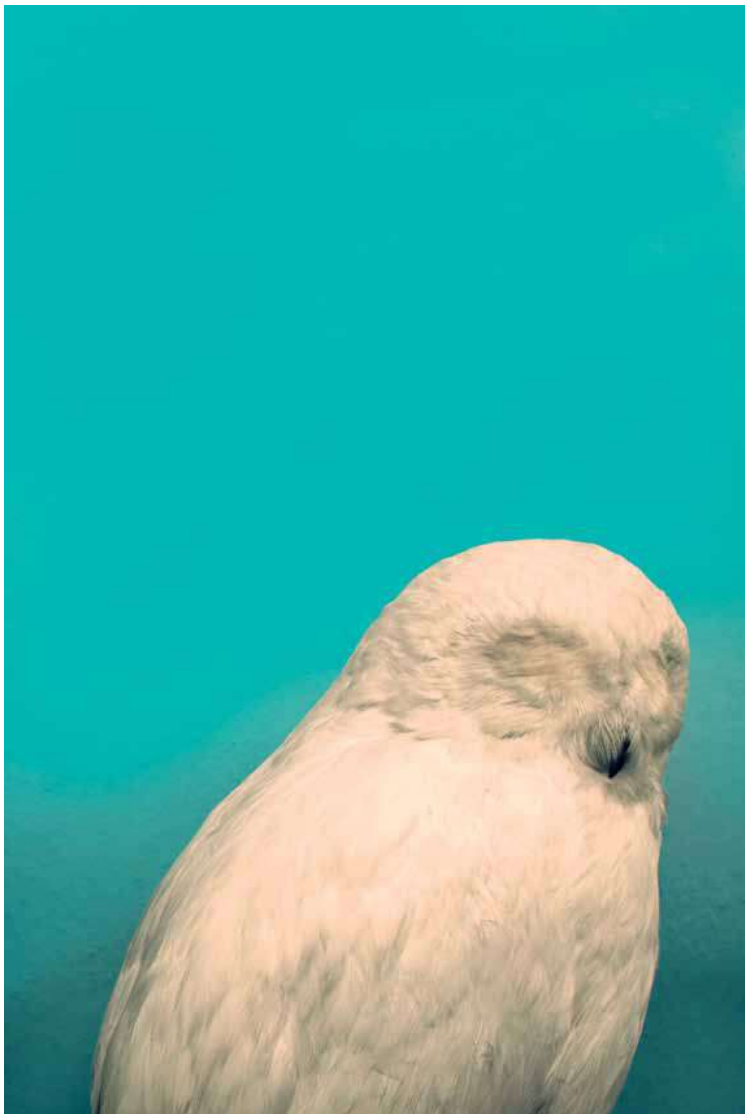
Почти все покупатели на китайском рынке китайского происхождения. Среди немногих крупных западных инвесторов в это искусство можно назвать Чарльза Саатчи и Фрэнка Коэна. А вот процент китайских покупателей на мировом рынке составляет примерно 5—15%, и он растёт. Появилось желание вернуть китайское наследие в Китай, и новые богачи хотят вкладывать свои деньги в нечто, имеющее историческое значение. Выход на рынок коллекционеров из континентального Китая оживил интерес к китайскому искусству со стороны западных, тайваньских и гонконгских коллекционеров. Действительно, покупатели из континентального Китая больше тратят на западном рынке: в 2009 году объём их инвестиций на мировом рынке вырос по сравнению с 2009-м на 116%, а в 2010-м — ещё больше.



Юй Южань.
Председатель Мао празднует свой день рождения.
1994
Холст, акрил.
Продано за 587 179 долларов
Изображение предоставлено
«Сотбис Гонконг»

Джонатан Вонг, главный специалист аукционного дома «Сотбис», Современное азиатское искусство, Китай и Юго-Восточная Азия:

«Весной и осенью 2011 года примерно три четверти лотов были приобретены азиатскими покупателями, а остальные ушли к европейцам и американцам. По сравнению с традиционными предметами коллекционирования, такими как китайская керамика или старинная живопись, современное искусство — молодая категория на этом рынке. Она относительно недорога и отвечает проблемам последних двадцати лет жизни современного Китая. Это предмет интереса сравнительно молодой группы коллекционеров».



ГДЕ ИСКАТЬ, СМОТРЕТЬ И ПОКУПАТЬ

В отличие от сверхцентрализованной российской ситуации, когда уже второй по значимости культурный центр (Петербург) не может и близко тягаться с первым (Москва), китайское искусство знает множество таких «точек силы» — художественного образования (разнообразные и рассредоточенные академии художеств), выставочной деятельности (музеи, биеннале и творческие союзы), арт-рынка (галереи и аукционы). Ниже мы предлагаем обзор только главных институций современного искусства в Пекине и Шанхае



На стр. 154
Чжао Жэньхуэй
 Слепящая длиннохвостая
 сова
 2011
 Цветная фотография. Печать
 инжеле.
 Изображение предоставлено SH
 Contemporary

Чэнь Ман
 Лотос № 1. Из серии
 «Красавица в красном»
 2008
 Фотография. Цветная печать.
 Права на изображение
 принадлежат F2 Gallery

**МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
 ИСКУССТВА В ШАНХАЕ**

Открывшись в 2005 году с одобрения муниципального правительства, он стал первым музеем современного искусства в Шанхае, и первым, построенным на частные деньги, принадлежащие Samuel Kung Foundation. Здание музея занимает четыре тысячи квадратных метров, и, с точки зрения художников, отбираемых кураторами, выставок, проводимых МОСА, и самого пространства музея, это одна из лучших арт-институций города.

<http://www.mocashanghai.org/>

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
 МИНЬШЭН**

Существует на деньги одноимённой банковской корпорации, и таким образом, получает возможность поддерживать исследования в области истории искусства и проводить очень любительные выставки, особенно полезные в образовательном плане. Сейчас, например, там представлена история искусства движущихся образов в Китае с 1988 по 2011 год, а в прошлом году они собрали весьма внушительную ретроспективу всего китайского contemporary за последние 30 лет.

<http://minshengart.org/>



Цзян Чжи
 Попробуй сейчас.
 Лягушка № 1
 2011
 Холст, масло.
 Изображение предоставлено
 Shanghai Gallery of Art

**ШАНХАЙСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
 ИСКУССТВА**

Очень амбициозная частная галерея, располагающаяся в доме № 3 исторической шанхайской набережной Бунд (Вайтань). Она, в частности, поставила своей целью «вернуть современных китайских художников в родную страну», стать «самой авторитетной и влиятельной» на рынке современного китайского искусства, и сейчас её директор Дэвид Чэнь активно поддерживает «многообещающие» молодые таланты, видимо, чтобы они не тянулись на Запад. Абсолютного авторитета на арт-рынке Shanghai Gallery of Art пока не добилась, но находится среди лидеров своего сегмента.

<http://shanghaigalleryofart.com/>

ГАЛЕРЕЯ SHANGHART

Одна из тех галерей, благодаря которым Shanghai Gallery of Art и не является абсолютным лидером. Может похвастаться внушительным списком художников, которых представляет (среди них, например, Цзэн Фаньжи и Ян Фудун), тремя офисами в самом Шанхае и дополнительными в Пекине и тем, что входит в список 75 самых влиятельных галерей в мире по версии Thames & Hudson.

<http://www.shanghartgallery.com/>





158

БИЕННАЛЕ В ШАНХАЕ

Первые две биеннале в Шанхае (она проводится с 1996 года) были целиком посвящены китайскому искусству в его наиболее традиционных формах и жанрах (таких, как живопись тушью), од-

нано в 2000 году куратором стал Хоу Ханьру и всё изменил. Он включил в программу медиаискусство и пригласил иностранных кураторов и художников. «Это политическая миссия, — заявил он тогда. — Не в смысле идеологии, но ставящая своей задачей

убедить людей, что современное искусство не является чем-то опасным или оппозиционным». В самом Китае теперь считается, что это событие подчеркивает значимость города в качестве «западных ворот» страны, а на западе кураторы, перечисляя

главные мировые биеннале, которые проводятся сейчас почти везде, обязательно включают в этот список Шанхай.

<http://www.shanghaiennale.com/>



159

Харуки Огава
Без названия
2010
Холст, масло, акриловая эмаль.
Права на изображение
принадлежат SH Contemporary

ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО АЗИАТСКОГО ИСКУССТВА В ШАНХАЕ

Одно из главных событий в современном азиатском искусстве

проводится в сентябре и собирает наибольшее количество коллекционеров, галерей и любителей искусства, чем любая другая ярмарка в этой части света. Организаторы обеспечи-

вают серьёзный отбор лучших китайских галерей и дополняют его западными диллерами. Все остальное, как везде: специальные проекты, круглые столы, вечеринки, в этом году в первый

раз вручили премию за лучшую фотоработу.

<http://shcontemporary.info/>



1



2

1.
Чжоу Чунья
Объятие красных
любвинов
1998
Холст, масло.
Предоставлено «Сотбис Гонконг»

2.
Лю Вэй
Это выглядит как пейзаж
2004
Ч/Б фотография.
Права на изображение
принадлежат галерее Long March
Space

**ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА УЛЛЕНС**

В 2007 году его открыл бельгийский барон Ги Уллэнс — показать свою собранную за 25 лет и более чем представительную коллекцию китайского искусства местной аудитории, а также наладить диалог между востоком и западом. О результатах свидетельствует, например, запрещенная властями персональная выставка Ай Вэйвэй, а также всколыхнувшее в этом году арт-мир известие, что Уллэнс, заявив, что слишком стар для регулярных поездок в Пекин, распродаёт картины с молотка. 3 апреля состоялась торги Sotheby's, на которых одна из работ, принадлежащих Уллэнсу, — «Вечная любовь» Чжан Сяогана побил мировый рекорд стоимости китайского искусства. Сейчас коллекция распродана, центр работает уже с другим руководством, но по-прежнему организует выставки и арт-события.

<http://www.ulens-center.org/>

**ГАЛЕРЕЯ LONG MARCH
SPACE**

Одна из первых китайских галерей-участников международных арт-ярмарок Frieze и Art Basel. Двадцать художников и восемьдесят выставок за девять лет существования.

<http://www.longmarchspace.com/>



АРТ-КВАРТАЛ 798

Одно из самых известных художественных пространств не только Пекина, но и мира, в том числе благодаря своему гигантскому размеру — около квадратного километра. Арт-кластер появился после того, как власти снесли дома вблизи старого Летнего дворца, где раньше располагались мастерские, и художники переехали на территорию полузаброшенного завода 798 в пригороде. Затем в 1995 году тогдашний декан Пекинской академии изящных искусств арендовал там помещение и разместил собственную студию. С 2002 года в квартале проводятся регулярные публичные выставки, появляются всё новые галереи, мастерские, дизайн-центры, кафе и магазины.

<http://www.798art.org/>



1

1.
Ся Сяовань
Человек, присевший на корточки
2004
Специальный вариант, 14 тонированных стеновых панелей по 4 мм каждая.
Права на изображение принадлежат Galerie Urs Meile

2.
Юэ Миньцзюнь
Скульптурная группа у входа в Today Art Museum
Фотограф Али Тесис.
Изображение предоставлено автором

ГАЛЕРЕЯ URS MEILE

Основной офис находится в швейцарском Люцерне, но в 2006 году в связи с ростом китайского арт-рынка появился и пекинский филиал. Помимо внушительного набора художников галерея может похвастаться тем, что расположена в комплексе зданий в западной части города, архитектором которых выступил Ай Вэйвэй.

<http://www.galerieursmeile.com>

TODAY ART MUSEUM

Первый негосударственный некоммерческий музей в стране, пропагандирующий «международный взгляд на китайское искусство», и поэтому активно сотрудничающий с зарубежными арт-институциями. Есть постоянная экспозиция и любопытные временные выставки. Занимается также обширной издательской деятельностью, поэтому в поиске специализированной литературы по китайскому contemporary очень рекомендуем посетить книжный магазин при музее.

<http://www.todayartmuseum.com>



2



АУКЦИОННЫЙ ДОМ POLY INTERNATIONAL В ПЕКИНЕ

Основанный в 2005 году как совместное детище Народно-освободительной армии Китая и инвестиционной компании CITIC, Poly International был признан самым быстро развивающимся в мире. К настоящему моменту он почти догнал Кристис и Сотбис на азиатском рынке и сейчас считается третьим по аукционным домом в мире по числу и совокупной стоимости предметов искусства, включённых в Skate's Top 5000 (рейтинг самых дорогих предметов искусства в мире).

<http://www.polypm.com.cn/english/>

19
октября
2011

5
февраля
2012

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

30 ноября - 4 декабря

АРТ МАНЕЖ 2011

XVI МОСКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА



Что есть истина?
НИКОЛАЙ ГЕ
К 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

поддержка проекта



ЛУКОЙЛ

Анатолий Новиков

спонсоры



реклама



РОССИЯ 24



ИСКУССТВО
the art marketplace

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

+7 495 692 37 39

www.expo-manege.ru

реклама

ЗАЛОЖНИКИ ПУСТОТЫ. Эстетика пустого пространства и «пустотный нанон» в русском искусстве 1920—2000-х годов

Третьяковская галерея
на Крымском Валу
22 сентября — 30 октября 2011

Выставка, собранная отделом новейших течений Третьяковской галереи, включённая в программу 4-й Московской биеннале, поразила загада.

Поразала, во-первых, обещанным размером — от Малевича до Монастырского. Допрежь управлять материалом такого масштаба, сопрягая «далековатые идеи», было прерогативой Андрея Ерофеева. Но Ерофеев который год как уволен из отдела новейших течений, и ничего столь масштабного пона сделать отделу не удавалось (или не доводилось). «Заложники пустоты» назались поэтому ещё и серьёзным экзаменом для кураторов Нирилла Алесева и Кирилла Светлякова, ныне возглавляющих отдел новейших течений, так что первыми «заложниками пустоты» виделись они сами — пустоты в отношении экспозиционных идей и концепций.

Из которой пустоты родилась — казалось загада — симпатичная идея, во-вторых, затеять скрытую полемику, заявленную хотя бы обращением кураторов и сугубо художественной категории пространства. То есть продемонстрировать намерение разобраться с русским искусством «по гамбургскому счёту», выяснить в конце концов, правы или нет те, кто считает, будто русское искусство изобразительным в строгом смысле слова не является. Что русские лишены тут наного-то нужного чутья или понимания. И русский художник — это деятельность не эстетическая, образотворческая, а... каная-то другая. Социально-этическая, например.

Но идея выставки и реальная экспозиция, получалось так, начинали работать друг против друга; начавшись как выставка, скорее, про концептуализм («пустотный нанон»), для которого пространство вообще-то не самая насущная проблема. Белизна чистого листа в альбомах Кабанова и Пивоварова, серый асфальт, заборы и стены в фотографиях Слюсарева, Киевогорское поле «Коллективных действий» — здесь это вполне опробованный приём, формальный элемент, а не задача;

или даже повод пошутить, как в выгоревших и по-разному пожелтевших на солнце белых листах формата А4, в которых ёрники из соц-артистской группы «Гнездо» предлагают увидеть абстрактную живопись а-ля «Три цвета» Родченко.

И если в начале зритель наблюдал просто наную-то феерию сопоставлений, с диапазоном имён от Казимира Малевича с его «белым супрематизмом» до Фёдора Шурпина и его «Утро нашей Родины» со Сталиным, многозначительно маячащим в перспективе первой же галереи на выставке, сразу от входа, то зананчивалась выставка в чёрно-белом концептуалистском монохrome. Словно чёрно-белый сон, когда, может, и не всё тебе наметается понятным, и, может, даже бредовым, но никакого удивления у спящего не вызывает ничто, даже то, что выхода из этого сна так-таки и не предвидится.

Константин Агунович



Движение «Мы»
Документация акции
2008
Бумага, цветное фото.
Права на изображение
принадлежат авторам.
Изображение предоставлено
Государственной Третьяковской
галереей



Таус Махачева
Глина
2010
4'39"
Видеодокументация перформанса.
HD-видео, цвет, звук.
Права на изображение
принадлежат автору

ПЕРЕПИСЫВАЯ МИРЫ. Основной проект 4-й Московской биеннале

Центр дизайна Artplay
23 сентября — 30 октября 2011

Разумеется, кураторский проект Петера Вайбеля сравнивали с предыдущим проектом Жана-Юбера Мартена для предыдущей, 3-й биеннале. Тогда Мартен представлял современное искусство экзотичной, и каждый экспонат на его выставке представлял как оригинальность, немного странность (как и обычно у куратора Мартена), ещё и рядом с чистой экзотикой — с африканскими, бразильскими и т. д. художниками, или с художниками, которые делают картины из мусора, или художниками, которые делают произведения из людей или из птиц и т. д. «Мир пёстр, и потому он не твой, не трогай или будь аннуратен», — такой, кажется, был посыл у куратора Мартена. У куратора Вайбеля, напротив, нандому своё по полной тарелке — «мир многолин, но до всего тебе есть дело»; можно оставаться в пределах своей деревни, но и это теперь — глобальная позиция; суйся куда ни попадя — это прямо правило поведения на выставке куратора Вайбеля. Вещи надо трогать, вещи надо изучать, вещам стоит внимать: это и есть наипервейший уровень «интерактив-

ности», проламируемой куратором; следующие уровни состоят в том, что посетителю позволяют нанимать в произведении искусства разные кнопки, вообще трогать руками или подходить близко, что обычно правилами поведения на выставке запрещается. Но экспонат тогда только и становится самим собой — участником основного проекта 4-й Московской биеннале, нурируемой Петером Вайбелем, — когда с экспонатом пообщались. Вайбель (директор Центра медиатехнологий ZKM, пропагандист нового искусства) в интервью Орепсрасе на следующий день после вернисажа радовался, что у него публика фотографируется рядом с экспонатами. По идее Вайбеля, это тоже интерактивность. И это надо разрабатывать. Если народ видит в современном искусстве хотя бы современность как соиминутность, уникальность — «сфотографируй меня рядом с этой вот штуной виной, пока её не убрали, и я буду выглядеть не как многие прочие, сфотографированные, например, на фоне Кремля», — это уже надо не упускать.

«Надо убедить посетителя, что его опыт посещения выставки уникален, что это дело надо отметить, например, сфотографировать», — уже хорошо, первый шаг, говорит Вайбель. (В ходе любительского фотографирования был повреждён даже один из экспонатов, рядом с которым фотографировались особенно интенсивно, — в принципе, что-то такое и должно было случиться.) Ме-

диативный и медиавнимательный Вайбель набрал в основной проект массу работ, основанных на тексте — текст нужно читать (число таких экспонатов не перечислить), текст можно набирать («Низнеписец» Кристи Зоммерер и Лорана Миньоно), на текст можно воздействовать (крест группы «Electroboutique», или нечто типа диска «Грация» в исполнении Тимо Тоопса), как раз ради того чтобы наладить первую связь со зрителем; зритель читает, стало быть, вступает в контакт. Другая часть интерактивных экспонатов, взятых на выставку из-за своей потенциальной нонтактности, была связана с сюжетами семьи и родства; а ещё одна зывала к памяти о разных гранданских и интернациональных взаимосвязях — отсюда такое количество географических карт в разном виде, от зелёного глобуса норвежки Анне Марте Овера, где художница пометила немногие страны, где успела побывать лично, оставив остальной мир закрашенным зелёным, до сожжённой в день закрытия биеннале инсталляции из спичек, многотрудно собранных на стене в виде контуров стран PIGS (Португалия, Италия, Греция, Испания), составляющих ныне головную боль всеевропейских экономистов и государственников.

Константин Агунович

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА? Николай Ге. К 180-летию со дня рождения

Государственная Третьяковская
галерея на Крымском Валу, с 19
октября по 5 февраля 2012

168 Гигантские ретроспективы известных всем со времён школьного бунвара художников публики любят больше всего. Антивно голосу за них ногами. И никакие проблемные, со сложносочинёнными концептами выставки их не побоят. Юбилейный показ одного из главных передвижников (предыдущая ретроспектива Ге прошла в Третьяковке 40 лет назад) выстроен ясно, «как простая гамма» — по хронологии. Если в цифрах, получится так: двести работ, среди которых примерно поровну живописи и графики, собирали по российским музеям (при этом львиная доля, конечно, пришлась на Третьяковку и Русский музей), везли из Государственного художественного музея Беларуси и из Киевского музея русского искусства, а «Распятие» даже добыли из парижского Орсэ. Если тезисно, экспозиция делится на шесть этапов-разделов: «Академия художеств. Начало» (1850—1857), «Италия» (1857—1870), «Петербург.

Среди передвижников» (1870—1875), «Хутор. Украина» (1876—1894), «Ге и Толстой» (1882—1894) и «Страстной цикл» (1884—1894). На антресолях — архивные документы, вроде переписки Ге с Толстым.

С точки зрения живописной самое удивительное — в конце, где Страстной цикл. Но прежде вас проведут по всему творческому пути, осилить который непросто, как увесистый биографический том наного-нибудь именитого персонажа. Вот, например, «зализанная» академическая живопись его дипломного холста «Саул у Аэндорской волшебницы» — принесла ему золотую медаль, звание пенсионера и право на вояж в Италию. Вот эскизы к неосуществлённой «Смерти Виргинии» — многофигурное действо с патетичной жестов, столь напоминающее «Помпею» Брюллова, коего Ге весьма чтит. Свои ранние парадные портреты он, кстати, тоже старательно стилизует под брюлловский почерк; что жена с детьми, что Шестова с дочерью — неспешные дамы, чья торжественность подчеркнута дотошно выписанными крупными драпировками. Потом эта неприятная гладность у него смягчится — холсты станут поживее.

В лучших вещах, сделавших славу Ге, есть почти парадоксальное сочетание философского обобщения с будничностью. В

исторической ли, в религиозной ли картине он, кажется, намерен вовсе отказаться от временной дистанции, покрывающей событие патиной времени, а лица героев — недостижимой скульптурной величавостью. Не зря Бенуа назвал его картины «протоколами очевидца». В «Тайной Вечере», которой Ге отчитывался за итальянскую стажировку, в Христе зрители могли узнать черты Герцена, а в Петре, очевидце — самого Ге.

Или вот пристрастный допрос Петром царевича Алексея Ге, зная, что никаких допросов в Петергофе не было, помещает, тем не менее, в Монплеизр. Домашний дворец, шахматный пол, суровый отец, безвольный сын — вдруг поддаётся деталям этого «свидетельства»: да, наверняка, так и сидел император, положив ногу на ногу. К слову, один из плюсов ретроспективы — у неё вдоволь места, чтобы неспешно показать творческий процесс, вывести в свет многочисленные эскизы. В случае Ге — это вообще одно из главных. Видно, как художник режиссирует — сколько эскизов ему понадобилось, чтобы поймать нужные жесты для этой тягостной сцены. Которая ведь — не о разговоре, о не-разговоре. Допрос царевича Алексея стал, кстати, «хитом» первой выставки передвижников в 1871-м. Спустя почти 20 лет художник



1

1. **Николай Ге**
«Что есть истина?».
Христос и Пилат
1890
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Государственной Третьяковской
галереей



2

2. **Николай Ге**
Суд синедриона.
«Повинен смерти!»
1892
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Государственной Третьяковской
галереей

заново обыгрывает ту же ситуацию не-разговора, поставив друг против друга антагонистов Пилата с Христом, по-разному ищущих «Что есть истина?» (1890).

Современники сетовали — мол, Ге слишком свободно, даже небрежно, обходится с формой, оттого вещи его выглядят незаконченными. Но у незаконченности — в исторической ретроспекции это видно хорошо — была перспектива. Его живопись там, где он не держал себя в рамках академизма, предвосхищала экспрессионизм наступающего вена. К периоду, когда духовный кризис погнал его прочь из столицы на украинский хутор, где позже он стал толстовцем, относится эскиз неосуществлённой картины по мотивам толстовского рассказа «Нающийся грешник» (1886): цвет — как расплавленное железо, размашистые мазни — свозь Ге, откуда ни возьмись, вдруг проступает Тернер. Или

взять итальянские пейзажи — пышущие здоровьем сочной зелени, снучноватые в своей завершенности открытки — и сравнить с украинскими этюдами: с неутоляющейся ещё формой, с нервозностью краски, с обнажённым живописным нервом. Одно из открытий нынешней ретроспективы, одновременно и одно из самых сильных её впечатлений — графика: 55 рисунков поступили в галерею в мае. (Изначально собрание принадлежало сыну художника; после долгих перипетий собрание было приобретено у женеваго коллекционера Кристофа Больмана.) Метущиеся угольные линии эскизов и евангельским сюжетам, которые, того и гляди, захлебнутся собственной экспрессией, так же свободны, как будущие рисунки, например, Василия Чекрыгина.

Кульминация — прибывшее из Орсэ «Распятие» 1892 года и написанная, вер-

нее, недописанная годом позже «Голгофа» из ГТГ. Они завершают Страстной и, в общем, жизненный цикл Ге. В них не осталось и следа академической «ладности», а форму разьедает цвет, разьедает судорогой боли. И это — перспектива в грядущее столетие.

Пожилая женщина ищет упавшую на пол иглоу, художники Анатолий Зверев и Владимир Яковлев рассказывают о себе и своём творчестве. Представлены и художники из дальнего зарубежья, Великобритания, США. Но по причине неполной прозрачности чужого домашнего контекста суждения по их поводу вряд ли следует выносить из опасения ошибиться.

Дарья Курдюкова



Николай Ге
Занат на море
в Ливорно
1862
Этюд. Бумага, наклеенная на
холст, масло.
Государственная Третьяковская
галерея

БРОДОВИЧ: от Дягилева до Harper's Bazaar

Центр современной культуры «Гараж»
26 октября — 25 ноября 2011

Представляя одного из столпов журнального дизайна, автора столь заезженных годовня ходов, что на выставке невозможно искренне восхититься ими как новшеством, — нельзя не показать основной продукт его творчества. И львиную долю экспозиции в «Гараже», действительно, составляют обложки и журнальные развороты Harper's Bazaar — что вполне логично: значительную часть своей жизни Алексей Бродович посвятил этому изданию — годы его наивысшего признания и скандальной известности; трепета и благоговения учеников; наиболее пыльного обсуждения нововведений. Атмосферу пиетета и преклонения дополняют цитаты учеников — детали, которые показывают Бродовича не только как новатора, но и как высокомерного, харизматичного и требовательного Наставника для Ричарда Аведона, Ирвина Пенна и других: как он учил не нажимать на спуск затвора, если то, что ты сейчас наблюдаешь в видоискателе, ты уже однажды видел; нетерпимости к посредственности; всецелому любопытству.

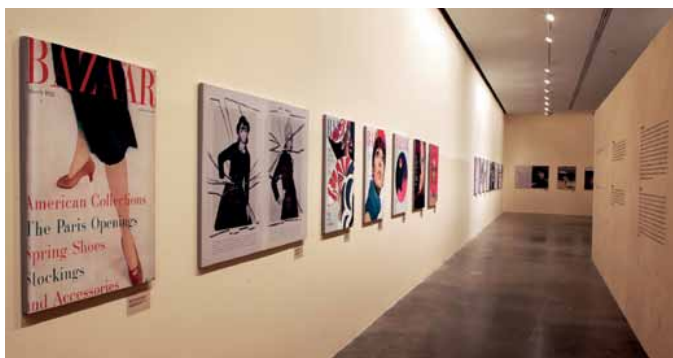
В «Гараже» представлено то, что в итоге получалось — те самые обложки и развороты, для которых Бродович в качестве арт-директора резал и слил фото-графию, впервые совмещая изображения

с текстом, рисовал шрифты, придумывал композицию; ради которых, едва вступив в должность, уволил старейших сотрудников Harper's Bazaar с их поднадоевшим ар-дено и пригласил к сотрудничеству прогрессивных Ман Рэя, Дали, Шагала, Нокто и Миро, — всё это обращает внимание на несколько моментов. Во-первых, экспозиции в «Гараже» в последнее время всё чаще перестают обращаться к собственно «изобразительному искусству», а всё больше к проектам на стыке искусства и дизайна, рекламы и художественного творчества, цифровых технологий и *digital art*. И дизайн с рекламой становится всё больше и больше. Верно, что эти последние принадлежат к явлениям той самой современной культуры, центром которой декларирует себя «Гараж». Однако верно и то, что ответственность за размывание границ между коммерческим творчеством и *fine art* всегда будет лежать на музейных институциях, к которым «Гараж» себя также относит. Эта тенденция, впервые ярко проявившаяся в музейной империи Гугенхайма времен директорства Томаса Кренца и воплотившаяся, например, в «модных» экспозициях Пушкинского музея, вновь и вновь заставляет о себе задумываться. Если бы Бродович был представлен только как родоначальник абстрактной фотографии, и если бы у зрителя не было возможности «познакомиться с историей визуальной эстетики журнала» (как сказано в пресс-релизе), таких размышлений бы не возникало. Однако нужно признать, что эта выставка в Москве вообще бы не

состоялась, если бы российский Harper's Bazaar не решил таким образом отпраздновать свой юбилей — сообщив о нём не только специальным номером и вечеринкой в узком кругу, но и во множестве журнальных публикаций, посвящённых выставке (включая эту).

Известнейший режиссер Давид Огилви в своё время советовал включать в заголовки брендинга, иначе о нём никто не узнает. Если посмотреть на название выставки и посчитать сколько раз упоминается название Harper's Bazaar в тексте любой небольшой рецензии, можно уверенно утверждать: даже тот, кто не дойдёт до «Гаража», прочитав это название десятки раз. Да и сказать правду: сколько обывателей знает имя Алексея Бродовича, а сколько — брендинга журнала? Сегодня искусство и торговые марки взаимно продвигают друг друга. Возможно, именно поэтому ни разу не слышавшие о Бродовиче посетители смогут зайти в центр экспозиции — чёрный бок с ранними фотоработами, занулистой съёмной диафрагмой и репетицией. И ориентируясь на избитую метафору, объясняющую абстрактное искусство через сходство с музыкой, увидеть: вот она она могла бы выглядеть, «Седьмая симфония» Бетховена. Или «Фантастическая» — Берлиоза. Фото-отпечатки с изображением музыки.

Алина Игнатова



Экспозиция «Бродович: от Дягилева до Harper's Bazaar» в Центре современной культуры «Гараж» 2011

Фотограф Павел Смертин
Изображение предоставлено Центром современной культуры «Гараж»



Марина Абрамович
Обнаженная со скелетом
1996
Видео/фото: Даллас.
Фотограф Аланис Маршано
Права на изображение
принадлежат Марине Абрамович,
архе Марине Абрамович и Seal
Kelly Gallery, Нью-Йорк

МАРИНА АБРАМОВИЧ. В присутствии художника

Центр современной культуры «Гараж»
8 октября — 4 декабря 2011

Одно из самых известных произведений балканской «бабушки перформанса» — «Прогулка вдоль Китайской стены». Это последняя работа, осуществлённая Мариной совместно с её возлюбленным Улаем (Уве Лайсипеном), вместе с ним они жили, занимались искусством, дышали одним и тем же воздухом, кричали друг на друга до потери голоса, нищенствовали и были счастливы двенадцать лет. В 1988 году их отношения закончились, и для символического итога они со многими трудностями выехали в Китайское правительство разрешение осуществить в Китае финальный перформанс. Несколько месяцев Улай шёл навстречу Марине вдоль Китайской стены со стороны пустыни Гоби, а Марина, в свою очередь, — с восточного побережья. В середине пути, пройдя две с половиной тысячи километров, они встретились, обнялись под громкое шёлканье журналистских фотоаппаратов и расстались навсегда.

В 2010-м в Нью-Йоркском Музее современного искусства Марина Абрамович начала перформанс «В присутствии художника», который заключался в том, что каждый зритель мог прийти на выставку, сесть напротив Абрамович и смотреть ей глаза в глаза столько, сколько считал нужным. Организаторы выставки утверждают, что не рассчитывали на сколько-нибудь

интересный итог: ну, придёт кто-нибудь, посидит пару минут и уйдёт. На самом деле люди с ночи дежурили у дверей и не успевали дожидаться своей очереди до конца работы музея. Некоторые по десять часов сидели напротив художницы на жёстком стуле без подлокотников, а потом писали ей письма, что за это мучительное время их жизнь кардинально изменилась. То ли они успевали обдумать всё, на что у них не находилось времени прежде, то ли долгий пристальный взгляд в глаза, действительно, меняет сознание. Кульминацией трёхмесячного проекта стал момент, когда в Нью-Йорк прилетел Улай, продрался сквозь толпу зрителей, сел напротив Марины и взял её за руки.

Московская выставка в Центре современной культуры «Гараж» в какой-то степени является продолжением этой же работы, просто теперь, когда Мариной она логически завершена, её осуществляют добровольцы-зрители, а то, что происходит в их сознании во время просмотра в глаза незнакомому человеку, регистрируют и изучают молодые американские учёные. «Этот взгляд Марины обладает какой-то особенной силой или переворот сознания происходит при опыте с любым человеком?» — серьёзно интересуются посетители. Кроме подопытных зрителей на выставке есть и специально подготовленные Мариной перформеры, которые заново осуществляют её старые работы. Известно, что перформанс, повторённый другим человеком или самим художником в другое время, в другом месте, в другой аудитории, — это уже совершенно новая

работа, рассказывающая свою собственную историю. В своё время Абрамович и сама переосуществляла работы других художников, например, Йозефа Бойса «Как объяснить картины мёртвому зайцу» или Вито Аккончи. В этом легко убедиться на экспозиции, где представлена обширная документация перформативных работ Марины, фото, видео, предметы, которыми она пользовалась, — всё это и само по себе представляет серьёзный интерес как самая большая на данный момент ретроспектива творчества художницы. И среди всех артефактов неподвижно стоят, лежат и висят молодые российские реперформеры — говорят, что эта вакансия висела даже на хэдхантере, и что Марина отвергла всех пришедших к ней художников, поскольку ей требовались исполнители, а не соавторы. Не столько «в присутствии», сколько под присмотром художника. Одни из них смотрят друг другу в глаза, почти соприкасаясь вытянутыми указательными пальцами, другие в обнажённом виде лежат под скелетами, поднимая и опуская их своим дыханием, между голыми телами живых экспонатов приходится протискиваться в залы экспозиции. «Уберите сумки», — предупреждают организаторы. «Я подписывала контракт только на «одежды» перформансы», — говорит одна из участниц. — Мне же главное не произведение, а общение с Ней».

Алина Игнатова



Выставка «Невозможное сообщество» в ММСИ 2011
 Фотограф: Евгений Финк
 Изображение предоставлено
 Московским музеем современного искусства

СОВРЕМЕННОЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

Мультимедиа арт музей
 14 сентября — 30 октября 2011

В каталоге, изданном в Милане, выставка называется «Итальянская группа «Зеро» и авангард 60-х»; в программе Московской биеннале предикат «итальянский» поменял себе субъект — «Группа «Зеро» и авангард в Италии 60-х»; а в Мультимедиа арт музее, видно, поразмыслили и решили не вдаваться в долгие объяснения — поскольку ведь, если принять биеннальный вариант заголовка, тогда где конкретно основатели «Зеро», доссельдорфцы Хайнц Мак и Отто Пине и примкнувший к ним впоследствии Гюнтер Юнкер; а если оставить итальянский оригинал, то что это за авангард такой, в 60-е? Так что в музее поразмыслили и выбрали нейтральный вариант, что и оказалось на афише. Четырнадцать собранных художников — Альберто Биаци, Агостино Боналуми, Джанни Коломбо, Лучо Фонтана, Бруно Мунари, Пьеро Мандзони и другие, — не принадлежат в итоге ни к какой одной группе; напротив, каждый является участником то ли одного, то ли другого объединения. Собственно, это и есть первый очевидный — если не смотреть само

искусство — признан авангарда: работа в группе и избегание личного высказывания как слишком индивидуалистичного, слишком субъективного, потенциально разрушительного и опасного; тогда как коллективный труд конструктивен и социалителен по определению. Послевоенный, так называемый второй авангард в те годы подбирал последние крохи инновационного пира, затянутого ещё первым авангардом, 1910—1920-х, и имён первого ряда не произвёл; исключение составляет, пожалуй, Лучо Фонтана, запоминающийся эффе́нтным модернистским жестом потрошителя картины и самими холстами, что зияют щелями-разрезами, а также рано ушедший Пьеро Мандзони — этого тоже помнят по большей части из-за единственного концептуального жеста с консервными баночками «Дермо художника». Умерший от неожиданного инфаркта, не дотянув и до полных 30 лет, Мандзони был, по общему признанию, способен отнюдь не только на эпатажные шуточки. Публикуемый в каталоге его манифест «Свободное измерение», 1960, из альманаха возглавляемой Мандзони группы «Азимут» формулирует позицию всего «второго авангарда» разом: «Я не могу понять тех художников, которые и сегодня продолжают видеть в картинную поверхность для заполнения красками и формами согласно своему более или менее совершенному вкусу... Намекать, создавать, выражать — сегодня этих проблем больше не существует». На-

следующий рационально-конструктивному пафосу авангарда 1910—1920-х, «второй авангард», подобно первому, тоже был вынужден какое-то время после мировой войны соперничать с естественной послевоенной модой на искусство глубоко психологичное и индивидуалистическое — читай, гуманистическое, — вроде абстрактного экспрессионизма. И только потом, выждав, можно было опять начинать проповедь геометрической абстракции и кинетизма как искусства самого что ни на есть демократичного и чувственного, ибо оно не требует дополнительных пояснений и не оставляет возможности для интерпретации. Для теоретиков «второго авангарда» и Баухауз показался бы слишком манерным и субъективистским; кинетизм 50—60-х — если подумать, это ведь и было то самое искусство будущего, о котором грезили футуристы начала века (или же они грезили о чём-то другом, а получились кинетисты); однако теории «второго авангарда» сейчас всё же поназутся более глубокими и интересными, нежели произведённые в соответствии с ними искусство элементарных плоскостей и простых фантур — отливающее пластмассовым блеском ровно того же свойства и притягательности, что товар на полках магазина бытовой техники.

Константин Агунович

НЕВОЗМОЖНОЕ СООБЩЕСТВО

Московский музей современного искусства на Гоголевском бульваре
 6 сентября — 6 ноября 2011

«Невозможное сообщество», начинавшееся, по признанию куратора Винтора Мизиано, как монографическая выставка группы Escare, затем обросла связями. Так что теперь к взыскаемой куратором «эстетике взаимодействия» может быть отнесён и сам фант выставки — которая задумывалась поначалу как ретроспекция опыта связи, коллективного сотворчества одной московской группы. А стала в итоге чем-то вроде памятника — умению дружить и слышать друг друга. Европейские программные коллаборационизм и коммуникация были переложены в духе вышеупомянутой «эстетики», когда целью искусства считается тоже, скорее, сам фант, опыт соучастия в работе — художника и художника, художника и зрителя, — нежели продукт совместной деятельности, видео, перформанс или инсталляция, что в итоге оказываются лишь поводом для «взаимодействия». Типа выставки группы Escare.

Или же экспонатом — на выставке, где только во множестве сопроводительного и поясняющего материала (как было дело, как налаживалось «взаимодействие», что хотел сказать этим художник), только и может быть понят и оценен сам процесс. Конечно же, к упомянутым формам взаимодействия надо привлечь ещё и нонтакты нашего куратора: благодаря ему собралась внушительная компания творческих коллективов, начиная стабильно работающими годами IRWIN, украинской группы «Р.Э.П.» или группы пластического перформанса «TanzLaboratorium» и заканчивая неожиданными дуэтами, вроде Юрия Лейдермана с Андреем Сильвестровым. Некоторые сняли что-то вроде видеопьесы «Лес в лесу», сплошь из странных монологов, чеховские интонации произносятся в духе семидесятнического экзистенциализма, и где актерами — на фоне семидесятнически минималистичной сценической бутафории — выступают участники ближайшего круга группы «Коллективные действия», то есть опять-таки семидесятники, в принципе (которые во времена семидесятников, правда, только и делали с семидесятниками, что идейно боролись). Или же взять Джереми Деллера, который для «эстетики взаимодействия» пример

несомненный. И который сам вообще-то не приехал, но поручил реализовать свой замысел, серию перформансов «Степень риска», разным отечественным исполнителям. Исполнителю полагалось призывать сограждан к соучастию разными, как бы невзначай, поступками — как бы споткнулся, как бы застрял в закрывающихся дверях вагона метро, и тут согражданин бросается помочь, и... Возникающую в этот момент конфигурацию можно именовать, м-м, социальной скульптурой, но главный смысл, конечно же, в том, что вообще удалось добиться от товарища хоть чего-нибудь; Деллеру отведено в музейной экспозиции две стены. В конце — просто песня. Адриан Пачи показывает на двух экранах, как сперва его маленькая дочь поёт строну из детской песенки, а на экране напротив группа албанских тетушек, дедушек и бабушек, словно бы глядя на экран напротив, подхватывает припев: скоро зритель, озававшийся меж двух экранов, среди любви, излучаемой дедушино-бабушкинскими глазами, начинает здесь чувствовать себя как родной.

Константин Агунович



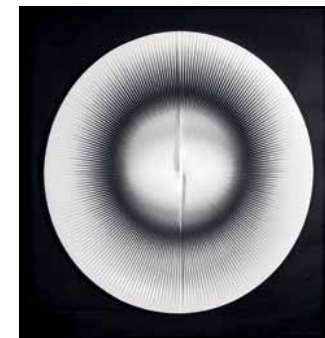
1. Паоло Шегги
 Внутренняя площадь
 1964

Холст, масло
 Изображение предоставлено
 G.L.O.W. Platform, Милан

1

2. Альберто Биаци
 Цилиндрическая динамида
 1962

ЛВХ на дереве
 Изображение предоставлено
 G.L.O.W. Platform, Милан



2



Андрей Мыльников
Утро
1972
Холст, масло.
Изображение предоставлено
Государственным Русским музеем

174 1960—1990-Е ГОДЫ,
постоянная экспозиция.
Государственный Русский музей

Отсутствие постоянной экспозиции XX века в Государственном Русском музее (ГРМ) давно стало притчей в устах петербургского арт-сообщества — тогда как, скажем, Третьяковна за первую декаду нового века последовательно показала уже две версии искусства вена минувшего и намерена делать третью. Русский музей понимает: массовому зрителю, зачастую посещающему музей раз в жизни, необходимо показать историю русского искусства, которая не закончилась на Серове и Врубеле; но всё же ГРМ слишком долго готовился к постоянному показу XX века, ссылаясь то на недостаточную дистанцию, отделяющую нас от того времени, то на дефицит средств, то на нехватку площадей. (Последнее обстоятельство, как это ни покажется странным, наиболее справедливо. Обладая четвёркой больших старинных дворцов, музей испытывает острый недостаток современных выставочных площадей.) Естественным пространством для постоянной экспозиции XX века является корпус Бенуа с его просторными залами, но он и для выставок оказывается тоже самым удобным; компромисс был найден в том, что первый этаж этого корпуса остался выставочным, а второй — почти весь предоставлен для постоянной экспозиции. Весной 2011 года новую постоянную экспозицию продлили от начала XX века

до «Круга художников» — ленинградской версии московского «Общества станковистов»; теперь новые три зала посвящены отечественному искусству 1960—1990-х годов.

Строго говоря, это первый набросок экспозиции, который обозначает принципы показа искусства второй половины XX века в ГРМ. Во-первых, это отъезд от деления искусства послевоенного времени на официальное и андеграунд. Во-вторых, чёткое понимание того обстоятельства, что музейная коллекция не сможет наверстать упущенное в прошлом вене. И если в ней сейчас слабо представлены центральные фигуры московского концептуализма и соц-арта, это значит, что практически нет шансов получить заметные работы этих направлений и в будущем. В-третьих, постоянная экспозиция должна быть мобильной: какие-то важные произведения часто востребованы на выставках за пределами музея, и им должна подбираться если не эквивалентная, то достойная замена.

Шестидесятые годы по сложившейся традиции, наработанной выставочной практикой последних лет, представлены художниками «сурового стиля» — это «Портальный кран» Петра Оссовского, «Мясная лавна» Павла Никонова, «Сентябрь на Мезени» Виктора Полнова. В начале семидесятых Андрей Мыльников пишет картину «Утро» — советскую версию Венеры Джорджоне. Тогда это большое полотно произвело выставочную сенсацию. «Утро» отражает интерес художников 1970-х — начала 1980-х годов к приват-

ной жизни и частным интересам человека, стремившегося всеми силами отгородиться от навязываемых ему идеологических догм. Среди произведений этого времени — «Фигляры» Ольги Булгаковой, «Метро» Натальи Нестеровой, «Голубятня» Владимира Овчинникова, «Тайная вечеря» Вячеслава Михайлова, «Полночь в кафе» Ивана Лубенникова.

Эклектичным получился самый последний зал. Такое впечатление, будто экспозиционеры рассчитывали на подробный показ, а пространство внезапно закончилось или вдруг урезали обещанную под экспозицию площадь. Поэтому рядом с поздним Оскаром Рабином она называется ранний Глеб Богомолов, «Тающие облака» Эрика Булатова служат фоном станковой версии скульптуры «Гребец» Дмитрия Каминнера (её полнометражный вариант установлен в Петербурге на берегу Суздальского озера), а самым интересным из неслучайных совпадений стал диалог двух абстракций — Евгения Михнова-Войтенко и Юрия Злотникова: музей справедливо показывает, что абстракция стала одним из центральных достижений искусства XX века. Возможно, самым главным.

В 2012 году Русский намерен ещё раз сверить экспозиционные часы в ходе подготовки большой выставки, посвящённой искусству 1965—2000 годов. А также открыть залы официального советского искусства 1930—1950-х годов.

Дмитрий Новик

ЭНТОНИ ГОРМЛИ
Во весь рост

Государственный Эрмитаж
23 сентября 2011 — 15 января 2012

Английский скульптор — фаворит Эрмитажа. Никому другому из ныне живущих художников пока не удалось провести в этом музее две персональные выставки. Как публичное собрание артефактов Эрмитаж видит свою основную задачу в связывании времён и искусств, особенно после запуска проекта «Эрмитаж 20/21». В этом контексте Энтони Гормли выглядит предпочтительнее многих современных авторов. Вероятно, этим и объясняется его новая, вторая выставка в Эрмитаже через год с небольшим после первой.

В 2010 году Гормли показал в зале Диониса своё «Рунопожатие» («Clasp») рядом с античной скульптурой. Это был тест для зрителя на восприимчивость к неожиданной ситуации, небольшому культурному шоку. Публика его успешно прошла. В нынешнем году к «Рунопожатию» добавились ещё 16 пикселеобразных объектов из чугуна, прообразом которых также послужило тело автора. Все они размещены в Античном дворике, а в соседнем зале Диониса — его постоянные обитатели: Венера Таврическая, Эрот, Афина, Философ,

Сатир и Дионис сняты с пьедесталов и поставлены вровень с наблюдателем.

Интерактивность — главная особенность этой выставки; впрочем, понимаемая не буквально, консьюмеристски, как возможность, например, пощупать античный мрамор и/или поскрести ржавчину с гормлиева истуна. Эта интерактивность другого рода, подразумевающая максимальную включённость зрителя в процесс познания себя в окружающем мире — для начала среди артефактов под крышей большого культурного учреждения. Об этом сам Гормли подробно говорит в беседе с куратором выставки Дмитрием Озерновым, опубликованной в каталоге: «Мои скульптуры — пусты, они находятся в ожидании, вовлекают тело зрителя, ждут от нас способности перенести наш опыт в их пустоту...

У моих работ отсутствует сюжет, пока рядом с ними нет зрителя... Значение произведения в большой степени зависит от того, что сам зритель привносит в него из своего частного опыта». Здесь уместно вспомнить работу Гормли с 287 добровольцами над проектом «Поле притяжения (Domain Field)», который был показан в 2009 году в «Гаране». И конечно — самый знаменитый интерактив Гормли — «Тот и другой (One & Other)», когда каждый из 2400 участников проекта в течение часа получал возможность находиться на пу-

стоном пьедестале на Трафальгарской площади и делать там всё, что пожелал.

Выставка в Эрмитаже ставит над публичной нудой более жёсткий опыт, чем над участниками лондонского проента. Она погружает зрителя то в пространство зыбких, согбенных, тревожных железных людей Гормли, то заставляет находиться рядом с совершенными античными богами. Но боги в зале Диониса остаются самодостаточными, даже свергнутые со своих пьедесталов; их пантеон не нуждается в присутствии публики, тем более, не зависит от её вкусов и предпочтений. Объекты Гормли, напротив, взыскую зрительского соучастия, сочувствия, сострадания. Но главное — не эмоции. Железные люди заменяют в знаменитом державинском «Я царь, я раб, я червь, я бог!» — восклицание на трудный вопрос. Или «цитируют» дзен-буддистское «Кто я?». Homo sapiens — вершина эволюции или случайная и кратковременная генетическая девиация? Гормли предполагает, что человечество отмерило всего 170 тысяч лет из отпущенных ему 6 миллиардов лет солнечной активности. Так что у нас достаточно времени и возможностей для изменения бытия к лучшему.

Дмитрий Новик



Выставка
Энтони Гормли
в Государственном
Эрмитаже
2011
Фотограф Юрий Молодковец

АВСТРИЯ

ЭНТОНИ ГОРМЛИ
ДО АПРЕЛЯ 2012
Kunsthau Bregenz, Брегенц
www.kunsthau-bregenz.at

COMMUNITAS. СРЕДИ
ДРУГИХ
25.09.2011-01.01.2012
Camera Austria, Грац
www.camera-austria.at

АЙ ВЭЙВЭЙ:
ПЕРЕПЛЕТАНИЕ
17.09.2011-15.01.2012
Kunsthau Graz, Грац
www.kunsthau-graz.at

МОДЕРНИЗМ:
САМОУБИЙСТВО
ИСКУССТВА
27.11.2011-02.09.2012
Neue Galerie Graz, Грац
www.neuegalerie.at

ФОКУС: АБСТРАКЦИЯ.
РАБОТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЭССЛ
08.06.2011-12.02.2012
Essl Museum, Вена
www.sammlung-essl.at

МАГРИТТ



09.11.2011-26.02.2012
Альбертина, Вена
www.albertina.at

НЮАНСЫ — КОЛЛЕКЦИЯ
ФОРБЕРГ
21.10.2011-22.01.2012
Альбертина, Вена
www.albertina.at

ТЩЕСЛАВИЕ



21.10.2011-12.02.2012
Kunsthalle Wien, Вена
www.kunsthallewien.at

ГРАФИКА СЮРРЕАЛИСТОВ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГИЛБЕРТА
НАПЛАНА
30.11.2011-22.01.2012
Альбертина, Вена
www.albertina.at

ЭРИК ВАН ЛИСХАУТ
01.12.2011-29.01.2012
Bawag Contemporary, Вена
www.bawag-foundation.at

АНИМИЗМ.
СОВРЕМЕННОСТЬ
В ЗАЗЕРКАЛЬЕ
16.09.2011-29.01.2012
Generali Foundation, Вена
foundation.generali.at

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЯРМАРКА LONDON ART FAIR
18.01.2012-22.01.2012
Business Design Centre,
Лондон
www.londonartfair.co.uk

ПЬЕРО МАНЦОНИ



16.11.2011-07.01.2012
Gagosian Gallery, Лондон
www.gagosian.com

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ:
ХУДОЖНИК МИЛАНСКОГО
ДВОРА
09.11.2011-05.02.2012
Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

ПИНАССО И
СОВРЕМЕННОЕ
БРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО
15.02.2012-15.07.2012
Tate Britain, Лондон
www.tate.org.uk

ЭД АТКИНС
08.10.2011-12.08.2012
Tate Britain, Лондон
www.tate.org.uk

МИГРАЦИИ
31.01.2012-12.08.2012
Tate Britain, Лондон
www.tate.org.uk

ГЕРХАРД РИХТЕР
06.10.2011-08.01.2012
Tate Modern, Лондон
www.tate.org.uk

БАРРИ ФЛАНАГАН: РАННИЕ
РАБОТЫ

27.09.2011-02.01.2012
Tate Britain, Лондон
www.tate.org.uk

ЯЕЙ КУСАМА
09.02.2012-05.06.2012
Tate Modern, Лондон
www.tate.org.uk

ДЖЕФФ УОЛЛ
23.11.2011-07.01.2012
White Cube, Лондон
www.whitecube.com

ПЕРВЫЕ АКТРИСЫ
20.10.2011-08.01.2012
Национальная портретная
галерея, Лондон
www.npg.org.uk

GESAMTKUNSTWERK:
НОВОЕ ИСКУССТВО
ИЗ ГЕРМАНИИ



18.11.2011-30.04.2012
Saatchi Gallery, Лондон
www.saatchi-gallery.co.uk

ПОСТМОДЕРНИЗМ
24.09.2011-15.01.2012
Музей Виктории и
Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

СИЛА СОЗИДАНИЯ
06.09.2011-02.01.2012
Музей Виктории и
Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

РОТКО В
ВЕЛИКОБРИТАНИИ
09.09.2011-26.02.2012
Галерея Уайтчепел, Лондон
whitechapelgallery.org

ФРЭНСИС НАДЕЛЛ
22.10.2011-18.03.2012
Шотландская национальная
галерея современного
искусства, Эдинбург
www.nationalgalleries.org

ГЕРМАНИЯ

ПАВЕЛ АЛЬТХАМЕР
28.10.2011-16.01.2012
Deutsche Guggenheim,
Берлин
www.deutsche-guggenheim.de

ТОМАС САРАЦЕНО
14.09.2011-15.01.2012
Hamburger Bahnhof, Берлин
www.hamburgerbahnhof.de

ЙОЗЕФ БОЙС
08.10.2011-01.01.2012
Hamburger Bahnhof, Берлин
www.hamburgerbahnhof.de

АЙ ВЭЙВЭЙ В НЬЮ-ЙОРКЕ
15.10.2011-18.03.2012
Martin-Gropius-Bau, Берлин
www.berlinerfestspiele.de



ПЕРУДЖИНО — УЧИТЕЛЬ
РАФАЭЛЯ

15.10.2011-18.03.2012
Старая Пинакотека,
Мюнхен
www.pinakothek.de

НЕАПОЛЬ И ЮГ.
ФОТОГРАФИИ 1846-1900
11.11.2011-26.02.2012
Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

МАЙК КЕЛЛИ И РОЗМАРИ
ТРОКЕЛЬ
17.10.2011-05.02.2012
Pinakothek Der Moderne,
Мюнхен
www.pinakothek.de

ЭЛЛСУОРТ НЕЛЛИ
07.10.2011-08.01.2012
Pinakothek Der Moderne,
Мюнхен
www.pinakothek.de

ГРЕЦИЯ

3-Я АФИНСКАЯ БИЕННАЛЕ
23.10.2011-11.12.2011
Афины
www.athensbiennale.org

3-Я САЛОНИКСКАЯ
БИЕННАЛЕ
18.09.2011-18.12.2012
Салоники
biennale3.thessalonikibiennale.gr

ДАНИЯ

УОРХОЛ И БАСИЯ
03.09.2011-11.01.2012
Музей современного
искусства Аркен,
Копенгаген
www.arken.dk

ДЕМИЕН ХЁРСТ
21.09.2011-05.09.2012

Музей современного
искусства Аркен,
Копенгаген
www.arken.dk

АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
17.09.2011-19.02.2012
Национальная галерея
Дании, Копенгаген
www.smk.dk

ИНДИЯ

4-Я ЯРМАРКА INDIA ART
FAIR
25.01.2012-29.01.2012
Нью-Дели
www.indiaartfair.in

ИСПАНИЯ

БАРСЕЛОНА МИРО



17.10.2011-18.03.2012
Фонд Жоана Миро,
Барселона
fundaciomiro-bcn.org

АНТОНИ ТАПИЕС
07.10.2011-05.02.2012
Фонд Антони Тапиеса,
Барселона
www.fundaciotapies.org

БРАНКУЗИ — СЕРРА
08.10.2011-15.04.2012

Guggenheim Bilbao, Вильбао
www.guggenheim-bilbao.es

АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ
1949-1969: ИЗБРАННОЕ ИЗ
КОЛЛЕКЦИИ ГУГГЕНХАЙМА
14.06.2011-08.01.2012
Guggenheim Bilbao, Вильбао
www.guggenheim-bilbao.es

31-Я ЯРМАРКА ARCO-
MADRID
15.02.2012-19.02.2012
Мадрид
www.ifema.es

БЕРТА МОРИЗО
15.11.2011-12.02.2012
Музей Тиссен-Борнемиссы,
Мадрид
www.museothyssen.org

ПАБЛО ПИКАССО И ОНОРЕ
ДЕ БАЛЬЗАК



28.10.2011-19.02.2012
Фонд Хуана Марча, Мадрид
www.march.es

АЛИГЬЕРО БОЭТТИ
05.10.2011-05.02.2011
Музей королевы Софии,
Мадрид
www.museoerinasofia.es

ЭРМИТАЖ В ПРАДО
08.11.2011–25.03.2012
Музей Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

ИТАЛИЯ

36-Я ЯРМАРКА ARTE FIERA
27.01.2012–30.01.2012
Болонский выставочный
центр, Болонья
www.artefiera.bolognafiera.it

АРТЕ ПОВЕРА



07.12.2012–04.03.2012
Национальная галерея
современного искусства,
Рим
www.gnam.beniculturali.it

МАССИМО ГРИМАЛЬДИ
11.10.2011–31.12.2011
Музей современного
искусства MACRO, Рим
www.macro.roma.museum

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ
25.06.2011–29.01.2012
Музей современного
искусства MACRO, Рим
www.macro.roma.museum

ИНДИЙСКИЙ ХАЙВЭЙ
22.09.2011–29.01.2012
Национальный музей
искусства XXI века МАХХИ,
Рим
www.fondazionemaxxi.it

8-Я ФЛОРЕНТИЙСКАЯ
БИЕННАЛЕ
3.12.2011–11.12.2012
Флоренция
www.florencebiennale.org

КИТАЙ

ЧЖАН ВАН
26.11.2011–25.02.2012
Центр современного
искусства Уллена, Пекин
www.ucca.org.cn

ЯННИС НУНЕЛЛИС
19.11.2011–13.12.2011
Музей современного
искусства, Пекин
www.todayartmuseum.com

НАЛЛИГРАФИЯ
ДИНАСТИИ ЦИН
27.10.2011–08.02.2012
Национальный музей
Китая, Пекин
www.chnmuseum.cn

ЧЕН МАН



23.11.2011–07.02.2012
Музей современного
искусства, Шанхай
www.mocashanghai.org

ВИДЕООБРАЗ В КИТАЕ:
1988–2011
09.09.2011–27.11.2011

Художественный музей
Миншень, Шанхай
minshengart.org

МАРОККО

4-Я МАРРАКЕШСКАЯ
БИЕННАЛЕ
29.02.2012–03.07.2012
Марракеш
www.marrakechbiennale.org

НИДЕРЛАНДЫ

СИБЕ СВАРТ



16.12.2011–26.02.2012
Музей Huis Marseille,
Амстердам
www.huismarseille.nl

ЯРМАРКА ART ROTTERDAM
09.02.2012–12.02.2011
Роттердам
www.artrotterdam.com

РОССИЯ

НАНДИНСКИЙ И «СИНИЙ
ВСАДНИК»
05.10.2011–15.01.2011
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

АННИ ЛЕЙБОВИЦ
12.10.2011–15.01.2011
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

КАРАВАДЖО. ЖИВОПИСЬ
ИЗ МУЗЕЕВ ИТАЛИИ
И ВАТИКАНА
26.11.2011–19.02.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

УИЛЬЯМ БЛЕЙК И
БРИТАНСКИЕ ВИЗИОНЕРЫ
29.11.2011–19.02.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

НИКОЛАЙ ГЕ
19.10.2011–05.02.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

МАРК АНТОКОЛЬСКИЙ
04.11.2011–29.01.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

ГРАФИНА ВАЛЕНТИНА
СЕРОВА
29.11.2011–08.04.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

ДЖОТТО. «БОГ-ОТЕЦ»
ИЗ ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ
ПАДУИ



09.12.2011–31.01.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ЭНТОНИ ГОРМЛИ
23.09.2011–15.01.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

СВЯТАЯ РУСЬ
27.10.2011–20.01.2012
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

2-Я ФОТОБИЕННАЛЕ
РУССКОГО МУЗЕЯ
17.11.2011–20.01.2012
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

США

СЮЙ БЭЙХУН

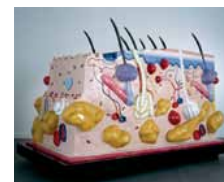


15.10.2011–29.01.2012
Художественный музей,
Денвер
www.denverartmuseum.org

3-Я ЯРМАРКА ART LOS
ANGELES CONTEMPORARY
19.01.2012–22.01.2012

Лос-Анджелес
www.artlosangelesfair.com

10-Я ЯРМАРКА ART BASEL
MIAMI BEACH
01.12.2011–04.12.2011



Miami Beach Convention
Center, Майами
www.artbasel/miami-beach.com

КОЛЛЕКЦИЯ РОБЕРТА
РАУШЕНБЕРГА
03.11.2011–23.12.2011
Gagosian Gallery, Нью-Йорк
www.gagosian.com

ГОВАРД ХОДЖКИН
03.11.2011–23.12.2011
Gagosian Gallery, Нью-Йорк
www.gagosian.com

АНДРЕАС ГУРСКИ
04.11.2011–17.12.2011
Gagosian Gallery, Нью-Йорк
www.gagosian.com

ВСПОМИНАЯ 911
09.09.2011–08.01.2012
Международный центр
фотографии, Нью-Йорк
www.icp.org

РИСУНКИ ПИКАССО,
1890–1921
04.10.2011–08.01.2012
Коллекция Фрика, Нью-Йорк
www.frick.org

ШТИГЛИЦ И ЕГО
ХУДОЖНИКИ. ОТ
МАТИССА ДО О'НИФ
13.10.2011–02.01.2012
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк
metmuseum.org

ИСКУССТВО
НЕСОГЛАСНЫХ В XVII ВЕКЕ
В КИТАЕ
07.09.2011–02.01.2012
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк
metmuseum.org

**САЙ ТВОМБЛИ:
СКУЛЬПТУРА**



20.05.2011–02.01.2012
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
toma.org

МАУРИЦИО НАТТЕЛАН
04.11.2011–22.01.2012
Музей Гуттенхайма, Нью-
Йорк
www.guggenheim.org

ДЭВИД СМИТ
06.10.2011–08.01.2012
Музей американского
искусства Уитни, Нью-Йорк
www.whitney.org

УКРАИНА

СИНТИЯ МАРСЕЛЛЕ
29.10.2011–08.01.2012
Pinchuk Art Centre, Киев
pinchukartcentre.org

ФРАНЦИЯ

11-Я ЛИОНСКАЯ
БИЕННАЛЕ
15.09.2011–31.12.2011
Лион
www.biennaledelyon.com

БАЗЕЛИЦ-СКУЛЬПТОР
30.09.2011–29.01.2012
Музей современного
искусства города Париж
mam.paris.fr

ЭДВАРД МУНК



21.09.2011–09.01.2012
Центр Помпиду, Париж
www.centrepompidou.fr

ЯЁЙ НУСАМА
10.10.2011–09.01.2012
Центр Помпиду, Париж
www.centrepompidou.fr

ИАНА АРБУС
18.10.2011–05.02.2012
Зал Jeu de raquette, Париж
www.jeudepaume.org

ДЖАСПЕР ДЖАСТ
22.10.2011-05.02.2012
Музей современного искусства департамента Валь-де-Марн, Париж
www.macval.fr

КРАСОТА, МОРАЛЬ И СЛАДОСТРАСТИЕ В АНГЛИИ ОСНАРА УАЙЛДА



13.09.2011-15.01.2012
Музей Орсе, Париж
www.musee-orsay.fr

ИСПАНИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ — ОТ ЗУЛОАГА ДО ПИКАССО

07.10.2011-09.01.2012
Музей Оранжеви, Париж
www.musee-orangerie.fr

ФАНТЕН-ЛАТУР, МАНЕ, БОДЛЕР: ПОСВЯЩАЕТСЯ ДЕЛАКРУА

17.12.2011-19.01.2012
Музей Делакруа, Париж
www.musee-delacroix.fr

ЭНСПРЕССИОНИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМЫ
13.09.2011-11.03.2012
Парижская Пинакотекса
www.pinacothèque.com

ДЖАКОМЕТТИ И ЭТРУСКИ
16.09.2011-08.01.2012
Парижская Пинакотекса
www.pinacothèque.com

ШВЕЙЦАРИЯ

МАКС БЕКМАН. ПЕЙЗАЖИ
04.09.2011-22.01.2012
Художественный музей Базеля
www.kunstmuseumbasel.ch

РОБЕР БРИР
26.10.2011-29.01.2012
Музей Тенгли, Базель
www.tinguely.ch

ДАЛИ, МАГРИТТ, МИРО.
СЮРРЕАЛИЗМ В ПАРИЖЕ



02.10.2011-29.01.2012
Фонд Бейелер, Базель
www.fondationbeyeler.ch

МИРО, МОНЕ, МАТИСС
21.10.2011-15.01.2012
Kunsthau Zürich, Цюрих
www.kunsthau.ch

АЛБЕРТ ВЕЛТИ
16.12.2011-04.03.2012
Kunsthau Zürich, Цюрих
www.kunsthau.ch

ШВЕЦИЯ

ТЕРНЕР, МОНЕ, ТВОМБЛИ.
ПОЗДНИЕ РАБОТЫ
08.10.2011-15.01.2012
Музей современного искусства, Стокгольм
www.modernamuseet.se

ПЕРЕДВИЖНИКИ — ПИОНЕРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ



29.09.2011-22.12.2012
Национальный музей, Стокгольм
www.nationalmuseum.se

7-Я ЯРМАРКА MARKET
17.02.2012-19.02.2012
Королевская академия художеств, Стокгольм
www.market-art.se

ЯПОНИЯ

ГОЙА. ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ПРАДО



22.10.2011-29.01.2012
Музей западного искусства, Токио
www.nmwa.go.jp

МЕТАБОЛИЗМ, ГОРОД БУДУЩЕГО



17.09.2011-15.01.2012
Художественный музей Мори, Токио
www.mori.art.museum

ЯРМАРКА TOKYO FRONT-LINE
17.02.2012-20.02.2012
Центр искусств 3331 Arts Chiyoda, Токио
tokyofrontline.jp

ШАРЛОТТА ПЕРРИАН
21.01.2012-11.03.2012
Музей современного искусства, Хиросима
www.hcmca.cf.city.hiroshima.jp



АРХИТЕКТОР
БИЗНЕС
ГРУППА
ПРОЕКТИРОВАНИЕ
СТРОИТЕЛЬСТВО
УПРАВЛЕНИЕ
www.abgrp.ru
+7 (495) 787-28-87
г. Москва, Красный октябрь
Берсеневская наб., д.8, стр.1



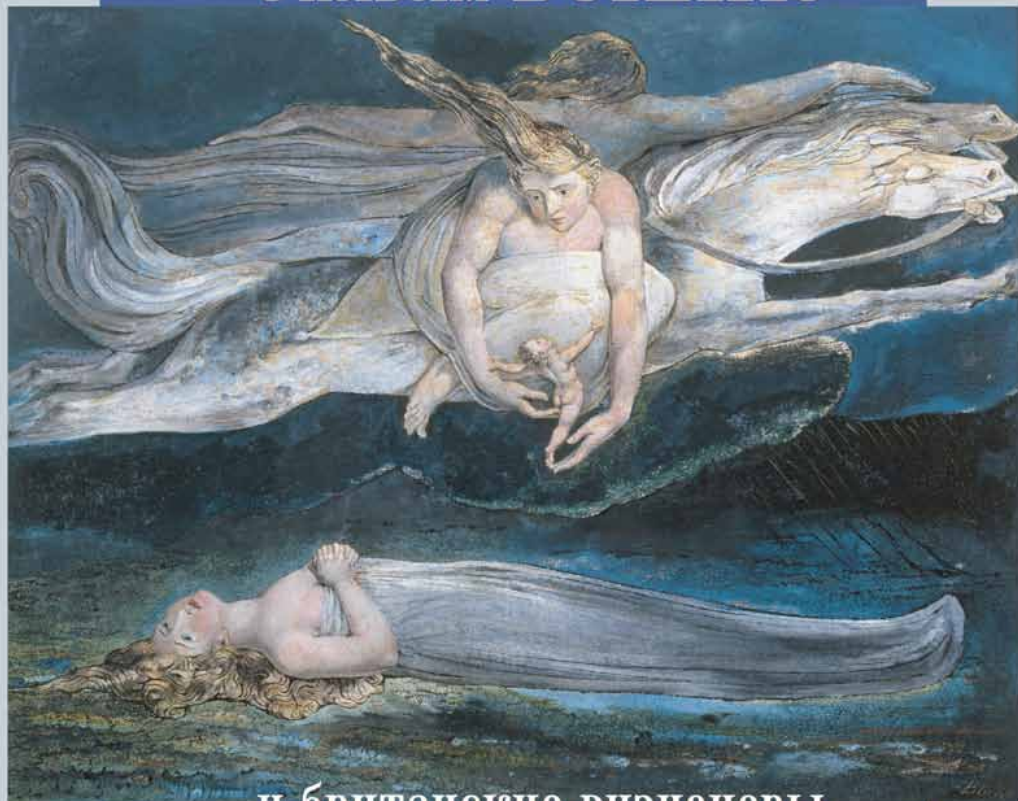


Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Галерея Тейт (Великобритания)
При поддержке Британского Совета



В рамках XXXI Международного музыкального фестиваля
«Декабрьские вечера Святослава Рихтера»

Уильям БЛЕЙК



и британские визионеры
29 ноября 2011 – 19 февраля 2012

Информационные партнёры



Постоянный партнёр ГМИИ им. А.С. Пушкина



Генеральный консультант



Информационная поддержка



На правах рекламы



Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея



«Она жила в волшебном мире сказки»

Е.Д. Поленова

К 160-летию со дня рождения

23 ноября 2011 – 26 февраля 2012

Инженерный корпус. Лаврушинский, 12

Проект осуществлен при поддержке
ОАО «СУРГУТНЕФТЕГАЗ»

Информационный партнёр
реклама



Информационная поддержка





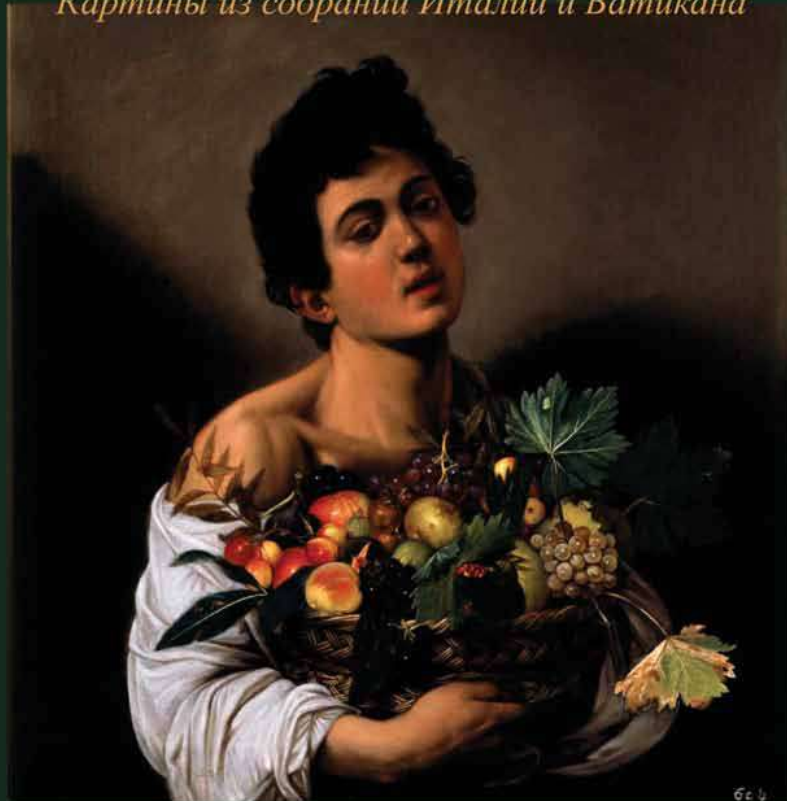
ГОД ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКА В РОССИИ
 Министерство Культуры Российской Федерации
 Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
 Министерство культуры Италии
 Президиум Совета Министров Италии
 Посольство Италии в Российской Федерации



Караваджо

(1571-1610)

Картины из собраний Италии и Ватикана



конец ноября-19 февраля

Волхонка, 12

Информационные партнеры



Постоянный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина



Генеральный консультант



Информационная поддержка



На правах рекламы



VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые ангары



Наземное обслуживание



Текущее обслуживание



Ресторанное обслуживание



Заправка

119027, Москва,
 ул. Рейсовая стр. 1, 5А
 тел.: +7 (495) 648-28-00/01/02
 факс: +7 (495) 648-28-08
 SITA: VKOBTXH; AFTN: UUUWVNKX
 e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care



реклама