

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 1 (584) 2013

УСПЕХ

Фотография

Государственный
центр современного
искусства (ГЦСИ)

при поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации

Гёте-Институт
в Москве

Софья Гаврилова
Беате Гютшо
Владислав Ефимов
Йенс Зундхайм
Яков Каждан
Антон Курышев
Ева Ляйтольф
Саша Пофлеп
и Крис Вёбкен
Рикарда Роган
Ольга Чернышева
Кураторы
Екатерина Лазарева
и Эстер Рюльфс
Идея
Вольф Иро

Olga Chernysheva
Vladislav Efimov
Sofia Gavrilova
Beate Gütschow
Yakov Kazhdan
Anton Kuryshev
Eva Leitolf
Sascha Pohflepp
und Chris Woebken
Ricarda Roggan
Jens Sundheim
Kuratoren
Ekaterina Lazareva
und Esther Ruelfs
Idee
Wolf Iro

08.02 – 10.03

Выставка

Государственный
центр современного
искусства (ГЦСИ)

123342, Москва,
ул. Зоологическая д.13

будущего

Die Zukunft



Организаторы Года Германии в России 2012/13:



Финансовые партнеры Года Германии 2012/13 в Москве:



Информационные партнеры Года Германии в России 2012/13:



Спонсор проекта: При поддержке:



fotografieren

В оформлении использована фотография Евы Ляйтольф из проекта «Clearing»

реклама

номер 111
100 861

сфото

slafse
set

соч Ар
миса 97

ves so



1. 2012

ТИМУР

Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы
Российское отделение ЮНЕСКО
Московский музей
современного искусства

Государственный музей
современного искусства
Российской академии художеств,
Бродяжеский бульвар, 10
+7 495 6946500
www.moscowmfa.ru

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА,
КОЛЛАЖ, ПАННО,
ВИДЕО, ИНСТАЛЛЯЦИЯ,
ИСТОРИЧЕСКИЕ
ДОКУМЕНТЫ ИЗ АРХИВА
ТИМУРА НОВИКОВА,
МУЗЕЯ НОВОЙ АКАДЕМИИ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ,
СОБРАНИЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ, РУССКОГО МУЗЕЯ,
МУЗЕЯ ART4.RU, ЧАСТНЫХ
КОЛЛЕКЦИЙ МОСКВЫ
И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

КУРАТОР
ЕКАТЕРИНА
АНДРЕЕВА

модель партнерства
ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE



18.03.13
– 14.04.13



М
О
МА

Московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

ИСКУССТВО

№ 1 (584) 2013

Издатели Леонид Лернер и Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Выпускающий редактор Алина Стрельцова

Манет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Корректор Эльвера Имашева

Календарь Яна Малинина

Фотограф Алан Воуба

Учредитель ООО «Журнал Искусство»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Подписка и распространение Наталья Лукина

Финансы Лариса Егорова

PR и продвижение Татьяна Кёлин

Менеджер по распространению Марина Королёва

Сайт Артур Бондаренко

Редакция выражает благодарность Илье Осколкову-Ценцишеру

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
каталоге «Пресса России»;
84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства
«Роспечать»

Подписка через агентства

«ГАЛ» тел.: (495) 981 0324
www.setbook.ru
«Интер-Почта-2003» тел.: (495) 500 0060
www.interpochta.ru

Зарубежная подписка

«МК-Периодика», тел.: (495) 672 7012
www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»
Заказ № 8891/13

Выпуск издания осуществлён при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

© Журнал «Искусство»

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



На обложке:

Марк Нуинн
Замороженная голова
2009

Десять килограммов 18-каратного
золота, 32x17x22 см.
Изображение предоставлено
аукционным домом Phillips

11.12
GALLERY



галерея 11.12

TOYS. Perfect world

Ольга Муравина

15 марта - 14 апреля

	<i>~МНЕНИЕ~</i>	8
4	ЗВЁЗДЫ	14
	ВИКТОР МИЗИАНО: «КАРЬЕРА И СУДЬБА»	16
	ЯРОСЛАВА БУБНОВА: «ОНИ ВСЕ ОЧЕНЬ ТЩЕСЛАВНЫ, ЭТИ ХУДОЖНИКИ»	26
	Александр Боровский ПОЛЕМИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ УСПЕХОВ	40
	ВЫБОР КРИТИКОВ	46
	ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ: ДЭВИД ХОКНИ	48
	КОНСТАНТИН БОХОРОВ: ЛОРА ОУЭНС	51
	ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВА: ЙОХАННЕС ГРЮТЦКЕ	55
	ДМИТРИЙ ПИЛИКИН: ДЖАНЕТ КАРДИФФ	58
	АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ: ХАРУН ФАРОКИ	64
	СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ: ГЭРИ ХИЛЛ	70
	ОЛЬГА ХОРОШИЛОВА: МАРЛЕН ДЮМА	74
	ДАША БАРЫШНИКОВА: МАРК ДИОН	78
	ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ: ИРЖИ ДАВИД	81
	КАРА МИСКАРЯН: АДЕЛЬ АБДЕССЕМЕД	84
	АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР: АНДРЕА ГЕЙЕР	88

ДАРЬЯ ПЫРКИНА: АНДРЕАС ЗИКМАН И АЛИСА КРАЙШЕР	93	
АННА АРУТЮНОВА: RAQS MEDIA COLLECTIVE.....	96	
ДМИТРИЙ НОВИК: ТОМАС САРАСЕНО	100	5
ДАРЬЯ КУРДЮКОВА: СУН ДУН.....	102	
АЛИНА СТРЕЛЬЦОВА: АНРИ САЛА	106	
ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ: ЯННИС КУНЕЛЛИС	110	
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ: ДЖЕФФ УОЛЛ.....	114	
ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА: ХИТО ШТЕЙЕРЛЬ.....	117	
ДМИТРИЙ СМОЛЕВ: ШТЕФАН БАЛКЕНХОЛ.....	120	
ЕЛЕНА ГОЛУБЦОВА: ФРАНСИС АЛЮС.....	124	
80– ЛЕТИЕ.....	130	
МЕЖДУ СТРОК.....	132	
МАСТЕРСКАЯ БОРИСА МЕССЕРЕРА. К 80–ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА.....	146	
-ОБЗОРЫ-	157	
-КАЛЕНДАРЬ-	170	
-SUMMARY-	176	



М М

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства

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

СНЫ ДЛЯ ТЕХ, КТО БОДРСТВУЕТ

01.03.13
– 29.09.13

пятая
тематическая
ЭКСПОЗИЦИЯ
музея

кураторы:
андрей егоров
анна арутюнян

специальный
проект
музея

ЭКСПАНСИЯ ПРЕДМЕТА

кураторы:
людмила андреева
борис михайлов
ольга турчина

Московский музей
современного искусства
улица Петровка, 25
т. 495 2313660
www.mimoma.ru

of modern
art
ПЕТРОВКА 25

медиапартнеры
ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

ARTGUIDE
АРТГИД



на правах рекламы

Прошлый номер нашего журнала был посвящён искусству забытому и недооценённому, а нынешний — снискавшему признание и популярность. По сути дела, это две грани извечной проблемы сопряжения таланта и славы. Впрочем, предположив, что существует единая для арт-мира иерархия, и попытавшись обсудить трудности продвижения художников к её вершинам, мы всё равно оказались бы в тупике. Дело в том, что каждый из участников и авторов этого номера фактически предложил свою собственную систему координат и критериев. Поэтому наш сегодняшний разговор, скорее, о разновидностях художественных иерархий и многочисленных системах успеха.

7

Журнал «Искусство»



Кристина Штейнбрехер-Пфанд
арт-директор Венской ярмарки современного искусства Vienna fair

Самым простым подходом к определению фактора звёздности являются такие популярные показатели, как объёмы продаж или индексы популярности. При составлении арт-обзоров, в которых фиксируется «место» художника, обычно учитывают количество выставок, биеннале, в которых он принимает участие, присутствие его работ в коллекциях, его связи (галеристы, кураторы). Сейчас в этом рейтинге лидирует Энди Уорхол, на 10-м месте — Уильям Кентридж. Это не совпадает с отчётами о продажах. В 2011—2012 годах дороже всего была продана работа Жана-Мишеля Баския — 14,312,900 евро.

Но слава или продажи совсем не обязательно всегда рядом. Есть много художников, имена которых не значатся в официальных

отчётах о продажах или индексах популярности, но тем не менее они высоко ценятся определённой группой покупателей. Это не звёзды в смысле славы или ценовой категории, но они важны для своих ценителей, часто — многочисленных.

Начиная бороться за продажи или славу, нужно помнить, что один-два хороших коллекционера могут сделать карьеру. У коллекционеров свой круг общения, и они склонны выбрать того художника, которого уже приобрёл его коллега. Мнению коллекционера он будет доверять больше, чем совету дилера.

Для того чтобы стать успешным, необязательно быть социально активным, но очень поможет, если художник может объяснить свои работы и не стесняется общаться с людьми и приглашать их в мастерскую.

Каналы, по которым продвигают художников, самые обычные — пресса, интернет, ТВ. Различаются инструменты. Отправной точкой является произведение искусства, постоянным фактором — человек и его жизнь. За произведением искусства следует индивид и его история. Люди любят слушать рассказы о жизни других людей. Здесь всё то же самое.

Современному искусству нужны звёзды, признанные и узнаваемые художники, которые делают значимое искусство. Это помогает привлечь внимание аудитории к искусству, к тому, что искусство важно;

Каналы, по которым продвигают художников, самые обычные. Различаются инструменты

поэтому дилеры продают, кураторы и музеи делают хорошо посещаемые выставки. В основном публика поддерживает звёздные инициативы.

Национальные арт-рынки могут существовать и без привязки к международному рынку. Художники могут быть высоко ценимы (в смысле стоимости работ и популярности) на национальном рынке, но при этом оставаться непризнанными на международном. От художника зависит, будет ли он бороться только за национальный рынок или за оба. В каждой стране есть несколько художников, которые важны и интересны, но не ценимы и не понимаемы в мире.

Потерять статус звезды довольно легко. Нужно сделать несколько плохих выставок. Не поддаваться по ожидаемым ценам. Потерять доверие коллекционеров и кураторов. Тем не менее, коллекционеры, которые покупают молодых художников, понимают, что не каждый сохранит свои позиции. В этом смысле нет никаких сюрпризов.



*Иосиф Бахштейн
директор Института проблем современного искусства,
комиссар Московской биеннале современного искусства*

Звёздный статус — это, с одной стороны, признание в профессиональном сообществе, с другой — успех на арт-рынке. Считается, что в прошлом критерием «большого художника» была не столько рыночная востребованность, сколько именно «величие». А с окончательной победой капитализма всё изменилось: коммерческая и некоммерческая составляющая творчества находятся в сложных и противоречивых отношениях. Вообще, изобразительное искусство — это единственная сфера, где всё делится на коммерческое и некоммерческое, кино, например, целиком коммерческое, а у нас всё время возникает оппозиция музея и галереи, биеннале и ярмарки. Сейчас рыночная ситуация в определении статуса художника даже начинает доминировать: Кабаков — главный русский художник, именно потому, что его работа была продана за шесть миллионов долларов, и это самая высокая цена на русское искусство.

Да, окончательный приговор выносит история искусств, но понятие «звезда» относится к настоящему времени, а что будет завтра с любой нынешней звездой, трудно сказать.

Я люблю говорить, что где-то между 1989-м, падением Берлинской стены, и 1991-м, годом распада Советского союза, закончилась эпоха Просвещения, закончилась эпоха больших художников. В этот момент симбиоз общественно-политического и художественного приобрёл совершенно другой характер. Сейчас можно прослушать курс «Как сделать карьеру в арт-мире», научиться, как себя правильно вести с галереями и кураторами, где надо и не надо выставляться — всё приобрело характер технологии. Все ходы в принципе известны. Надо просто приложить усилия и попасть в правильное место. Мы тоже обсуждаем это со студентами точно также, как это происходит в учебных заведениях на Западе.

Чтобы считаться «лидером мнений», художник должен не только создавать первокласс-

Сейчас можно прослушать курс «Как сделать карьеру в арт-мире», научиться, как себя правильно вести с галереями и кураторами, где надо и не надо выставляться — всё приобрело характер технологии. Все ходы, в принципе, известны

Энтони Гормли приводит к премьер-министру коллег, чтобы обсудить свою точку зрения, и в этой ипостаси он, безусловно, выступает в качестве признанного лидера мнений

ные работы, но быть социальным деятелем. Как Энтони Гормли, например. Отличный скульптор — с блестящими идеями и отлаженным механизмом их воплощения, с целой системой производства объектов. При этом он персонаж, очень правильно интегрированный в британское арт-сообщество и британский истеблишмент. Например, он как-то раз говорил мне, что озабочен проблемой художественного образования, и по этому поводу завтра встречается с Дэвидом Кэмероном. То есть Гормли приводит к премьер-министру коллег, чтобы обсудить свою точку зрения, и в этой ипостаси он, безусловно, выступает в качестве признанного лидера мнений, но также у него всё прекрасно и с репутацией, и с рынком, и он, разумеется, попадёт в историю искусства.



Ольга Свиблова
директор
Мультимедиа
Арт Музея

10

Звезда — это тот, кого узнают массы, и для получения подобного статуса необходима массовая пресса, тиражирование образа и, если речь о художнике, звёздные произведения. Исторически это стало возможным с появлением массовой фотоиллюстрированной прессы, и первой звездой, первым человеком, кто наполнил смыслом это понятие, стала актриса Сара Бернар. Она много и сознательно позировала фотографам, тщательно контролировала свой образ. Актриса выработала своего рода алгоритм построения образа звезды. И уже по этим правилам созданы образы киноактеров, ставших настоящими Звездами с большой буквы.

Художники начинают приобретать звёздный статус во второй половине XX века. Именно в это время зарождается массовый рынок современного искусства, и чуть позже, в 80-х годах XX века — музей современного искусства. Благодаря их усилиям,

а также массовой прессе художник превращается в персонаж, происходит тиражирование его образа и массовое распространение его произведений. Игру со СМИ одним из первых начинает Сальвадор Дали. И трудно сказать, что больше интригует публику, — его произведения или закрученные усы и частная мифология (художник и его муза Гала).

Энди Уорхол, создавший свою знаменитую «Фабрику», использовал опыт Дали и голливудских кинозвёзд вполне сознательно. Не случайно фотографии самого Уорхола — это фотографии селебрити. Он понимает, что собирая знаменитостей на «Фабрике» и запечатлевая их на пленке, подтверждает свой собственный статус. Звёзды всегда тянулись друг к другу, их объединяет уровень и харизмы, и дарования, но благодаря Энди Уорхолу появляется еще и отрефлексированная методика: звезда подкрепляет свой статус в окружении других звёзд. Вспомним книгу Михаила Шемякина первых лет его пребывания за границей: она заполнена фотографиями «Я и...». Так русский художник осуществляет стратегию адаптации в чужой художественный контекст.

Гилберт и Джордж вообще построили большинство своих произведений на собственных образах. Это гениальные художники, но, глядя на их ра-

Когда тот или иной человек становится звездой, он должен быть готов вести себя в соответствии с этим статусом и жить по жёстким законам

Художник может быть гениален, но, чтобы он превратился в звезду, необходима слаженная работа трёх институтов: рынка, музеев и медиа

боты, мы еще и бессознательно радуемся, узнавая самих авторов. Феномен узнавания лежит в основе самого понятия звёздности. Поэтому в современном искусстве и существует дилемма: с одной стороны, мы ждем от звезды нового и неожиданного, с другой — знакомого нам. И только те художники, которым удавалось лавировать между узнаванием и новизной, долго удерживаются в звёздном статусе.

Художник может быть гениальным, но, чтобы он превратился в звезду, необходима слаженная работа трех институтов: рынка, музеев и медиа. Поэтому в России художники-звёзды начали появляться совсем недавно. К счастью, в последние годы появились и окрепли музеи, которые способны их поддерживать, развились медиа, и начинает работать художественный рынок. А без него представить звезду в том понимании, которое существует в Европе и Америке, невозможно. Я вовсе не уверена, что ценовой фактор всегда помогает нам при оценке художественной значимости произведений, однако мир устроен так, что коммерческая составляющая гипнотизирует людей, а феномен «звёздности», безусловно, близок массовому гипнозу.

Когда тот или иной человек вольно или невольно становится звездой, он должен быть готов

вести себя в соответствии с этим статусом и жить по жёстким законам. Кто-то выдерживает, у кого-то случаются нервные срывы, а у кого-то хватает энергии, терпения и таланта приумножать свои возможности и превращаться в Мегазвезду, а у неё, конечно, есть преимущества, и главное из них — возможность привлечь внимание к результатам своего творчества. Однако цена, которую за это приходится платить, — острейший дефицит времени, главной привилегии человеческой жизни. Да и сама жизнь теряет личную составляющую и оказывается подчиненной законам публичной представленности.

Все, кто так или иначе профессионально связаны с искусством, сознательно или бессознательно знают рецепты того, как стать звездой или создать звезду. Впрочем, к сожалению или к счастью, выигрывает только тот, кто нарушает эти законы. В конце концов в искусстве побеждает не правило, а исключение.



Ханс Ульрих Обрист
куратор

Не существует работающих критериев оценки искусства с точки зрения сиюминутного успеха. Кого-то из художников видят сейчас, кого-то разглядят через несколько лет, кого-то, может быть, через десятилетия. Например, Филипп Паренно, чьё творчество я сейчас представляю в Москве, — очень влиятельный художник, он ориентир и для молодого поколения, и для уже сложившихся авторов, фактически он принадлежит к кругу лучших мастеров нашего времени. А известен ли он на уровне художественного рынка? Нет, конечно. Он известен в плане значимости смыслов, заложенных в его искусстве, воздействия на других, но не рынка.

Художественный мир вообще неоднороден, о нём нельзя говорить как о чём-то едином и неделимом. Кто-то работает в категориях арт-рынка, а кто-то производит смыслы — и это выбор самого художника. Один рассчитывает на признание на уровне

Я не думаю, что успех художника и его значимость могут в какой-то степени определяться деньгами. Речь вообще не об этом

институций, другой — на музейную востребованность, третий — на влияние в кругу коллег.

Я не думаю, что успех художника и его значимость могут в какой-то степени определяться деньгами. Речь вообще не об этом. Вот искусство Гойи, например, оно длится веками, оно вдохновляет, оно очень сильно воздействует на нас. Вы можете трансформировать контекст, вы можете поменять правила игры, а оно всё равно будет. Мгновенный эффект произведения может оказаться эфемерным, поэтому прежде всего стоит иметь в виду вероятность длительного воздействия.

Герхард Рихтер неоднократно мне говорил, что искусство — это высшая форма надежды, и я с ним согласен. Искусство даёт нам надежду, даёт нам смелость, даёт нам возможность многократного обращения к одной и той же работе. Возвращаясь многократно к одному и тому же фильму, я каждый раз смотрю его совершенно по-новому. Точно так же определяется и настоящая живопись, и настоящая архитектура — это что-то, к чему возвращаешься. Это же самый простой критерий, действительно, великого искусства: его нельзя исчерпать.



Светлана Марич
*международный
директор аукцион-
ного дома Phillips*

12

Можно говорить об успешных художниках, а можно говорить о звёздах, которые вписаны в историю искусств, которые есть во всех крупных музеях мира, — их не больше десяти человек, и все необходимые количественные показатели в их карьере присутствуют: длинные очереди, высокие цены. Звезда — это всё-таки понятие комплексное. Успешный ли художник Марина Абрамович? Безусловно. Сколько стоят её работы на аукционах? Нисколько. Потому что перформансы невозможно продать. Если, например, художник однажды выстрелил своей работой на Венецианской биеннале, но больше не хочет ничего делать для рынка, успешен ли он по-прежнему? Возможно, да. Однако звезда сочетает в себе все эти критерии, и потому звездой и является. Лидер мнений, трендсеттер, успешный художник — всё это и есть категории, но звезда — это превосходная степень в любой из них.

Сегодня трендсеттеры в художественном мире, помимо прочего, делятся по географическому принципу: великие американцы конца XX века (Джефф Кунс, Ричард Принс), американская модная и славная молодёжь (Дэн Колен, Нейт Ломан, Гленн Лайгон), британцы Young British Artists (Дэмиен Хёрст, Марк Квин, Трейси Эмин, Гэри Хьюм). Есть европейские «континентальные» звёзды, ярчайшая из них — Герхард Рихтер. Бэнкси — трендсеттер международный. Также есть трендсеттеры российские, китайские, ближневосточные. У всех этих звёзд есть высокий аукционный статус, поскольку аукцион — это биржа. Однажды зафиксированная цена на аукционе тут же попадает в интернет, и стоимость работ этого художника едва ли уже окажется ниже этой планки. Это, конечно, не показатель, кто есть кто в арт-мире: наверняка, есть гениальные художники, которые работают в стол, но в целом помогает ориентироваться.

Среди спорных величин обычно называют Дэмиена Хёрста. Однако, на мой взгляд, величина Хёрста как художника как раз недооценена. Он очень серьёзный мыслитель, другое дело, что современный мир никому не прощает ошибок, в особенности звёздам. Никто не может один за одним выдавать шедевры, плохие картины есть и у Пикассо, и у Моне. Но поскольку Хёрст — наш современник, и мы можем в реальном времени наблюдать за его творчеством, мы видим, как какая-то серия получилась неудачной, и сразу говорим: «как мы в нём ошиблись!» Однако, оценив его творчество в целом, мы поймём, что он великий мастер. Замечательно, что благодаря современным технологиям продвижения искусство становится частью не элитарной, а массовой культуры. Основная проблема того же Хёрста — это рынок, для которого всё время нужны события, где надо постоянно мониторить цены.

Среди спорных величин обычно называют Дэмиена Хёрста. Однако, на мой взгляд, величина Хёрста как художника как раз недооценена

По идее этим должны заниматься галеристы — выстраивать правильную политику, не выводить на рынок избыточное количество работ. Именно здесь у Хёрста не всё в порядке. Одно время его работы не продавались так хорошо, как хотелось бы, отсюда — претензии к искусству. Самая замечательная идея может быть нивелирована большим количеством самоповторов. Да, бабочек много. Но хуже они от этого не становятся! Для Дэмиена важно донести свои мысли до максимального количества людей, поэтому он бесконечно тиражирует работы.

Проблема российского искусства — это проблема не художников, а галеристов и кураторов. Наши галереи существуют, скорее, как салонные лавочки, они ничтожно мало работают с фестивалями и биеннале, не продвигают своих художников на международную некоммерческую сцену, не развивают их, а просто продают на местном рынке. В лучшем случае выезжают на международную коммерческую арт-ярмарку (Базель, Frieze) — если пускают организаторы. Никто не готов жить с этими художниками, строить вокруг них свою судьбу, как это, например, делал Лео Кастелли. Мне кажется, у нас сейчас всё должно умереть, а потом переродиться в новый тип взаимоотношений, но уже с молодыми адекватными художниками, которые смогут вписаться в международный контекст.



Борис Орлов. «Фантомные боли». 2006-2012


 ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
 ГАЛЕРЕЯ
 КРЫМСКИЙ ВАЛ

КУЛЬТУРНЫЙ ФОНД
АРТХРОНИКА

Министерство культуры РФ
 Государственная Третьяковская галерея
 Культурный фонд «АртХроника»

Борис Орлов

Фантомные боли

спецпроект
 1.03 — 23.06.2013
 Крымский Вал, 10, зал 38

Информационный партнер



Информационная поддержка





ЗВЁЗДЫ

«Звёзды современного искусства» и есть «лучшие художники современности»? Едва ли мы договоримся даже о списке тех, кого следует считать звёздами. Слишком зыбки и необъективны критерии. Согласно одной из позиций, успех определяется исключительно количественными параметрами: стоимость работ, рейтинги, длина очередей на выставку. По другому мнению, здесь важнее лидерство в формировании основных направлений развития искусства, способность работ порождать бесконечное количество прочтений и смыслов, умение заставить людей увидеть мир другими глазами. Да и нужна ли в искусстве иерархия? Или мы окажем ему бóльшую услугу, если не будем еще раз актуализировать эту тему?



ВИКТОР МИЗИАНО: «КАРЬЕРА И СУДЬБА»

17

«В ходе нашего разговора мы хоть и пытаемся развенчать идеологию успеха, но говорим все время о нем. Как будто у искусства сегодня нет других, намного более важных и насущных тем и проблем. А потому, если мы и в самом деле единодушны в нашей критике, то самое последовательное будет снять эту проблему с повестки дня и просто сменить тему разговора...»

вопросы: Алина Стрельцова



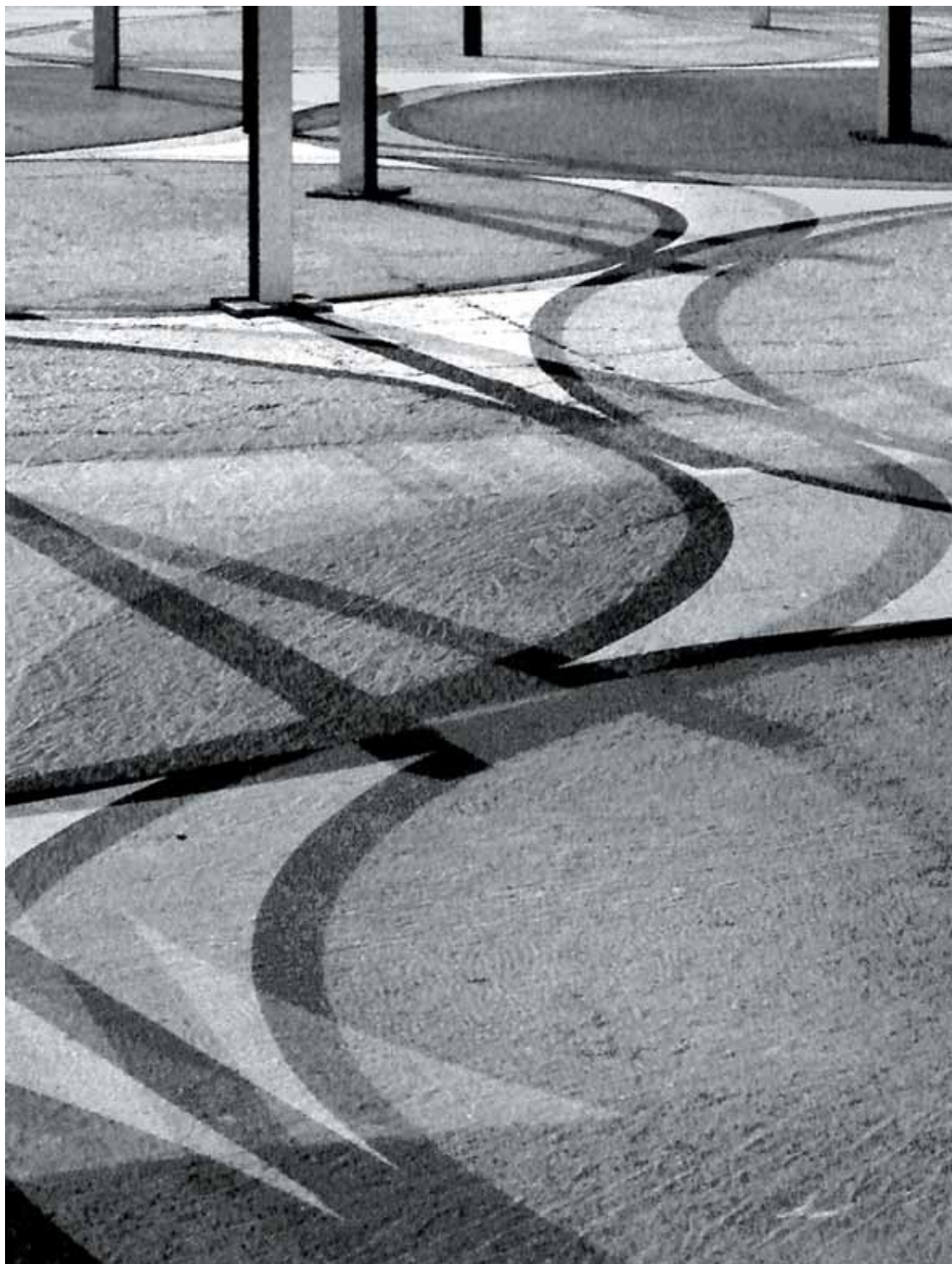
Виктор Мизиано

Искусствовед, художественный критик. Главный редактор «Художественного журнала». Куратор российского павильона на Венецианской биеннале в 1995 и 2003 году.

Разговор о звёздах современного искусства, казалось бы, должен предполагать, что речь пойдёт о лучших художниках наших дней. Но ведь это не так?

Вы задали правильный вопрос. В ожидании беседы я как раз размышлял, почему журнал с такой репутацией, как ваша, заинтересовался темой успеха? И мне очень хотелось надеяться, что вызвано это желанием выявить всю многомерность и относительность этого понятия. Ведь устоявшееся и до сих господствующее у нас представление об успехе — в мире искусства, разумеется, — на мой взгляд, крайне упрощенно, неадекватно и даже вредно. Когда такое восприятие применяется к живой ткани художественного мира, оно её неизбежно деформирует и уродует. Я наблюдал рождение и становление этой идеи: она возникла в первые постсоветские годы на волне либеральных реформ, в эпоху, когда начала создаваться новая российская система искусства, и все жили надеждой, что в перспективе, преодолев трудности переходной эпохи, всё у нас сложится благополучно. Это «благополучно» предполагало формирование сети коммерческих и некоммерческих институций, выстраивание однозначной и неоспоримой иерархии ценностей и то, что наконец-то подлинные художники обретут признание и почёт одновременно локальный и глобальный, санкционированный медиальной, властной и экономической элитами. То есть власть,

деньги и культурное бессмертие будут выданы в одном комплекте. Это представление разделяли тогда почти все. Именно оно мотивировало поколение художников андеграунда, когда ещё в перестроечные годы они начали выезжать на зарубежные выставки, и, действительно, получали и западное признание, и скороспелые покупки, и ажиотированное внимание мировых и отечественных СМИ. Впрочем, художники тогда вполне осознавали, насколько преходящ этот успех. И всё-таки, когда первоначальный бум стал сходиться на нет, неизбежное выпадение из фокуса внимания оказалось для них весьма травматичным. Большинство из них продолжили своё существование в «притушенном» режиме и, возвращаясь сюда, сетовали, что там их так и не узнали и не поняли, а здесь уже успели позабыть. С болезненного комплекса непризнанности начало свой путь в искусство и первое постсоветское поколение, с которым я очень много в те годы сотрудничал и хорошо помню их ожидания, что все три компонента, о которых мы говорили, сойдутся в их творческой судьбе. Затем они тоже пережили свой период эйфории в середине двухтысячных годов, когда казалось, что на фоне путинской стабилизации начинает формироваться некоммерческая, публичная или частная инфраструктура, и параллельно коммерческая структура начинает оправдывать вложенные в неё силы и обеспечивать продажи. Для многих сегодня эта ситуация если не завершилась, то обернулась осознанием того, что всё на самом деле несколько сложнее. Тогда же в середине 2000-х главным проводником этого дискурса успеха был, как мне помнится, журнал «Артхроника». В рейтинге самых влиятельных людей современного искусства у них фигурировали Абрамович с Дашей Жуковой, да и само обращение к формату рейтинга носило симптоматичный и программный характер. Эту модель системы современного искусства «Артхроника» пропагандировала как универсальную



На стр. 16
**Микеланджело
Пистолетто**
Двадцать два меньше
двух
2009
Вид инсталляции
на 53 Венецианской биеннале.
Фотография: © Jean Pierre
Dalbera

Даниэль Бюрен
Эксцентричный (ные)
2012
Вид инсталляции в Grand Palais
на «Монументе» 2012 года.
Фотография: © Jean Pierre
Dalbera

и нормативную. Тогда они меня тоже попросили ответить на вопрос, очень похожий на тот, который мы обсуждаем сейчас, только сформулирован он был в духе «Артхроники» тех лет, то есть достаточно простодушно: «Карьера». И, как помнится, я тогда постарался в своём ответе развести «карьеру» и «судьбу», склоняясь в пользу второго. Не уверен, правда, что тогда подобные соображения были уместны.

То, что мы сейчас вновь поднимаем этот вопрос, показывает, что усреднённое представление о хорошем художнике как о богатом художнике по-прежнему господствует, но в то же время всё больше наблюдательных людей начинают понимать, что сама эта материя успеха имеет разные измерения и не всегда признание власти, общественности и рынка действительно сходятся.

Вы говорили о рождении идеи в 1990-е годы, но ведь проблема трудностей соединения таланта и славы — это ключевая проблема для искусства начиная как минимум с эпохи романтизма?

На самом деле намного раньше. Она возникла уже в XVI веке, когда художник вышел из цеховой среды средневековых мастерских и начал применять по отношению к творчеству категорию «гениальности». Таким образом он не только пытался обеспечить себе исключительный социальный статус и вытекающие из него экономические и властные притязания, но и поставил себя выше всех прочих. Именно в эту эпоху начал формироваться феномен, позднее — как раз в XIX веке — названный богемой. Идеология богемы предполагала, что слава, которую взывает художник, находится по ту сторону денег и власти. Исследуя культуру этого времени, социолог Бурдьё заговорил о разведении капитала экономического и символического, имея в виду, что понятие успеха имеет как минимум двойное измерение, и они не всегда совпадают. Однако справедливо и то, что дискурс успеха суть исторический

Фигура Хёрста

для искусства во многом

забытая и неактуальная.

Его гипертрофированная

значимость в российском

контексте связана

как раз с тем,

как и кем формируется

здесь экспертное

суждение

конструкт, продукт современной эпохи, и что были времена, когда художественная культура обходилась без него. Даже на протяжении Нового времени можно найти периоды, когда дискурс этот был менее авторитетным, мало влияя на осознание себя художниками.

Я думаю, что та исключительная актуальность и влияние, которую этот дискурс приобрёл в 1990-е годы, связаны с победой неолиберального вектора, с торжеством корпоративного капитализма, глобализации и порождённой ими транснациональной рыночной и репрезентативной инфраструктуры. Тогда казалось, что инфраструктура эта поглотила всё, что альтернативы ей нет, что она и есть без остатка мир современного искусства. И следовательно, успех художника тождественен его месту в присущей этой инфраструктуре иерархии. В нашем постсоветском (и шире посткоммунистическом) мире это представление приняло особенно нормативный характер, так как ценности социального государства оказались у нас дискредитированы более чем где бы то ни было ещё. Но вот в западном контексте, откуда мы и восприняли эту инфраструктуру и где находились всё это время её командные посты, её авторитетность была отнюдь не железобетонной и массовых камланий вокруг догматов веры в успех не было. Говоря иначе, дело не только в том, что успех не моноли-

тен, а вариативен и относителен, но он ещё и не перманентен, не универсален и всегда связан с какими-то конкретными общественными и историческими обстоятельствами.

Дискурс успеха — это одновременно и проблема критериев качества, которые не будучи артикулированы в массовом сознании превращаются в критерии количественные. Не потому ли вот уже двадцать лет арт-сообщество размышляет о том, обманул ли их Чарльз Саатчи и является ли Дэмиен Хёрст большим художником или аферистом? И дело не в том, хороши или плохи УВА, а в том, как вообще возможна ситуация, что эксперты, призванные знать наверняка, выражаются весьма уклончиво?

В том, что касается оценки Хёрста, я с вами не соглашусь. Никаких сомнений в том, как оценить деятельность Хёрста последних лет, у экспертов в целом нет. Скоро на русском языке выйдет книга Франческо Бонами — не самого взыскательного и радикального в суждениях критика и куратора, — так вот даже он не оставляет сомнений, что по этому поводу думает. Да и вообще, присмотритесь: часто ли вам приходится видеть Хёрста на авторитетных интернациональных выставках?

Назовите мне серьёзных кураторов, критиков или теоретиков, имеющих его в виду в своей работе? На самом деле эта фигура имеет сейчас бытование исключительно в сфере медиа и рынка, для искусства она во многом забытая и неактуальная. Та гипертрофированная значимость Хёрста в российском контексте связана как раз с тем, как и кем формируется здесь экспертное суждение.

Главная же особенность российского экспертного сообщества состоит в том, что из него исключены те, кто может считаться (по Канту) носителями незаинтересованного суждения, то есть те, кто осуществляет в искусстве чисто творческие и исследовательские функции — критики, кураторы, историки и теоретики. Эксперты у нас — это держатели финансового и административного ресурса — дилеры, ме-

неджеры, чиновники от культуры, спонсоры. Здесь ведь даже среди руководителей профессиональных публичных или частных институций нет ни одного, имеющего историко-художественное образование, печатные работы и интеллектуально-исследовательские свершения.

В контрапункте с этим показателем пример Лондона, который для российской среды является гипертрофированно важным ориентиром. Англия, как и Россия, для истории современного искусства — страна периферийная, на протяжении всего XX века она не играла никакой доминирующей роли в художественном производстве. В 1990 году я побывал там впервые, так как мне предлагали тогда работу в ИСА, но поспешил оттуда уехать. Город этот показался мне затхлым и унылым. Сегодня Лондон и в самом деле занял важную посредническую роль в глобальной системе искусства, в первую очередь в области репрезентативно-коммерческого обмена. Однако за это время контекст этот невероятно вырос и в интеллектуально-экспертном смысле слова. Московское же развитие по контрасту выглядит уродливо однобоким: здесь и в самом деле за последние годы произошли сдвиги в области институциональной инфраструктуры, но вот экспертная среда здесь осталась в зачатке.

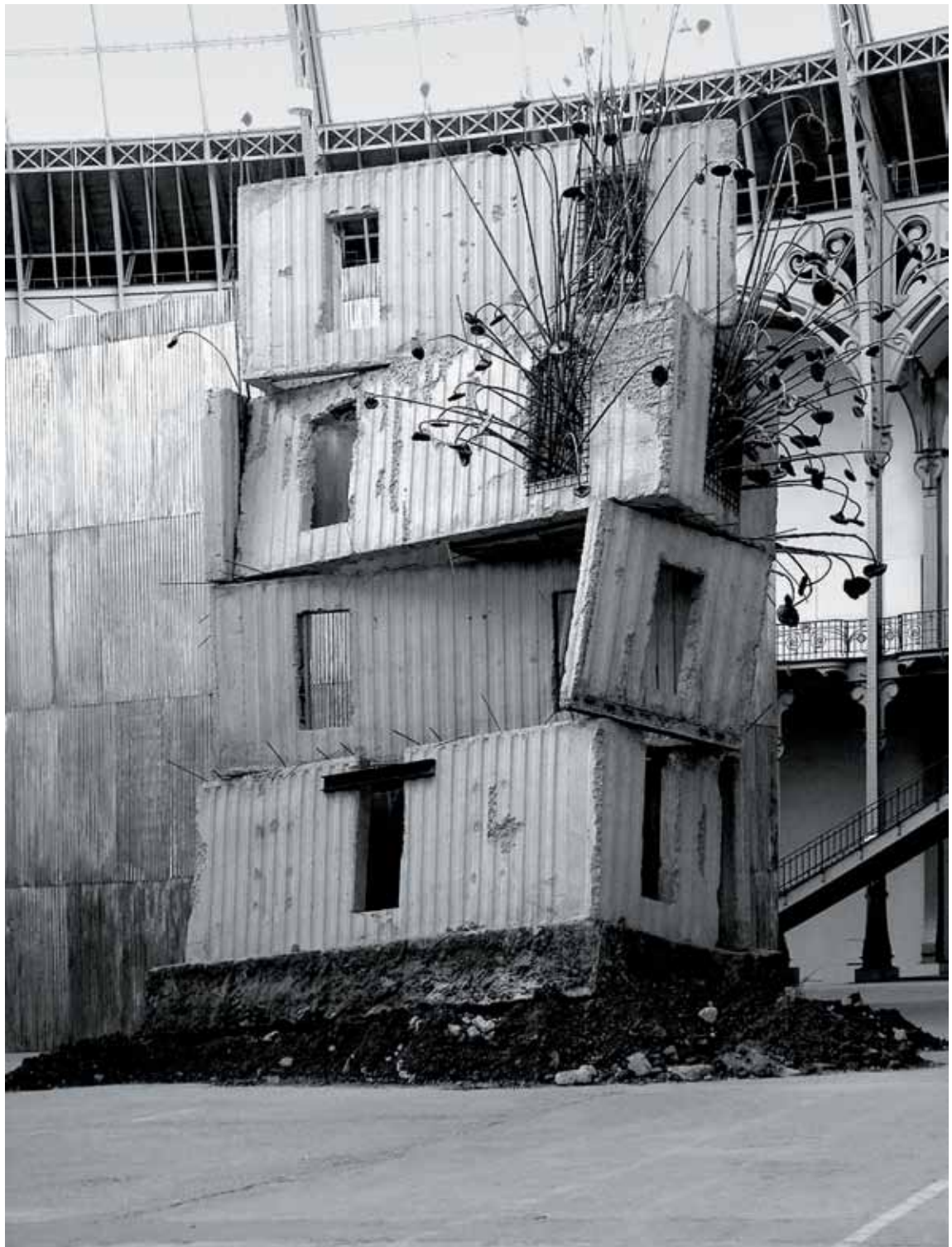
Есть ещё одна типично российская мифологема, которая нуждается в корректировке. Международная сцена воспринимается здесь по большей части как нечто монолитное и нерасчленимое. Однако она таковой не является и не была никогда. В послевоенную эпоху — в 1960—1980-е годы западная художественная сцена была, конечно же, сравнительно небольшой. Искусство производилось в нескольких художественных центрах, ключевые авторитеты, то есть экспертная среда, сводились к просматриваемому кругу людей, критерии эстетические и профессионально-этические были устоявшимися и общепризнанными. Но за последние два десятилетия мир современного искус-

ства сильно разросся и усложнился. Экспертная среда стала довольно пёстрой, сетевой и контекстуальной. Среди первых, кто зарегистрировал и проанализировал эту новую ситуацию, был проницательнейший Дмитрий Александрович Пригов. Незадолго до смерти он часто возвращался к волновавшему его сюжету необычайного расслоения современного художественного продукта, которое продолжало оставаться неосознанным. В качестве позитивного примера и контрапункта он приводил музыкальный мир, в котором разные типы производства расфасованы по разным «номинациям». Так музыкальный мир включает симфоническую музыку, академический авангард, джаз, поп, песни бардов и др. Всё это — музыка, но никому не придёт в голову путать её между собой. Музыканты, достигшие успеха в поп-музыке, теоретически могут выступить в консерватории, но эта ситуация всеми будет восприниматься как нонсенс, недоразумение или как некий жест. Аналогично будет восприниматься и исполнение Штокгаузена или Шнитке на стадионе... Думаю, мы должны согласиться с Дмитрием Александровичем, что художественная культура и в самом деле нуждается в тщательной рассортировке и должна описываться через представление о её структурном и типологическом разнообразии. У нас есть художники-эквиваленты Леонтьева или Меладзе, а есть эквиваленты Губайдулиной и Антона Батагова. И те и другие имеют признание и достойны его, но только оно очень разное, почти несопоставимое. Очень важно сделать эту работу, она снимет многие проблемы и фрустрации.

У многих московских художников есть экономическое или публичное призвание, они делают очень зрелищные презентации и любимы прессой, но их, наверное, тяготит отсутствие внимания со стороны Дёготь и Мизиано, а также страшное подозрение, которое они гонят от себя, но которое к ним неизменно возвращается, — подозрение, что они нико-

Сегодняшний мир искусства не строится по принципу институций, которые задают направление художественной работы и выстраивают художественные карьеры, он строится по принципу сетевых контактов и альянсов

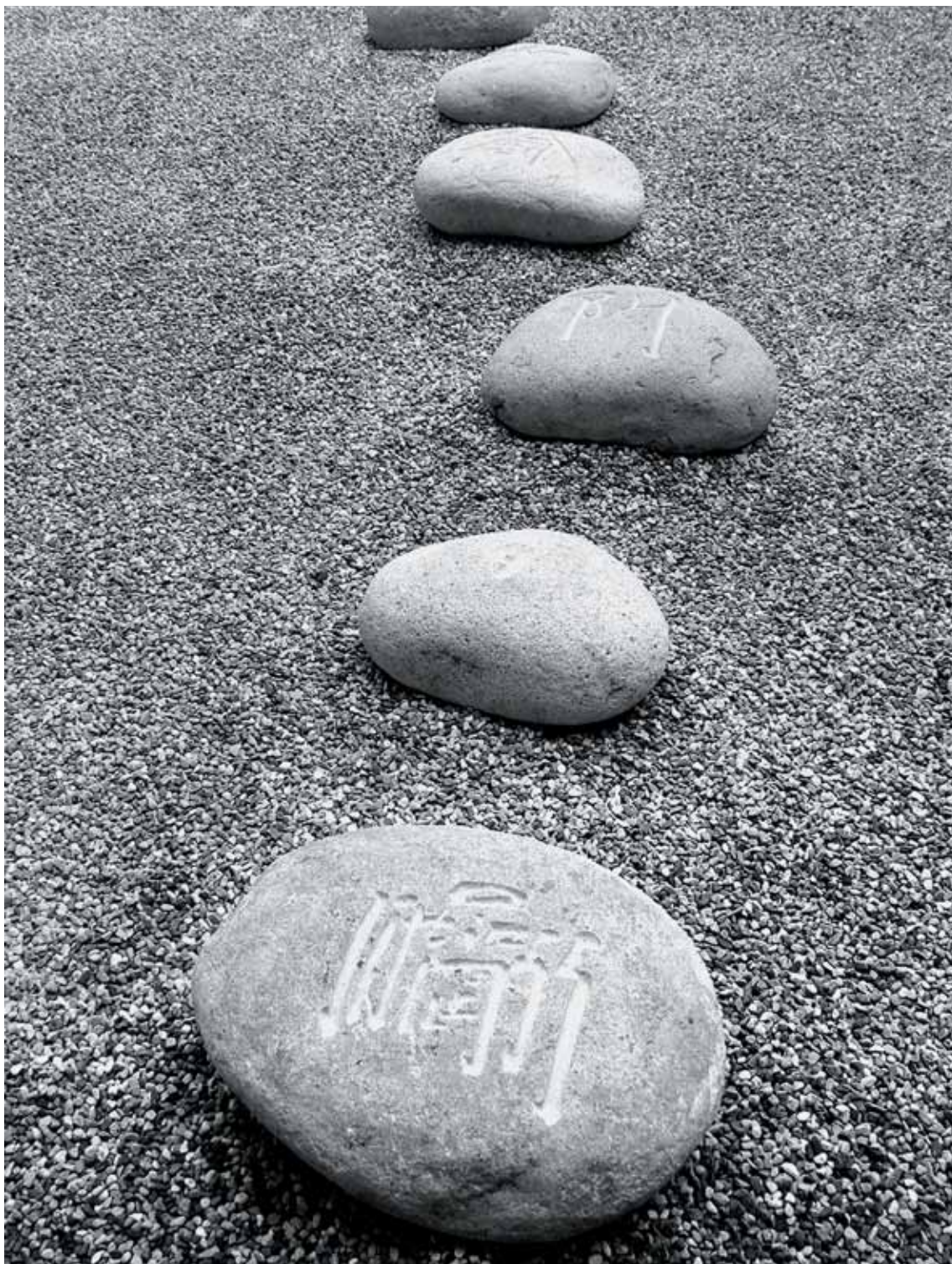
гда не будут на «Документе». Однако на самом деле здесь нет проблемы: человек, место которому на стадионе, не должен рваться в мавзолей. Каждая номинация имеет свой тип успеха, свой тип признания и своё место в истории искусства. Мы должны изжить модернистское сознание и присущее ему представление о тотальности, строго вычерченной пирамидальности мира и успеха в нём. И тут, кстати, важно учесть, что одним из следствий этого усложнения художественного мира является то, что фундаментальная ранее дихотомия экономического и символического капитала уже не описывает ситуацию. Диалектика авангарда и китча или то, что французский социолог Натали Хайнич называла «эффектом Ван Гога», то есть когда инновация, будучи разделённой первоначально лишь узким кругом посвящённых, затем начинает свой путь адаптации к господствующим вкусам с тем, чтобы затем стать новой нормой и породить последователей, подражателей и плагиаторов — так вот эта модернистская диалектика уже не работает. Сегодня искусство, которое мы видим на больших ярмарках, — замкнутая система: оно не имеет никакой связи с миром поисковой культуры, оно само производит своих новаторов и охранителей, своих радикалов и консерваторов,



Ансельм Кифер

Sonnenschiff
(Корабль Солнца)
2007

Вид инсталляции в Grand Palais
на «Монументе» 2007 года.
Фотография: © Jean Pierre
Dalbera



Сю Бин
Книга земли (деталь)
2011
Вид инсталляции на 54
Венецианской биеннале,
Fondation Claudio Buziol.
Фотография: © Jean Pierre
Dalbera

оно живёт своей собственной внутренней диалектикой. Часто, когда в беседе об искусстве с нашими олигархами разных калибров мне приходится доброжелательно отзываться о каком-либо художнике, я ловлю оживление и напряжение в их взгляде, которое интерпретирую однозначно — они пытаются понять насколько этот художник может быть удачным объектом для инвестиций. Поэтому часто мне приходится оговаривать, что цены на произведения этого автора не столь высоки, и всегда на это следует вопрос: «Пока не высоки?» Ну вот как мне объяснить, что художник этот принадлежит к лучшему, что есть в современном искусстве, но при этом его искусство никогда не будет стоить дорого?!

Однако вера в некие «изумрудные скрижали», где поименованы «настоящие художники», которых мы можем угадать или не угадать, — это представление о возможности объективного знания?

Представление о том, что некие фигуры стягивают на себя экстраординарное богатство смыслов, и именно с ними мы связываем повороты в истории искусства, в большой степени сохраняет свою авторитетность. Но ему противостоит плюральность современного мира. Есть очень разные журналы, которые говорят об искусстве, есть очень разные критики, теоретики, кураторы, показывающие искусство. Каждый из них работает со своей темой, обладает собственной логикой развития, и эта логика его ограничивает, поворачивает его интерес к определённому типу художников. Мы живём в сетевом пространстве, и это особый тип расфасовывания художественной культуры, ещё один тип описания его сложности. Сегодняшний мир искусства не строится по принципу институций, которые задают направление художественной работы и выстраивают художественные карьеры, он строится по принципу сетевых контактов и альянсов. Например, мне не интересна работа многих влиятельных кураторов, с которыми у меня вполне хорошие человеческие

отношения, но в их творческой парадигме я себя не узнаю. Как профессионал я буду работать внутри очень конкретной сети, а рядом будет несколько других.

А эти сети-ячейки устроены по одному принципу и работают по одним законам или нет? Например, будут ли разными механизмы обретения успеха в тусовке «Документы» и в шоу-бизнесе при разном контексте и отличающихся запросах аудитории?

Опять вы выдаёте ваше стремление к унификации. Понимаете, никто не сказал, что «Документа» — это что-то очень важное. Когда её делал Окви Энвезор, она была чем-то важным, когда впоследствии её сделали другие кураторы, это уже было не так. Когда я говорю о сетевом характере управления современным искусством, я имею в виду определённый разрыв между институциональным менеджментом художественного мира и сетевым характером его показа и осмысления. Один и тот же музей, одна и та же биеннале может пригласить куратора из одной сети — и это будет один эффект, и куратора из другой сети, — и это будет совершенно другой эффект. Потому всё это иерархическое представление о художественном мире и необходимых вехах для создания в нём репутации сегодня уже не работает. Я помню работу Кристиана Болтанского для юбилейной Венецианской биеннале 1995 года: он на фасаде павильона Италии написал имена всех художников, когда бы то ни было в биеннале участвовавших. Итог, конечно, был очень меланхолическим — *vanitas vanitatis* (суета сует), поскольку найти среди всего этого марева имён знакомые даже мне, историку европейского искусства, оказалось довольно сложным. Поэтому едва ли показ на какой-либо биеннале, «Документе» или вручение какой-либо премии способны стать действительно поворотным моментом в его судьбе. В карьере — может быть, а вот в судьбе — вряд ли...



ЯРОСЛАВА БУБНОВА: «ОНИ ВСЕ ОЧЕНЬ ТЩЕСЛАВНЫ, ЭТИ ХУДОЖНИКИ»

Потребность в звёздах происходит не из мира искусства, а со стороны общества.

27

Отсюда — конкурсы, премии, топы... Система выстраивается, чтобы было проще ориентироваться и потреблять. И поэтому сегодня у художника задача существования формулируется совсем иначе, чем, скажем, сто лет назад: он просто вынужден стремиться к публичности и популярности. А чтобы стать звездой и сохранить свой статус, должен постоянно производить какие-либо события

вопросы: Леонид Лернер



Ярослава Бубнова

Художественный критик, куратор основного проекта 2-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства (2012), основного проекта 2-й Московской биеннале современного искусства. Директор и основатель Института современного искусства в Софии, член правления Международного фонда «Манифесты».

Как определить понятие «звезда» в современном искусстве?

Институт звёзд появился довольно поздно и был призван заполнить какую-то пустоту, так как в визуальных искусствах некоторых стран не было чётких иерархий — в Америке даже академии нет. Им было бы трудно выстроить очевидную иерархию, чтобы понять, кто самый великий художник на сегодняшний день, а какие следующие по порядку. А образец был очевиден: система кинозвёзд культивируется Голливудом с 1930-х, и, помимо игры в статусы, именно так система производит большие деньги.

Получается просто калька с киноиндустрии, шоу-бизнеса?

Наверное, это пришло в голову нескольким людям одновременно в разных местах — как продукт дилерских практик. Речь шла о производстве из художника бренда, бренд — это некое освящение звёздности. Бренд узнаваем, стоит одинаково в любой точке мира. И этот поздний продукт сложно прививается в странах, где существовала другая логика иерархии. Например, во Франции сейчас очень трудно понять, кто там звезда, хотя у отдельно взятых авторов всё в порядке с экономикой, с признанием в профессиональной среде — но всё равно звёздность как-то со скрипом проходит. Поэтому типы звёзд бывают разные. Если речь идёт о дилерских интересах, то это звёзды продаж, цены

только растут, а производство этих цен зависит от художественных и нехудожественных категорий.

А другие звёзды? Трендсеттеры — те, кто придумывает, но, может быть, совсем не раскручен?

Раньше были другие слова — «учитель», «мастер», «гуру». Какой-то великий идеологический гуру совсем не обязательно был известным художником с заоблачными ценами, но к нему все приходили и слушали. Они могли и не быть трендсеттерами, как, например, Осмоловский или Тер-Оганьян двадцать лет назад. Они были своего рода медиумами, переводчиками — и совершенно такими гуру, то есть это разные понятия. Если говорить о чисто звёздах, их действительно очень мало, но они очевидны. Пикассо — он везде Пикассо. Он узнаваем, там есть невероятная реклама, плюс цены, музеи, много книг.

Все факторы учтены?

Да, и очень многие знают, как он выглядит. Он сам постарался — много автопортретов, много фотографий, много жён... С более современными художниками сложнее, мы все как-то ограничиваем это пространство тремя-пятью именами, начиная то с Дэмиена Хёрста, то с Джеффа Кунса, чуть далее — менее очевидные и финансово успешные типа Маурицио Каттеллана. Все они — звёзды в понимании журналистики, потому что делают событие. А кроме всего прочего, есть ещё и дорогие живые художники типа Герхарда Рихтера, который стоит ужасно дорого, однако звездой не является. Он давно, очень тщательно и старательно не производит события. Вероятно, это проблема возраста и связанные с ним мудрость и усталость.

У Рихтера проблема отчасти психологическая, но, по сути, чисто техническая...

Но при этом они производили крупные события, когда это был «капиталистический реализм» с Польке и Фостелом, и они как раз работали на эту событийность, им это было важно!



На стр. 26
Дэмиен Херст
 Вдали от стада
 (в разрезе)
 1995

Распиленная пополам туша овцы, два контейнера с формальдегидом. Входит в топ-10 лотов аукционного дома Christie's аукциона «Послевоенного и современного искусства», состоявшегося 13 февраля 2013 года.
 Продано за \$3,042,371 / €2,254,545.
 Изображение предоставлено аукционным домом Christie's

Фрэнсис Бэкон
 Мужчина в синем VI
 1954

Холст, масло. Входит в топ-10 лотов аукционного дома Christie's аукциона «Послевоенного и современного искусства», состоявшегося 13 февраля 2013 года.

Продано за \$7,771,907 / €5,759,361.

Изображение предоставлено аукционным домом Christie's

Чтобы быть сегодня звездой, надо производить какие-либо события. Вот очевидно, Кулик — звезда в рамках московской арт-сцены. Он неоднократно производил события. Но я подозреваю, что конвертируемость его событийности, чисто финансовой, имеет серьёзную дистанцию с конвертируемостью Хёрста. Хотя у Кулика масштаб больше, нежели совсем локальный. Другие имена этого поколения сложно позиционировать в этой ситуации. Слава богу, что европейская традиция не переводит всё в систему звёзд, потому что у нас есть свои любимые художники, уважаемые художники — система иерархии. Я думаю, что при заполнении этого пространства получается адекватная ситуация. Лидеры рынка будут всегда, и это нормально.

В общем, иерархия необходима?

Отсутствие иерархии сжигает личность художника и создаёт большое количество драм для культурной политики, частной или государственной. Потребность в звёздности не внутренне художественная — там и так расставляются свои акценты — это потребность современного общества. Отсюда — конкурсы, премии, топы... Система выстраивается, чтобы было проще ориентироваться и потреблять. Есть же знаменитая, неприличная иерархия Artprice.com, которую надо презирать, говорить, что она чудовищная и очень пошлая, но все художники её смотрят! Это гениальная система, потому что там у всех художников есть порядковый номер. Рейтинги были всегда. Были невероятно востребованные художники, очень богатые и известные, но их никто не узнавал на улице. Не было этого наложения двух систем популярности.

Художник-звезда адаптирован в шоу-бизнесе?

Художники вообще — очень плохо. Звёзды — да. Кроме того, они включены в систему премий, которых ста-

новится всё больше, и рекламируют их всё настойчивее. Первые двадцать лет существования Turner Prize о ней никто не знал. Престижной она стала в эпоху массмедиа, добившись при этом возможности невероятного риска — её стали присуждать художнику-событию, а качество было объявлено относительной величиной. И Hugo Boss Prize был долгое время сомнительной премией: как же так, премия называется по имени спонсора, а не того, кто её даёт! Но и её в последние годы выигрывают неожиданные имена... Хотя я полагаю, что для Hugo Boss само искусство менее важно, чем Hugo Boss Prize как элемент рекламы. Но я не думаю, что они идут при этом на какие-то компромиссы или увлекаются политикой.

Turner Prize благодаря смелости может звезду создать: из условных низов поднять в гламурную среду. Как, например, это произошло с британцем?

Я думаю, что как раз УВА — это всё-таки взаимные, сознательные усилия. Потому что все премии подлежат лоббированию, прямому и не прямому. УВА — это Саатчи, и это, конечно...

Большая пиар-стратегия... И все программы, которые запускает Чарльз Саатчи, основаны на стратегии «мы делаем звезду».

Это сложнее, чем нам хотелось бы. Я думаю, что им, когда ещё оба брата коллекционировали, было интересно искусство. Типологически они существуют в пространстве маркетинговых стратегий и, безусловно, это превратилось в маркетинговую стратегию. Кроме всего прочего, там существовала серьёзная идеологическая проблема. До УВА в Британии ничего не было. Саатчи хотели дружить с художниками и что-то сделать для британского искусства, в котором нет ни денег, ни популярности, ни иерархии. Оно было всё разделено на разных великих маэстро прошлого, которые друг с другом не очень общались, и их величие происходило из американского музейного рынка.

**Аллен Джонс**

Стол, стул, вешалка
1969

Холст, масло. Входит в топ-10 лотов аукционного дома Christie's аукциона «Послевоенного и современного искусства», состоявшегося 13 февраля 2013 года.

Продано за \$3,392,707 / €2,514,161 — новый мировой рекорд стоимости произведений художника на аукционах. Изображение предоставлено аукционным домом Christie's



**Бэнкси**

Бомбардируя средний
класс
2001

Акриловая краска, краска,
нанесённая баллончиком на
холст, 92x183 см. Входит в
топ-лоты аукционного дома Phil-
lips, состоявшегося 13 февраля
2013 года.

Продано за £229,250.

Изображение предоставлено
аукционным домом Phillips

А дутые звёзды? Вроде Джулиана Шнабеля?

Я не соглашусь, что он пузырь. Это гениальный живописец дурацкого постмодернистического времени! Но то, что он делает сейчас, это совершенно другое. Году в 1988-м я прочитала одно интервью Шнабеля, ему было 36—38 лет, и он, отвечая на такие европейские вопросы несенсационного характера, рассказал о себе очень интересные вещи. Шнабель сказал, что он совершенно не представляет себе, как жить дальше. Денег завались. Он со всеми знаком, им украшали Белый дом, что невозможно для художника из провинции. И он просто не знает, к чему стремиться, его это очень пугает, он страшно растерян. Так что для меня, как для всякого нормального любителя искусства, художники остаются в памяти в свои самые ключевые моменты, и стараешься не смотреть, не оценивать что-то за пределами. Поэтому ранние работы Шнабеля, которые ещё можно увидеть в хороших американских музеях, прекрасны.

Трансавангард?

Это были потрясающие критические художники — для собственной культурной ситуации. Олива дал им абсолютно безответственно это название, хотя идеи и практику описал достойно. Но слово «трансавангард» — какое-то дурацкое, в ситуации английского языка, в Америке оно не сработало. Получился итальянский феномен, но не звёзды.

Почему, может быть, просто национальные звёзды?

Нет. Италия меньше интересуется современным искусством, там его иерархическая институция — музей — появился два года назад, там есть две молодые арт-ярмарки: они только начинают бороться за собственную систему иерархии. Италия никогда не могла произвести таких звёзд, как Германия, где ещё остались мощные послевоенные

Отсутствие иерархии сжигает личность художника и создаёт большое количество драм. Потребность в звёздности не внутренне художественная — это потребность современного общества

герои — А. Р. Пенк, Базелиц. Хотя очень отрефлексовано реагирующая немецкая критика никогда не позволила бы им стать суперзвёздами. Там живёт отвращение к Киферу и его националистическим вещам, Пенк представляет Германию как примитивную культуру, Базелиц всё ставит с ног на голову... Иммендорф умер, не успев превратиться в великую фигуру. Нео Раух — великий живописец, спаситель немецкой живописной традиции, но мало производит, мало говорит, он же не выступает, ничего не рассказывает.

А вот Джон Балдессари, с одной стороны, — звезда, но с другой — не диAPERсонаж.

Есть звезда, которая совершенно интегрирована в мир неокapитализма и шоу-бизнеса, в мир потребительской системы — больших продаж, больших событий. Она является «говорящей головой», пусть она даже выступает не очень часто: говорит, как Хёрст, редко, но метко. Вот он сделал свой череп, придумал философию, один раз высказался, и всё это много лет цитируют и клишируют.

Существует условная оппозиция: звёзды и мир искусства. Они возникают на территории мира искусства или же назначаются кем-то другим? Саатчи, например, выбрал какую-то группу и стал её опекаль, со временем он поднял их наверх, вытащил из мира искусства, предъявил миру вообще, а потом запустил обратно



35

Герхард Рихтер
Абстрактная картина
2004

Холст, масло. Входит в топ-10 лотов аукционного дома Christie's аукциона «Послевоенного и современного искусства», состоявшегося 13 февраля 2013 года.

Продано за \$13,202,115 / €9,783,409.

Изображение предоставлено аукционным домом Christie's

в мир искусства, и они стали там тренд-сеттерами. У них появилось большое количество эпигонов разного уровня, разного качества... Звёзды создаются внутри или извне?

Я думаю, вы сами знаете, что на ваш вопрос нет одного ответа. Если это стратегия, то, безусловно, их можно создавать внутри, снаружи, можно их создавать на территории, где нет вообще искусства...

В России, например, существует масса успешных феноменов. И проще производить события, чем отдельных индивидов, или полезнее производить феномен звёздного события, чем называть звёзд. Наверное, потому здесь очень отреферированная иерархия. Она отреферирована во множестве мест, и они не сочетаются — Академия, Союз художников... Кто-то профессор, а кто-то дорого продаётся. И никому не хочется назначить художника Иванова лучшим художником, вложить в него деньги и произвести из него феномен. А лучше, чтобы это были какие-то явления. Манипулирование явлениями приносит больше удовлетворения, чем манипулирование индивидами.

Создание и манипуляции явлениями требуют совсем других инвестиций...

Да. И поэтому далеко России ещё до глобальных звёзд, но это не случайно, это фактор сегодняшнего существования.

Может, в России просто нет мощной системы создания звёзд, хотя, вот, шоу-бизнес...

Система-то есть, но в ней не все элементы так сильны, как в системе, которая производит звёзд музыкальных. Там всё-таки прямая отдача средств, а тут — опосредованная, и очень непонятная. Искусство — всё ещё некая индивидуальная дисциплина.

Но в России всё-таки есть мощные художники международного уровня. «АЕС+Ф», например.

Да, то, что они делают, напрямую ассоциируется с современным искус-

ством. Тут не возникает сомнений, что это современное и что это искусство. Оно узнаваемо, оно вызывает противоречивое отношение. Это хорошие основы для звёздной карьеры. Но возникает проблема возраста: если бы они сделали свои самые на данный момент известные вещи в двадцать лет... А так — сделали солидные люди с большим опытом, состоявшиеся художники.

Встраивание в систему должно произойти в определённом возрасте?

Кунс стал звездой в молодом возрасте. Сейчас он совершеннейшая звезда рынка, идеология его искусства не имеет значения. В отличие от Каттеллана или даже Хёрста, который упорно пытается создавать события. Даже череп, infernalная коллекция, которую он собирает, планы сделать музей, выкуп своих работ у Саатчи после ссоры. Кунс не производит такие события. На него работают полсотни человек. Там масса ручного труда. Всем он нравится, у него жизнерадостные темы и такая немного безответственная эстетика, что всем очень симпатично. Он узнаваем и очевиден, но он не производит события.

С точки зрения производства событий и вообще некой работы, которая может сделать звездой, медиа как-то важна?

Цинично говоря, медиаэффект в данной ситуации важнее медиа.

Иными словами, главное — чтобы заметили и кричали со всех экранов?

Когда «Война» сделала свой «Х.. в гостях у ФСБ», визуально это прозвучало лучше всего на картинке, где парочка снимается на фоне этого изображения. В тот момент, когда они — помимо всякой политики — обыграли событие не как политическое, а как событие популярной культуры, и растиражировали в интернете, это превратилось в заместителя Эйфелевой башни или Исаакиевского собора. Вы же знаете работу Каттеллана, где он показывает средний палец миланской бирже. Этот жест всем



Жан-Мишель Баския

Без названия
1982

Пастель, масляная пастель,
цветные карандаши, уголь
на бумаге, 76,2x109,2 см.

Входит в топ-лоты аукционного
дома Phillips, состоявшегося
14 февраля 2013 г.

Продано за £1,945,250.

Изображение предоставлено
аукционным домом Phillips

предельно ясен. Но так как это в Италии, а не в России, очевидно, задача масштабнее, у него взаимоотношения с глобальным капитализмом, что всех затронуло. В отличие от ФСБ, которая нам обычно кажется глобальной драмой, но она в общем более локальная.

Важен не только контекст, но и политическая ситуация?

Каттеллан не боролся за то, чтобы эта работа моментально появилась в интернете, она появилась по той типологии, как всё появляется в интернете. Если политик выходит с расстёгнутыми брюками, он появляется в интернете. Акция «Войны» — прекрасно придуманная вещь, я считаю, что это прекрасная работа со всеми рисками, которые она содержит. В ней есть очевидное послание, чувство юмора. И это безусловное медиасобытие.

От чего зависит «срок хранения» статуса звезды?

От способностей производства событий. И если звезда больше события не производит, то теряет статус. Но это не закон для всех вообще ныне живущих художников. Для художников поколения Рихтера важна постоянная борьба с самой собой. Поэтому до старости художники что-то производят. И живописцы, которые классика классики, тот же Фрэнсис Бэкон и Эрик Фишль, и Фройд личные переживания, личную жизнь никогда не пытались превратить в подпорку своим успехам. На сегодняшний день у художника просто по-другому формулируется задача его существования, и он, естественно, стремится, во-первых, к публичности и, во-вторых, к популярности. Одно как бы есть следствие другого, является частью профессиональных инструментов. И это уже, скорее, о «Войне», это их стратегия.

Но есть же феномен Бэнкси — там сплошные загадки...

Звездой художник является в публичной сфере. А в реальной жизни ты можешь оказаться кем угодно.

Во времена Ренессанса звёздность определялась свободой — назначать цены, выбирать заказы, самому строить взаимоотношения, заходить, не снимая шляпы, в папские покои...

Поэтому я думаю, что Бэнкси — абсолютная звезда, и вообще властитель дум, и очень влиятельная фигура, а то, что мы не в курсе, сколько ему лет, и всё такое прочее — так мы про многих теперь не знаем. Вот Мэрилин Монро — огромная звезда, но мы до сих пор не знаем, спала она с обоими братьями Кеннеди или только с одним.

И это как раз то, что обсуждается!

Сначала ты звезда, а потом это уже эманация, то, что обсуждается. Поэтому я думаю, что это просто часть образа, звезда должна быть отлита и сформулирована, она должна быть узнаваема за пределами своей профессии, за пределами своей географии, за пределами этноса, за пределами своей религии и всего остального.

Но конечная точка карьеры всегда — стать звездой?

Да, стать звездой. Но во времена Ренессанса не было тех медиа, которыми мы обладаем, звёздность определялась свободой — назначать цены, выбирать заказы, самому строить взаимоотношения, заходить, не снимая шляпы, в папские покои... Они все очень тщеславны, эти художники.



39

Питер Дойг

Дом архитектора
в лощине
1991

Холст, масло. Продано
за \$11,975,939 / €8,874,753 —
новый мировой рекорд стоимости
произведений художника
на аукционах.

Изображение предоставлено
аукционным домом Christie's



Александр Боровский

ПОЛЕМИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ УСПЕХОВ

41

«Понятие "успех"»

принадлежит внехудожественной
реальности — аксиологии (то есть
системе оценок, в какой бы форме они
не выражались — от философских
категорий до государственных и рыночных
иерархий). Вместе с тем стремление к успеху
настолько окрашивает арт-практику,
что, без сомнения, даёт повод
рассматривать себя как важное слагаемое
художественного процесса»

Разумеется, придумана масса маскирующих существо дела терминов. Например, стремление не к успеху, а к производству ценностей. Но ценность ли твоё произведение или нет, а также чьё произведение ценностней, определяют делегаты определённых социальных, профессиональных или иных групп. От народа, от партии и правительства, от профессионального критического сообщества, даже, как показывают последние события в Питере, от православных казаков. Так что бедному художнику надо опять же искать успех — кому у кого, а то и у всех скопом.

Есть не менее распространённая подмена: служение. Дескать, служу народу, партии, конфессии — и премного благодарен за эту возможность, никакого успеха мне не надо. На это отвечал Хармс: «Художник: /Я художник! /Рабочий: /А помо- ему, ты говно!» Есть ещё, конечно, вариант: «Служу искусству до последней капли крови, до успеха ли мне?!» Ответ — в апокрифе: к Л. Н. Толстому пришёл гимназист, и на вежливый вопрос: «Где собираетесь служить, молодой человек?», ответил: «Буду служить России, все силы положу на её благо!» Толстой будто бы возмутился: «Я всю жизнь работаю, но до сих пор не смею сказать, что на благо России!» Так что и служение искусству требует какого-либо замера успешности, иначе получается смешно.

Есть, правда, симпатичное исключение — *outsider artist*¹. Этот самый *outsider artist*, действительно, может не думать об успехе — творчество как процесс носит терапевтический характер или просто приносит ему физическое удовольствие. Но как только его затягивают в профессиональный истеблишмент (а сегодня это происходит быстро, случай Х. Дагера, которого прославили посмертно, единичен), и он попадает в пищевую цепочку поиска успеха.

Помню времена, когда само слово «успех» вызывало неприятие. Это когда рухнула советская иерархия имён и ценностей. Оказалось, конвенционального понятия «успех» не было подготовлено и в среде андеграунда. Кто успешен? Тот, кто хорошо продаётся? Тот, о ком стали писать на Западе? И как писать? Как о художнике или как о диссиденте? Или успешен тот, кого первым выпустили? Кто первым снял пенки с Нью-Йорка? Обо всём этом существ-

Outsider artist, действительно, может не думать об успехе — творчество как процесс обладает для него терапевтическим характером или просто приносит физическое удовольствие

вует уже и своя мифология — мемуарная литература, при всей разношёрстности и субъективности парадоксальным образом сближенная по части отрицания успеха как сколько-нибудь объективного фактора.

Тем не менее, как раз шестидесятики в своей золотой обойме в поколенческом плане наиболее успешны на мировой арт-сцене. И вполне справедливо, что Кабаковы персонифицируют стабильность этого успеха. Вообще-то расклад на столе успеха известен. Об этом напишут без меня.

Мне интересна другая концепция успеха. Оказалось, давненько живу — помню ещё успех советский, всесоюзный, скажем, успех Андрея Мильникова, Евсея Моисеенко, Михаила Аникушина, Николая Томского, Евгения Вучетича и др. Он был верифицирован всеми возможными званиями, наградами, музейными экспозициями. Он считался всенародным, хотя народу, разумеется, до этого не было дела. Можно ли его считать сфальсифицированным? Признаем: бесталантных людей среди этой группы не было. При этом они были выбраны профессиональной средой, значит, были как минимум крепкими профессионалами. Они были и строителями, и жертвами официоза. Жертвами — потому что в аксиологии советского официального искусства индивидуальность таланта не была приоритетна. «Уровень» — да, он был приоритетен. Как и неуклонное соблюдение правил игры, то есть поведенческих ритуалов. Как любой партийный функционер не мог обращаться непосредственно к народу, так и народный художник не мог апеллировать к аудитории (в отличие от кинематографистов, которые всё-таки могли иной раз прибегнуть к аргументу «народ меня смотрит»).

(1) Этот термин критика Р. Кардинала применяется в США и в Европе с небольшими различиями. В США, например, он гораздо более эластичен и охватывает значительно больший материал, включающий, кроме искусства традиционных наивистов и автодидактов, фольклорное искусство, искусство различных этнических и даже профессиональных групп, а также детей, тогда как в Европе понятие *outsider art* имеет более социальный оттенок и применяется к искусству людей с нарушенными социальными, психологическими и поведенческими стандартами.



На стр. 40
Ренато Гуттузо
Распятие
1940—1941
Холст, масло, 198,5x198,5 см.
Национальная галерея
модернистского и современного
искусства, Рим

Стефани Лукас
Пантера
Б/г
Акриловая краска на холсте.
Картина была представлена
на Outsider Art Fair
27—29 января 2012 г.
Права на изображение
принадлежат Grey Carter Gallery

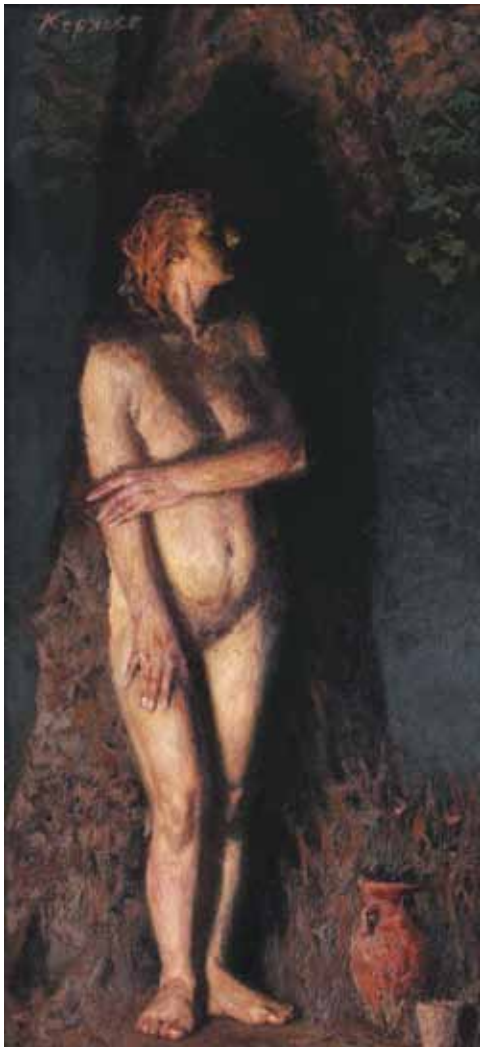
Он от неё абсолютно не зависел. Как и «секретарский» писатель — от читателей.

Единственный, кто озаботился народностью, то есть интересами и вкусами аудитории — был Илья Глазунов. Аудитории, было наплевать на профессиональные огрехи и вкусовые провалы, вообще на катастрофическое падение «уровня». Это были их огрехи и их уровень — итээровской интеллигенции, образованщины. Впервые художник заговорил адекватным этой аудитории изобразительным языком. И речевые акты его вызывали живейшее сочувствие: преследования со стороны сильных мира сего, гонения, сначала — как на национальный талант, затем — на всю русскую историю и на себя, как её заступника. В результате добился успеха, народность которого в разы превосходила народность любого официального художника. Правда, долгие годы Глазунову не удавалось соединить успех, заработанный горбом и самопиаром, и успех, дарованный официозом². Замкнуть на себе обе «советские» версии успеха Глазунову удалось много позже, когда профессиональные требования советского арт-олимпа снизились, и даже здесь восторжествовал всесоюзный пофигизм. Но и олимп к тому времени уже всюю раскачивался... Понимала ли советская художественная элита лимитированность своего успеха рамками адаптированного к идеологической программе академизма (в разных его изводах, в свою очередь, адаптирующих и редуцирующих наиболее «съедобные», не радикальные, изобразительные языки XX века)? И, не менее важно, границами соцлагеря? Не думаю. Воспитанные в середине века, сделавшие художественно-государственную карьеру мастера мыслили категориями уникальности существующей в стране академической школы и традиции (при всём его «впитывающем» потенциале). «Прогнившее буржуазное искусство соперничества с советским не выдержит, поэтому капитал не допускает наших до прямого контакта с народной аудиторией (сытая публика музеев и биеннале — не в счёт). Лучшее, что было на Западе (хотя и подпорченное формализмом) — Ренато Гуттузо, Рокуэл Кент и пр. — тяготеет к нам. Честное молодое искусство вытесняется на панель: Гелий Коржев написал об этом специальную (и, кстати, отличную! — А. В.) картину «Уличный художник». Так примерно убеждала себя совет-

⁽²⁾ Глазунова в этом проекте тормозила как раз официальная арт-элита: она не могла простить именно подкуп под конвенциональный профессиональный уровень — основу, пусть и не единственную, их успеха. Презирала она и заигрывание с аудиторией. А потом — и с начальством: это было не принято. Не принят был в этой среде и самопиар. Кроме того, раздражала вопиющая некорпоративность: глазуновская манера пробивать своё напрямую — через совдеевателей и их жён, через дипломатический корпус, через прессу (не партийную, конечно, но прессу) — а в СССР это было серьёзно.

ская арт-элита. Противоречие — соединение идеологии, заявленной как прогрессистская, с традиционализмом и даже консерватизмом работающей на неё художественной системы — разрешалось по-советски: снятием, вытеснением из сознания.

И всё же я не могу относиться к теме успеха «по-советски» как к кладбищу неоправдавшихся надежд. Как-никак, существовала негласная конвенция жизни в условиях тоталитаризма. Художник совестливый и ищущий, притом и не мысливший идти против течения, обречённый на советский успех благодаря изобразительной силе и заявленной лояльности, мог посылать месседж гораздо более объёмный, чем было заявлено тематической программой. Среди таких художников были (собственно, бывали, говорить в полную силу им удавалось не всегда) и самые успешные по-советски мастера. А был художник такой силы, что в его образы просто боялись вчитаться, благо существовала инерция воспринимать все его вещи в патриотическом и национально-духоподъёмном ключе... У Гелия Коржева, недавно ушедшего, были все мыслимые награды — воплощённый советский успех! Между тем это трагический художник, главная тема которого — если смахнуть внешне-сюжетное, — великая жертвенность русского телесного во взаимоотношениях с «идейным» и государственным. Идеологи и соратники по советской карьере просто боялись во всё это вдуматься, кураторы и критики нового времени посмотреть на Коржева непредвзято не удосужились. Такие вот ответвления советского сюжета... Ей богу, я бы его продолжил. Заполнить бы российский павильон в Венеции коржевскими траченными войной телами, разбившимися летунами, слепыми, обманутыми мужиками, бомжами, библейскими персонажами... Отдельно — обильной женской плотью перед рентгеновским экраном, прекрасной, но уже таящей в себе разрушение... Люсьен Фрейд? Гелий Коржев! Если это поражение, то что же тогда успех?..



1

1.
Гелий Коржев
Ева
2012
Холст, масло. 145x70.
Собственность семьи художника.
Изображение предоставлено
Институтом русского
реалистического искусства



2

2.
Люсьен Фрейд
Фигура, стоящая на фоне
тряпья
1988—1989
Холст, масло.
Права на изображение
принадлежат Архиву
Люсьена Фрейда.
Изображение предоставлено
Национальной портретной
галереей, Лондон
(Великобритания)



ВЫБОР КРИТИКОВ

В ноябре 2012 года мы решили провести анкетирование среди студентов-искусствоведов государственных вузов. Спрашивали только четвёртый и пятый курсы: кого из ныне живущих зарубежных художников музейного уровня вы знаете? Лидерами опроса стали Дэмиен Хёрст, Джефф Кунс и Марк Куинн — около тридцати процентов будущих профессионалов знают их имена. Остальные же встречались в анкетах едва ли один-два раза.

Очень уж относительная вещь — известность: тех, кого мы полагаем сегодняшними звёздами первой величины, не знают даже старшекурсники-искусствоведы, что же тогда говорить о массовой публике?

Работая над номером про успех и относительность этого понятия, мы затеяли историю ещё более субъективную: попросили российских арт-критиков выбрать самых интересных, по их мнению, современных зарубежных художников и рассказать, почему это так. Мы также попросили их сосредоточить внимание на мастерах, признанных на западе, но в меньшей степени известных у нас. Хотя бы для того, чтобы обозначить направления поиска для тех, кому это интересно

ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ: ДЭВИД ХОКНИ

Всё началось с большой книжки в чужой квартире, форматом напоминающей виниловую пластинку, а толщиной — дискографию, примерно, Led Zeppelin, если не Yes. На ней было написано «David Hockney: A retrospective», год выпуска — 1988

48

Валентин Дьяконов —
арт-критик, корреспон-
дент отдела культуры
газеты «Коммерсант».

Введение написал живописец с экзотическим именем Р. Б. Китай. Он с ходу сообщал читателю, что его близкий друг Дэвид Хокни с детства рисовал, как бог, в художественной школе пережил двухнедельное увлечение абстрактным экспрессионизмом и переехал в Лос-Анджелес потому, что там красивые мальчики.

Первые два факта предстояло проверить, третий вызвал недоумение: я тогда, что называется, «клубился», знал, что история техно-музыки началась где-то в американских банях для геев, и что они отважно боролись за свои права с полицией, как раз в 1980-е начали массово умирать от СПИДа и вообще — тема тяжёлая и трагическая. Ещё я знал к тому времени, что современное искусство поднимает важные проблемы, задаёт сложные вопросы и пристально следит за угнетёнными и обиженными с целью их последующей адаптации к глобальному миру в эстетических целях. То есть, собственно, продолжает традиции русского передвижничества. Ни в тексте Китая, ни в сотне с лишним картин, графических листов и фотографий Хокни, следующих за ним, я не обнаружил ни следа стигмы.

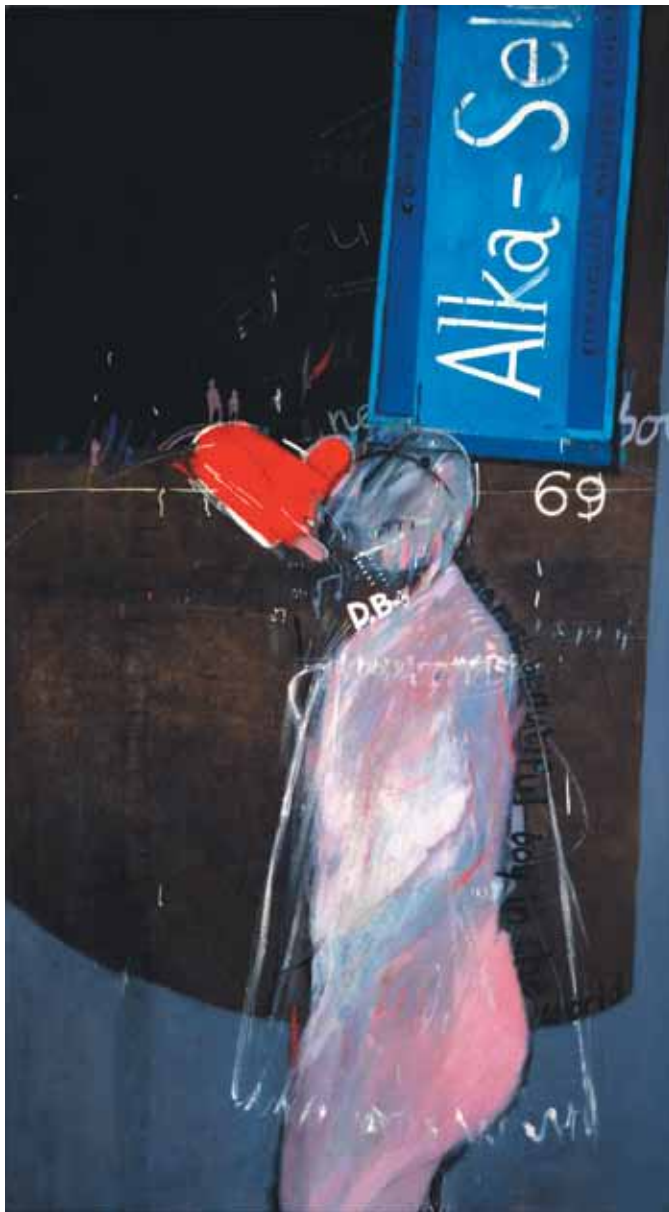
В 1961 году, когда и в родной Великобритании, и в Штатах гомосексуализм был законодательно запрещён, Хокни пишет картину «Самый прекрасный мальчик в мире» (Most beautiful boy in the world, 1961), где полуабстрактная фигура, опознаваемая в качестве мужской, дефилирует в ночнушке с оборочками под надписями «Alka-Seltzer» и «69» (очевидный намёк на сексуальную позу, который, правда, в те годы могли считать немногие). Для таких вещей требовалась известная смелость. Хокни не мог не помнить, как десятилетием раньше затравили насильственным лечением гения дешифровки Алана Тьюринга. Но если он и опасался повторить судьбу математика, этого не видно в его работах. Как, впрочем, и настойчивых упоминаний и рефлексии по поводу своей личности и пристрастий.

В биографии Хокни, наверняка, были взлёты и падения, но страсти никогда не доходили до такого накала, как у старшего товарища по живописи и ориентации Фрэнсиса Бэкона. Хокни — светлый маг в эпоху, когда серьёзность художника (в широком смысле, чтобы не писать «творца») измеряется степенью погружения в ужас



Дэвид Хокни
Нирби (по Хогарту).
Бесполезное знание
1975

Холст, масло. 72х60 дюймов.
© David Hockney; Из коллекции
Музея современного искусства
(МОМА), Нью-Йорк.
Фотография: Prudence Cuming
Associates



жизни. Беда не липнет к нему, и это объясняет невысокий статус Хокни в мире современной критики и рынка. Когда в 2011 году умер Люсьен Фрейд, почти все газеты написали: «От нас ушёл последний великий живописец XX века». И даже если за понятным по ситуации панегириком шёл локализирующий эпитет «английский», смотрелись возвышенные фразы крайне невежливо, при живом-то Хокни. «Мерзкая плоть» на картинах Фрейда и Бэкона настраивает на серьёзный лад в нашу постхристианскую эпоху, слегка потерявшуюся в закоулках личностных различий и утомительной сложности человеческого «я». Наоборот, в работах Хокни чувствуется, что человек не такая

уж крупная сошка. Есть вещи значительнее и в конце концов красивее: закат, восход, комната, всплеск воды, Большой каньон.

У Хокни, как у Шардена, кувшин обладает не меньшим чувством собственного достоинства, чем человек. Их равняет творческий акт зрения и наблюдения. Мало кто из известных ныне художников рисует и пишет с таким заразительным удовольствием от процесса (неважно, на бумаге или в iPad). И в то же время Хокни немало сделал для того, чтобы демифологизировать мимесис, к которому до сих пор все относятся уважительно. Объектами его парадоксального мышления стали фотография и живопись старых мастеров. Фотографию Хокни использует как кубист, делит объект съёмки на моменты и планы. Его работа об использовании оптических приспособлений у художников от Ван Эйка до Энгра ставит под сомнение освящённый веками образ гениального глаза, способного без ошибки схватывать мельчайшие детали. Неважно, прав Хокни или нет (есть множество аргументов «за» и «против»). Речь, скорее, о том, из чего строится картинка в мозгу художника и зрителя, какого рода включение происходит перед работой и зачем. Моя любимая работа Хокни называется «Кирби» (Kerby (After Hogarth), 1975). Это вольный пересказ гравюры Уильяма Хогарта из трактата о перспективе, изданного Джозефом Кирби. Хогарт остроумно иллюстрирует те нелепости, которые могут произойти с художником из-за плохого владения геометрией. Хокни переводит гравюру в цвет, убирает лишние детали и меняет ключевые: на первом плане с удочкой вместо джентельмена — статуя Аполлона. Это не столько ремейк старой шутки, сколько портрет европейской культуры конца XX века: то, что было далёким, стало фактически близким благодаря медиации СМИ и фотографии, а искусство прошлого хоть и спущено с пьедестала, но не потеряло убедительности. К тому же здесь, как всегда у Хокни, обитаемый мир, а не пространство личного или коллективного ада. И в этом мире — хорошо.

Дэвид Хокни
Самый прекрасный мальчик в мире
1961
Холст, масло. 70x39,5 дюймов.
© David Hockney

КОНСТАНТИН БОХОРОВ: ЛОРА ОУЭНС

Отвечая на вопрос, кто они, известные современные художники, я подумал, что не хотел бы стать глашатаем актуальности и описывать очередную биеннальную звезду

51

Субверсивный публичный жест, лежащий в основе искусства всевозможных биеннальных звёзд, уводит современное искусство всё дальше в сторону агитации за счастье — он всё менее фундирован критической теорией, и его обаяние является следствием личного произвола. Поэтому мне показалось интересным противопоставить социально ориентированному формальный метод, который практикует живописец из Лос-Анджелеса Лора Оуэнс.

В 22 года Оуэнс окончила школу дизайна, а через два года, в 1994-м, Калифорнийский художественный институт и сразу стала успешно выставляться. Пожалуй, её самая знаменитая картина — это «Без названия» (Untitled, 1999), изображающая пустынный пейзаж с обезьяной, сидящей на дереве. Деревья на картине — это засохшие кривые стволы с торчащими обломками ветвей, располагающиеся на изломанном охристом берегу, из которого по краям, там, где его омывает ручей, торчат пучки травы и цветочки. Небо на картине ясное, с пушистыми облаками, правда, наверху оно разрывается и из-за синевы выглядывает кусок тёмной ночи с полной луной, на фоне

которой на одной из сухих корявых ветвей Оуэнс помещает сову. Приглядываясь, замечаешь и других представителей животного мира, как бы оформляющих стыки различных живописных пространств, смонтированных в картине: из-за дерева вылезает мишка, а слева у ручья, там где живопись

Константин Бохоров — арт-критик, куратор выставок на биеннале в Венеции, Стамбуле, Сан-Паулу, Москве. Читает лекционные курсы в институте «База», МГППУ, УНИК, БВШД. Кандидат культурологии, член МСХ, АИСА







На стр. 51

Лора Оуэнс

Караоке на тротуаре/
Алфавит (фрагмент)
2012

Вид инсталляции.

© The Artist, courtesy Sadie

Coles HQ, London

Фотография: Prudence Cuming

Associates Ltd, London

Лора Оуэнс

Караоке на тротуаре/
Алфавит
2012

Вид инсталляции.

© The Artist, courtesy Sadie

Coles HQ, London

Фотография: Prudence Cuming

Associates Ltd, London

упирается в подрамник, сидит белый кролик. Где-то в далёком пространстве этого фантастического леса порхает голубая бабочка, за которой обезьяна тянет руку. Разглядывая картину дальше, находишь и совсем мелкие детали, помещённые художницей в карманы её воображаемого мира. С помощью живописных ухищрений ей удалось создать очень сложную визуальную структуру наподобие той, что с помощью графических средств создавал Эшер. Но в отличие от Эшера Оуэнс манипулирует не иллюзиями восприятия трёхмерного пространства, а нашими более сложными ощущениями от искусственной реальности, появившимися в результате визуальных исследований XX века, и делает это она достаточно виртуозно, втягивая нас в свою игру и подсмеиваясь над штампами и условностями нашей визуальной культуры.

У Оуэнс неисчерпаемая фантазия в изобретении всё новых визуальных игр и затей. Каждый раз она изменяет правила, привлекая другие живописные стили, образы и материалы, комбинируя их на иной лад. Правда, её ранние работы 1990-х — начала 2000-х годов кажутся более парадоксальными и изысканными. Например, картина 1995 года, большую часть которой занимает пол с уходящими в перспективу досками и узкой трапециевидной полоской стены, на которой висят множество картин, кажущихся на расстоянии не больше открытки, причем одна из них изображает саму описываемую картину. Или картина 1997 года, где на деликатно моделированную плоскость с тремя синими полосками внизу, в малевичевском духе обозначающими морской пейзаж, выдавлены из тюбика краски три крючочка, кажущиеся парящими в небе чайками, благодаря подложенной под них лёгкой тени. Или вертикальный холст с синими горизонтальными полосами разной тональности, разрывающимися в середине, поверх которых прочерчена сетка, как у Аньес Мартин, но из плохо натянутых или полопавшихся струн.

После 2003 года и её знаменитых обезьян стиль Оуэнс меняется. Серии становятся более дробными, появляется много работ эскизного плана, отрабатывающие живописные багательи одну за другой, как, например, буквы прошлого года, выполненные в разных графических техниках. Оуэнс открывает для себя бытовую и субкультурную образность, которая снижает значение её живописных игр до уровня детских книжечек-

Оуэнс опять

и опять остроумно

доказывает теорему,

что мир — это не что иное,

как репрезентация самого

себя, и свобода возможна

только в области

прихотливой игры

знаков, куда зовёт нас

творчество

угадаек. Хотя в то же время она создаёт серии рефлексирующие и явления модернистской живописи, например, процессуальные поиски Роберта Римана. Или смело интерпретируя кубистические полотна Брака, интегрируя в вывернутую наизнанку форму, как бы сводящую пространство само на себя, настоящие часы с длинными стрелками, то есть ещё одно — темпоральное — измерение.

Оуэнс много выставляется, а в прошлом году её картины побывали в ММСИ и, думаю, стали загадкой для московского зрителя. А ведь значение этой очень интересной постмодернистской художницы в том, что она создаёт живописные проекты, руководствуясь критической теорией, разработанной в рамках американского постструктурализма, преподаванием которого всегда славился Калифорнийский художественный институт. Её картины — это сложные визуальные конструкции, берущие не столько качеством отделки или, что называется, живописным образом, а, скорее, виртуозностью манипулирования знаковой природой видимого, связями означающих и означаемых. Созерцая живопись Оуэнс, наблюдаешь, как она опять и опять остроумно доказывает теорему, что мир — это не что иное, как репрезентация самого себя, и свобода возможна только в области прихотливой игры знаков, куда зовёт нас творчество, формально остающееся в области художественных средств. Социально ориентированное искусство, агитируя за счастье, обещает прорыв к реальности, но оставляет открытым вопрос: какую свободу сулит этот прорыв, когда реальность такая, как она есть сейчас?

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВА: ЙОХАННЕС ГРЮТЦКЕ

Известная формула Александра Гениса, в которой он не без иронии противопоставляет западный постмодернизм российскому (западный постмодернизм = авангард + массовая культура, российский постмодернизм = авангард + соцреализм), в случае с Йоханнесом Грютцке не работает

55

Сформировавшись как художник в 1960—1970-е годы в ФРГ и вписавшись в постмодернистский контекст своего времени, он практически в равной мере обращается к мифам, питающим капиталистическую и социалистическую реальность, иногда смешивая их почти до полной неразличимости. Вероятно, в Западном Берлине, городе, с которым связаны главные вехи творческой биографии Грютцке, близость — и не только территориальная — двух политических систем ощущалась особенно остро, как, впрочем, и проблема искусственно проведённых границ.

Когда в 1973 году Грютцке вместе с западноберлинскими коллегами Манфредом Блютом, Маттиасом Кёппелем и Карлхайнцем Циглером основал группу под названием «Школа новой роскоши», главным отличительным знаком нового движения стало именно «совмещение несовместимого». Участники группы беззастенчиво интегрировали в свои картины художественные приёмы, почерпнутые у романтиков, импрессионистов и абстракционистов. Темы при этом варьировали от вечных (таких, как предназначение ху-

дожника или духовный поиск) до подчёркнуто «сниженных», взятых практически горяченькими из актуальной прессы (студенческие демонстрации или коррупция в градостроительстве). В этом желании охватить как можно больше — сюжетов, иконографических и политических аллюзий, пластов реальности — проявляется и ставшее у Грютцке почти официальной программой стремление к статусу классика, декларирующего внутри истории искусств

Екатерина Васильева — художественный критик, искусствовед, занимается научными исследованиями в области русской литературы и искусства. Автор культурологических статей и рецензий в немецких и российских изданиях



56



На стр. 55
Йоханнес Грютцке
Пять обнажённых мужчин
(фрагмент)
1971
Холст, масло, 190x200 см.
Частное собрание.
Фотография: Херманн Нисслинг.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

1.
Йоханнес Грютцке
Изображение свободы
1972
Холст, масло, 170x200 см.
Частное собрание.
Фотография: Фотоархив Марбург.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

2.
На стр. 57
Йоханнес Грютцке
Наш прогресс неунротим
1973
Холст, масло, 205x240 см.
Частное собрание, Берлин.
Фотография: Йорг П. Андерс.
© VG Bild-Kunst, Bonn



57

свою собственную империю и дублирующего (или, скорее, пародирующего) таким образом властный жест окружающих его идеологических систем.

Ранние полотна Грютцке, созвучные принципам «новой роскоши», населяет стабильный ансамбль персонажей, узнаваемых в своей безликости и взаимозаменяемости. Это официально одетые мужчины, которых можно принять и за «менеджеров среднего звена», и за работников спецслужб, и даже за «слуг народа», как именовали себя политики в ГДР. Остаётся, правда, загадкой, кому они служат, потому что никакого (другого) народа на картинах у Грютцке нет. Элиты распространили свои ценности на всё общество, сделав их единственно возможным жизненным проектом, затягивающим массы в общий процесс деградации. Не случайно тема свободы, если она звучит в этих картинах, связывается с образом женщины, которая, не претендуя на место в иерархиях власти, может позволить себе толику анархии, освободившись от официальной, а заодно и любой другой одежды к радости тех, кто всегда должен быть «в форме».

Обнажённое мужское тело фигурирует у Грютцке в основном как тело, выключенное из системы профессиональных отношений. Несмотря на то что многие

из его персонажей имеют физиогномическое сходство с автором, только нагота возвращает художника к самому себе, оставляя его наедине с Вечностью. В фокусе обнажённых автопортретов Грютцке стоит не любование рельефными мускулами, а напротив — тщательно выписанные «неклассические» приметы мужской телесности, включая дряблую кожу и обрамлённый густыми волосами натуралистичный пенис. Тело художника не способно вернуть нам утерянную Красоту, но может хотя бы выставить на всеобщее обозрение безобразие, скрытое обычно под маской благолепия и приличий. В этом, как кажется на первый взгляд, презрении к собственной телесности, расплывающейся на полотне и не способной к сохранению какой-либо академической формы, таится на самом деле элемент суровой (само) дисциплины: изучив все особенности своего тела, включая всевозможные неровности и дефекты, Грютцке становится знатоком и повелителем человеческой природы, самостоятельно задающим ей угодные ему рамки, совпадающие с рамами его картин.

ДМИТРИЙ ПИЛИКИН: ДЖАНЕТ КАРДИФФ

**Сознательно опуская эффектные
многоканальные звуковые инсталляции,
созданные совместно с Джорджем Миллером,
я хочу сосредоточиться на более ранней
серии «Прогулки»**

58

Дмитрий Пиликин — художник, куратор, арт-критик, курировал проекты «Галереи 21» и «СПБ Техно-Арт-Центра». Публикации в журналах «Архроника», «Художественный журнал», «Искусство».

На мой взгляд, именно эти вещи помогают правильно понять все последующие проекты канадской художницы.

В сети можно найти забавное видео 1987 года, где художница комментирует свои ранние шелкографии. Они собраны в крупноформатные панно и напоминают *bad painting* 1970-х. Но в кадре Кардифф рассуждает о значимых образах XX века, растиражированных в медиа, о *collective memory*, о передаче истории как редуцированного комикса, о собственном экстатическом импровизационном рисовании чёрной тушью по нейлоновому экрану. И уже там звучат слова о «звуке как важнейшей части памяти». И звук в конечном итоге выходит на первый план.

В её первой 12-минутной «аудиовизуальной прогулке» («Лесная прогулка»/Forest Walk, 1991) ещё не было безусловно выстроенной драматургии, а качество было ужасным, так как для записи использовался простой четырёхдорожечный кассетный магнитофон. Но именно эта работа (как отмечала сама Кардифф) «вдохновила и изменила» её понимание искусства. Не более десяти человек смогли тогда по-

лучить впечатление об этом эксперименте, но именно он стал прототипом для всех следующих «прогулок». Зритель (и слушатель одновременно) двигался по канадской чащобе и, переваливаясь с холма на холм, не просто любовался окружающим пейзажем, а попадал внутрь истории. Голоса в наушниках направляли его внимание, превращая путешествие в сложную пьесу, где зритель становился не наблюдателем, а участником событий. «Идите вперёд, к зелени, там есть след справа от вас, следуйте через заросли, там увидите полусгнивший ствол дерева, похоже, что это муравейник. Я не была в этом лесу долгое время, приятно уйти из города, от зданий, шумов к идиллической природе. Хорошо, что на пути есть развилки, возьмите правее, наклонитесь. Видите, там какая-то краска на камне, интересно откуда она здесь? Наверное, какой-то художник писал здесь закат. Идите дальше (громко каркают вороны, слышен гудок далёкого поезда). Лес так загадочен и прекрасен ночью, хотя и немного страшен. Женский голос: "Я просто хочу быть с тобой". Мужской голос: "В лесу так красиво ночью, хотя и жутковато". Женский голос: "У нас были замечательные вре-



59

**Джанет Кардифф
и Джордж Бёрс Миллер**
Видеопрогулка
по старому вокзалу
2012

Кадр из видео, документирующего
прогулку. Кассель.
Изображение предоставлено
STUDIO CARDIFF MILLER





62



1



2

На стр. 60—61
Джанет Кардифф
Прогулка по Мюнстеру
1997
Фотодокументация
Аудиопрогулка, смешанная
техника, 17'00".
Куратор Каспер Кениг.
Изображение предоставлено
STUDIO CARDIFF MILLER

1—2
Джанет Кардифф
Лесная прогулка
1991
Фотодокументация.
Аудиоинсталляция, 12'00".
Центр искусства Банфа. Канадская
программа арт-резиденций.
Изображение предоставлено
STUDIO CARDIFF MILLER

**«Я могу соединить
в одной точке
чувство летнего леса
с фотографиями,
сделанными в этом же
месте зимой»**

мена". Мужской голос: "Это всё мой чёртов характер, можешь во всём винить меня"».

Даже в этом коротком отрывке виден метод и мысль о том, что напряжённая драма живёт внутри сознания человека, а место действия (как и «природа-сфинкс» у Тютчева) взирает безучастно и лишь благодаря человеческому воображению создаёт хичкоковский *suspense*. То, что место действия — лишь причина для фантазии, хорошо видно в инсталляции «Истории ванной комнаты» (Bathroom Stories, 1991). Она также включена Кардифф в серию «Прогулки», хотя формально прогулкой не является, поскольку всё действие происходит в замкнутом помещении. Проект был сделан для групповой выставки «Искусство в моём доме повсюду» (Art All Over My House) в канадском городке Летбридж. Куратор Дональд Гудес предоставил собственный дом в распоряжение семнадцати художников. Это был проект в духе нынешнего *site specific art*, когда искусство вступает в тесное взаимодействие с выбранным пространством. Кто-то из художников выбрал гостиную, кто-то — задний двор и подвал, а Джанет — маленькую ванную комнату. В ней стояла старая чугунная ванна на ножках. Плеер с наушниками был прикручен к стене рядом с дверью туалета. В аудиопьесе Кардифф рассказчица пытается описать свои смутные воспоминания об этой (?) или какой-то другой ванной комнате. Что было на полках? А пол был в шашечку? Эти наблюдения и призрачные звуки бегущей воды (которая на самом деле выключена), звук закрывающихся дверей (которые открыты), обрывки странной истории о сексе в ванной, кончившейся трагикомическим падением одного из героев, поездка в больницу — всё складывается в напряжённый образ замкнутого интимного мира героини.

За двадцать лет Кардифф сделала двадцать пять «прогулок». В открытых пространствах парков и улиц (на Skulptur Projekte в Мюнстере в 1997 году), в закры-

тых помещениях — собственном ателье, превращённом в полосу препятствий («Не произнести ни звука»/An Inability to Make a Sound, 1992), крупных музеях (MoMA Walk, 1999) и выставочных залах (PS1 Contemporary Art Center, 2001). Смысл и наполнение проекта постоянно развивались: появилась фигура «дистанцированного зрителя», наблюдающего за процессом при помощи камеры слежения или отдельных фото («Я могу соединить в одной точке чувство летнего леса с фотографиями, сделанными в этом же месте зимой»), или зрителя-исследователя, постоянно передвигающегося и одновременно фиксирующего происходящее с помощью камеры. Затем в проекте «Реальное время» (Real Time, Carnegie Museum of Art, 1999) Кардифф выводит «прогулку» на совершенно новый уровень. Сценарий уже не просто пишется самой художницей, а следует за выбором аудитории или участника, загоняя её/его в лабиринт возможностей и испытывая пределы «реальности».

В последней из «прогулок», созданной и показанной на тринадцатой «Документе» в здании старого железнодорожного вокзала, присутствует кинематографический размах — около сотни участников! Зрители получали изображение через iPod. Направляемые голосами Кардифф и Миллера они проходили через всю станцию. Зрелище разворачивалось на небольшом экране, но «чувство присутствия» в череде происходящих событий было достаточно глубоко, потому что зритель попадал в ту самую точку, где был заранее отснят фильм. Рамка экрана iPod плавала, как активная визуальная «заплата», по объёмной картинке «реальности». В этой путанице прошлое и настоящее, реальность и вымысел сливались тревожным и сверхъестественным способом, переданным в форме «физического кино».

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ: ХАРУН ФАРОКИ

Фароки остроумен, печален и одинок — при всей блистательности его монтажного метода, который кажется таким продуктивным, за ним нет толп эпигонов. Как не было их за Мишелем Фуко

64

Александр Евангели — куратор, арт-критик, теоретик современного искусства. Главный редактор интернет-портала www.photographer.ru. Преподаватель в Школе им. А. Родченко.

Немецкий видеохудожник, теоретик и режиссёр Харун Фароки создаёт документальные фильмы. Его монтаж фактов, изображений и описаний становится для зрителя опытом осознанного проживания истории, что вообще-то редкость. Эти документальные комментарии убеждают с непреложностью формальной логики, хотя в его монтаже нет логических связей.

В следующем году ему исполнится семьдесят. Биография на его сайте заканчивается 2011 годом. Он до сих пор преподаёт в Венской арт-академии, общается Википедия на нескольких языках. Проверяю.

АЕ: У тебя Фароки преподаёт?

ХХ: Давно уже ушёл из академии. Уже второй год закрыта его мастерская.

АЕ: На пенсию? В Голливуд?

ХХ: Контракт, наверное, закончился и не продлили. Я думаю, что так как он делил пространство с Гржимич, у которой с этого года «вечный» контракт, то, наверное, там поджёрные дела. Но это мои догадки.

На сайте IMDb у Фароки 67 фильмов в сценарном разделе и 70 в режиссёрском. Другие источники сообщают о более 80 видео. На моём диске шесть его фильмов. Это чуть больше 7%. Как говорить о семи процентах художника?

Глаз не стареет, рассуждает Деррида. Это кажется слишком спекулятивным, чем-то из арсенала карточных фокусов. Он не уточняет, в каком смысле глаз не стареет, надо понять. Это может означать принадлежность органа к порядку машин, которые не стареют в том же самом смысле. Но могут ломаться. Оптическая машина ставит вопрос собственного смысла зрения. Отсюда начинается Фароки. Зрение как функция машины включается в контекст истории техники. Формой желания этой истории становится война, она заставляет технику меняться — это мысль Поля Вирильо, Фароки его ценит и цитирует.

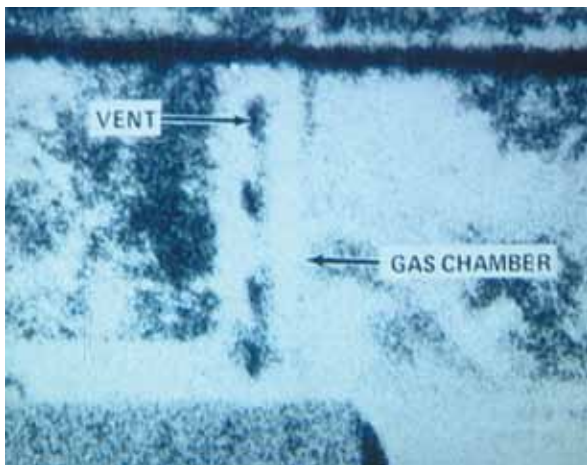
Связь зрения и технологий, отношения между технологиями войны и мира Фароки исследует в фильме «Как видите» (*Wie Man Sieht*, 1986). Визуальным эпиграфом стано-



1



2



3



4



5



6

1—6
Харун Фарони
Нартины мира и подписи
войны
1988
Надры из видео.
Фотографии © Harun Farocki,
1988

66



1



2



3



4



5



6

67



7



8

1—8

Харун Фароки

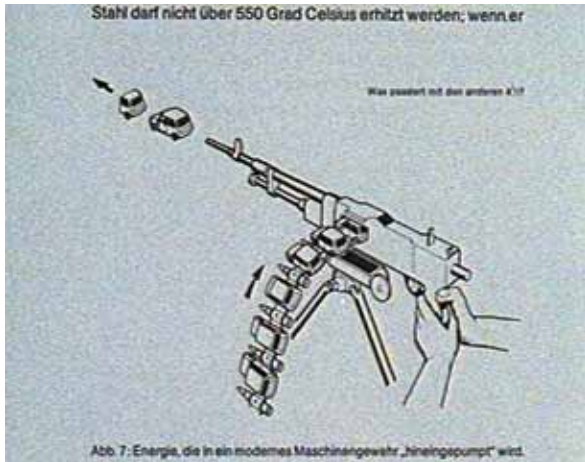
Трансмиссия

2007

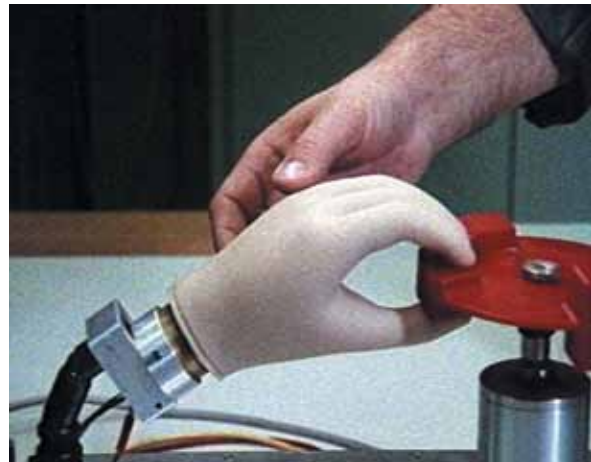
Надры из видео.

Фотографии © Harun Farocki,

2007

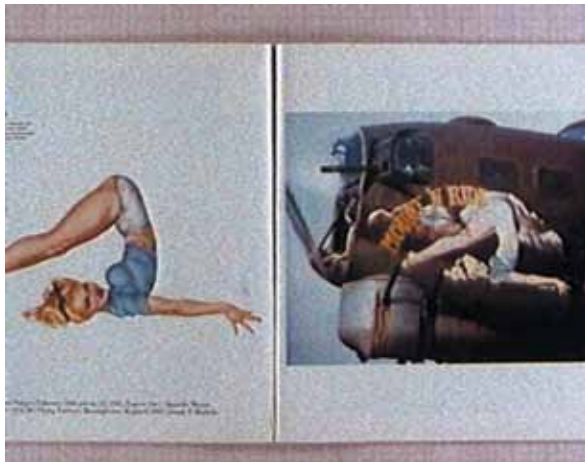


1

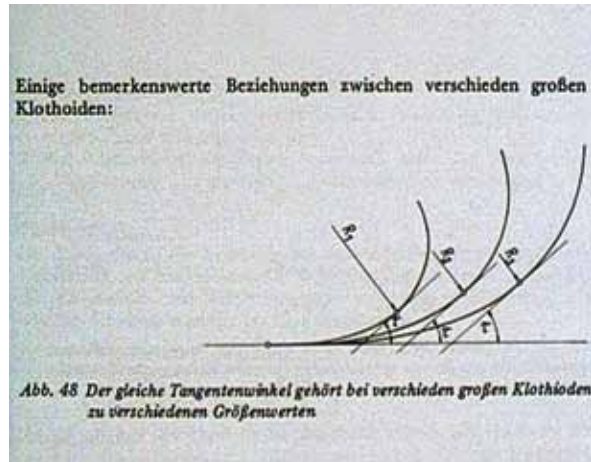


2

68



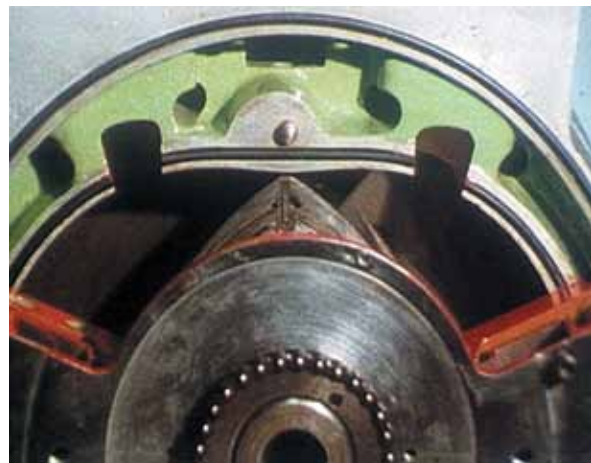
3



4



5



6

вится ручной ткацкий станок; ткань напоминают и виртуозные монтажные переплетения, рефрены, узлы смыслов.

На примере военной аэрофотосъёмки Освенцима в работе «Картины мира и подписи войны» (*Bilder der Welt und Inschrift der Krieger*, 1988) Фароки показывает обусловленность понимания истории нашим восприятием, эволюционирующим вместе с оптическими медиа.

Прощание с наивностью — неизбежность любой рефлексии, любой приостановки клише и взглядывания в механизм, во внутренности. Сломанные машины выводятся из диалектики подчинения. Сломанные куклы дольше живут. Утраченная невинность обнаруживает свою неполноту и открывается для опыта.

Фильмы Фароки исследуют историю и общество методами археологии зрения. В фильме «Натюрморт» (*Stilleben*, 1997) сопоставление натюрморта XVII века и вещи в современной рекламной съёмке открывает нам историю субъективности. Человек утверждается в обладании. Вещь раскрывает не субъекта, до которого нам нет дела, но форму обладания, вслед за субъектом меняющуюся в истории.

Работа зрения в ряду практик контроля, всё более техногенных, определяется дисциплинарными стратегиями власти. Фуко иллюстрировал оптику абсолютной монархии специальной архитектурой тюрьмы, в которой заключённый виден всегда, а надзиратель — никогда. Фароки, как и Фуко, понимает власть как диффузный взгляд, сопровождающий нас повсюду. Власть повсюду не потому, что она всё охватывает, а потому, что она отовсюду исходит, говорит Фуко. Камеры наблюдения отражают систему, организованную паранойей, этой неизбежной эпистемой власти. Фароки часто использует видео с камер, это его сквозной анонимный персонаж.

В «Кадрах тюрьмы» (*Gefängnis Bilder*, 2003) камера в тюрьме Корокан в Калифорнии фиксирует убийство заключённого во время прогулки. Фароки обнаруживает ещё пять подобных случаев в той же тюрьме за 2000 год. Он показывает ситуацию, когда за слежкой следует выстрел оператора власти — охранника, снайпера — как «стратегическую в данном обществе», в то время

как сама власть — это менеджеры на ставке («Изобретатели торгового мира»/*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001). Субъект передвигается из одного пространства заключения в другое. Тюрьмы, фабрики, супермаркеты — современные пространства заключения.

В фильмах Фароки история раскрывается не в расследовании, а в переключении свидетельств в некий экстатический режим интроспекции, саморазоблачения. Интроспекция документа — это такое рефлексивное свидетельствование, когда видны причины. История обнажается в своих мотивах, свидетельство разоблачает себя, как умысел. В этом режиме документ захватывает значения иного, не свидетельского порядка — подобно тому, как заинтересованный субъект разоблачает своё желание, рассказывая о том, что видел. В фильмах Фароки таким субъектом становится история, раскрывающая в архивах свои бессознательные желания, ретроспективно осмысляемый в событии голос реального.

Формы свидетельствования Фароки собирает как текст, который пишет история. Они в основном циничны — слежка, камеры наблюдения, пропагандистские фильмы, реклама, хроника — они раскрываются как технологические структуры, приведённые к жизни определёнными порядками власти и доминирования. Их невидимость связана с их уклонением от репрезентации, с исключением из системы искусства.

СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ: ГЭРИ ХИЛЛ

**Видеоработы Хилла выстраиваются
в подобие фрескового цикла.
Визуальный ряд отсылает и к эстетике
кино, и к Большой Картине**

70

Сергей Хачатуров — историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории Отечественного искусства исторического факультета МГУ, дважды номинант на Государственную премию в области современного искусства «Инновация».

В качестве идейного кода Хилл выбирает концептуальное искусство: язык, текст, речь. Он пробивается к сущности языка, основам фонетики, грамматики, синтаксиса. Это не отвлечённые интеллектуальные конструкции, это плоть речи, которую можно сравнить даже с футуристической звукописью.

С телом языка, неотчуждаемым от тела, да всей сущности человека, связано большинство видеоработ Хилла. Например, в «Приложении к рассказу» (Tale Enclosure, 1985) мы видим лица крупным планом и слышим голоса мужчин, создающих подобие звуковой реки, где фразы строятся в попытке отыскать первоосновы речи. А в иных вещах герой — молчание, и они — красноречивое продолжение работ «говорящих».

Запомнилась работа про мучительный путь преодоления помех общения, током бьющем желанием сочувствия и любви. На пяти экранах, расположенных прямо на улицах алжирского района Бельсьюн в центре Марселя, картинка перемежаются звуковыми разрядами. Улицы, дома... Сквозь пульсацию экрана видно, как камера находит кого-либо и фотографирует его ближе, ближе. И ты, сквозь скрежетания

и мигания, видишь красоту и духовную силу каждого из этих людей. Влюбляешься и стоишь, как замороженный. Но вот финальный долгий звуковой сигнал и планы начинают удаляться, портрет сменяется другой уличной сценой. Впереди — встреча с новым героем. Не правда ли, присутствует рифма с великим видео Билла Виолы «Безбрежный океан» о людях, идущих навстречу зрителям сквозь завесу водопада, и в нём же в итоге скрывающихся?

Огромное впечатление производит многометровая видеофреска с семнадцатью рабочими, что стоят безмолвно на нейтральном чёрном фоне. Эти рабочие — в основном приехавшие в США выходцы из Латинской Америки и Мексики. Они стоят и смотрят на нас. Иногда переминаются с ноги на ногу. Работа называется «Зритель» (Viewer, 1996). Сама амбивалентность этого понятия в данном случае оказывается испытанием нервов посетителя экспозиции.

Всё творчество Хилла — в контексте дискуссии о монументальном искусстве сегодня.



Гэри Хилл
Зритель
1996

Вид инсталляции.

Aarhus Kunstmuseum, Aarhus,
Denmark, 1999

Фотография: Thomas and Poul
Pedersen

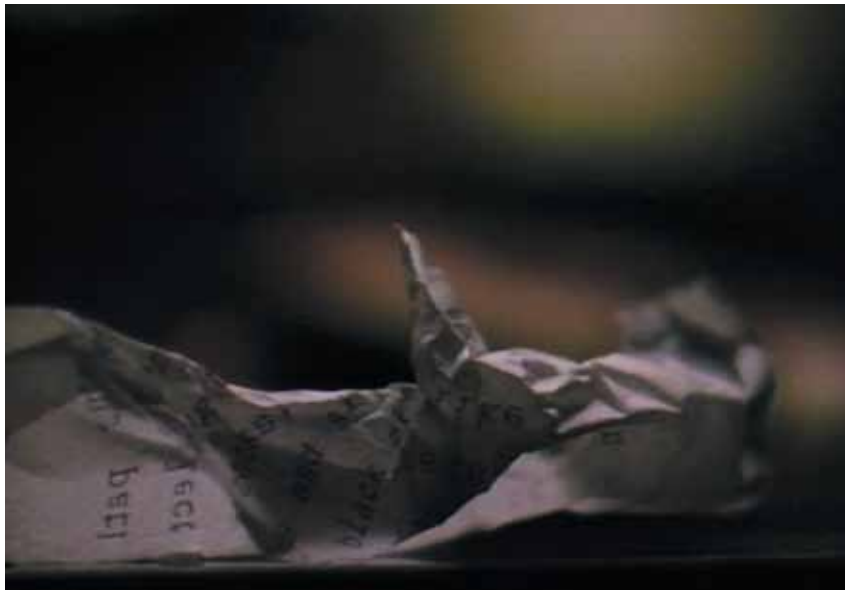
72

Традиционные академии в затяжном кризисе. Скульптура себя дискредитировала. Ставший главным трендом российского совриска концептуализм монументальности боится как огня. Монументальность, действительно, есть за что не любить сегодня. В сознании арт-сообщества она недвусмысленно связана с официозом, конъюнктурой и тавтологией. Более того, если рассматривать Академию художеств в качестве колыбели исторического «большого жанра», то придётся признать, что клише и штампы исторической картины, оформившиеся аж в век просвещения, определяют образ монументального искусства до сих пор и не только в изобразительных искусствах. Главная беда монументального искусства — недоверие зрителю, желание сервировать для него все смыслы, темы, идеи, так, чтобы он был только потребителем. В этом аспекте монументальный жанр, конечно, родственник того китча, о котором писал Клемент Гринберг в 1939 году. Авангард, по его замечанию, имитирует процесс искусства, а китч имитирует воздействие искусства.

Возможна ли реабилитация монументального жанра сегодня? Да, у тех мастеров, которые отваживаются создавать

открытую форму, требующую интеллектуальной работы зрителя-интерпретатора. Эта форма причастна как раз оппозиционным «большому стилю» концептуальным практикам, так как всегда требует постановки вопроса о границах искусства, возможности диалога канонического и радикально нового. В России монументалисты и одновременно взломщики догм «большого стиля» — группа AES+F. В мире новую монументальность тоже наиболее удачно осваивают видеоартисты, и не в последнюю очередь — именно Гэри Хилл.





1



2



3

На стр. 72
Гэри Хилл
 Приложение к рассказу
 1985
 Видео (цвет, стереозвук).
 Формат Ю-матин; 5'30".
 Права на изображение
 принадлежат художнику
 и Donald Young Gallery, Chicago

1—3.
Гэри Хилл
 Рассказ пространство
 (пролог)
 1989
 Видео (цветное, стерео).
 Формат Ю-матин СГ; 4'00".
 Courtesy of the artist and Donald
 Young Gallery, Chicago

ОЛЬГА ХОРОШИЛОВА: МАРЛЕН ДЮМА

Живопись всё ещё в моде. И её хорошо покупают. Своему относительному благополучию этот вид искусства сегодня обязан в том числе и Марлен Дюма, полнотелой и полновластной фигуре европейского contemporary art

74

Ольга Хорошилова — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, арт-критик. Обозреватель журнала «Искусство». Автор двух монографий по истории Первой мировой войны.

Дюма всё знает о живописи. Родившись в южноафриканском Кейптауне, она уже в раннем детстве интересовалась искусством и с удовольствием копировала случайные фотографии из газет и журналов в своём детском альбомчике. Получалось недурно, и мудрый отец-виноградарь решил не препятствовать растущему и крепнущему таланту. Решено было отправить её в местный университет. Там Марлен выучилась на живописца.

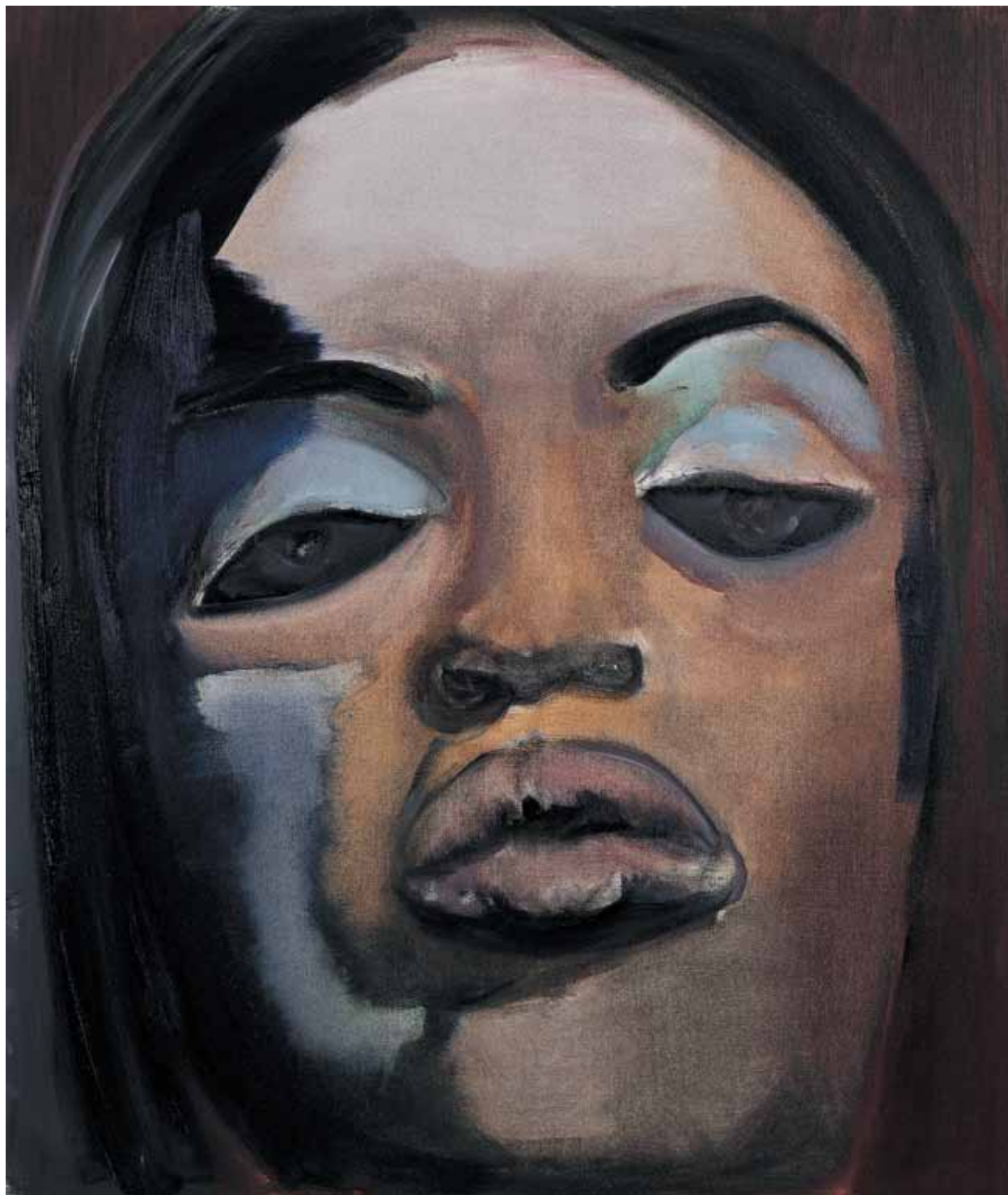
«Не думайте, что в университете мы днями и ночами штудировали классическое искусство. У нас была весьма своеобразная программа. Мы изучали изобразительное искусство Соединённых Штатов, знакомились с богатой абстрактной школой, современной фигуративной живописью, концептуализмом. Я всё знала о Йозефе Бойсе и едва представляла, кто такой Вермеер и Мондриан. Их картины в виде плохих репродукций я изредка находила в книгах», — так Дюма оценивала свою художественную подготовку.

Окончив университет, она сделала профессиональный выбор от противного (это её любимая стратегия). Ничего не понимая в старинной европейской живописи,

она отправилась в милый, уютный и такой немодный в 1970-е годы Амстердам, абсолютно выключенный из контекста современного искусства. В этом славном тихом городке, в котором горизонталь вековой лености уравнивается вертикалью протестантского трудолюбия, Марлен было не сложно отключиться от шумного внешнего мира и напряжённо искать себя в живописи, в графике, в случайных снимках Polaroid. Она много времени проводила в превосходных музеях, изучая Вермеера, Рубенса, Рембрандта. Дюма неоднократно говорила о том, что этот период был очень важен. «Теперь мои картины просто кишат фантомами из истории искусств», — шутит художница. Их действительно, много. В распятых Христах (Ессе Номо, 2011) ощутимо влияние нидерландских мастеров. Запрокинутая голова Люси (Лусу, 2004) — реплика знаменитой святой Люции Караваджо. В её работах много от апокалиптического венского экспрессионизма, фигуративной живописи 1960-х годов. И конечно, сложно не сравнивать её растёкшиеся ню с размытыми фотополотнами Герхарда Рихтера. В тихом Амстердаме художница выработала свой



Марлен Дюма
Het kwaad is banaal
(Зло банально)
1984
Холст, масло.
49,1/4x41,3/8 дюймов.
Изображение предоставлено
Galerie Paul Andriess



Марлен Дюма
Наоми
1995
Холст, масло. 59x43,1/4 дюймов.
Изображение предоставлено
Galerie Paul Andriessse

На стр. 77
Марлен Дюма
Белоснежка
со сломанной рукой
1988
Холст, масло.
55,1/8x118,1/8 дюймов.
Изображение предоставлено
Galerie Paul Andriessse



примечательный стиль, не боясь обвинений в плагиате. Но в эпоху постмодернизма, в её эпоху, такие обвинения бессмысленны.

Марлен Дюма всё знает о гнуснейшей рыночной психологии. Она бесовестно обольщает хитрых галеристов и чувственных корпускулярных директоров гигантских музеев и привлекает публику, играя с её низменными инстинктами. Она умеет раззадорить прессу и разжечь скандал с помощью гуммозных носов, сочащейся крови, лучистых глаз заклётых террористов, невинных детских трупиков и наглых промежностей свински розовых проституток. Она любит изображать звёзд, вернее, называть их именами те серо-синие растёкшиеся пятна с нервным росчерком глаз, резкими точками ноздрей и кривыми линиями губ. Улыбчивый Барак Обама, милашка Монро на смертном одре, печальная наркоманка Эми Вайнхауз, продюсер и убийца Фил Спектор, Энди Уорхолл, супермодели, политики и террористы. Они все мало узнаваемы, но часто цитируемы и хорошо продаваемы. Собственно портретная серия Дюма — ещё один её ловкий коммерческий ход. Публика не любит безмянных лиц. Но их любит Марлен.

Художница, как и её прославленный однофамилец-романист, использует исторические факты и фигуры лишь для творческого разбега. И как следует разогнавшись, устремляется в мир фантазий, где живут и множатся её такие уродливые,

пугающие, свирепо похотливые и так похожие друг на друга безмянные призраки. Хотя большинство её картин написаны на основе фотографий (порой случайных, не весть где подобранных), к реальности они не имеют никакого отношения. И в этом главная уловка Дюма. В то время как публика и галеристы смакуют выпученные эрогенные зоны и запекшуюся кровь на мраморных лицах, Дюма щурит свои лотрековские глаза, смакуя публику. Её живопись — про религию, смерть и любовь. Но все видят лишь раны Христа, трупные пятна и возбуждённую анатомию смертных.

ДАША БАРЫШНИКОВА: МАРК ДИОН

В области эко-арта, искусства, работающего с проблемами окружающей среды, американский художник Марк Дион сегодня один из самых известных

78

Даша Барышникова — *арт-критик, кандидат философских наук, доцент института «Русская антропологическая школа» РГГУ.*

Его персональные выставки проходили в галерее Тейт в Лондоне (1999), Музее современного искусства в Нью-Йорке (2004), Художественном музее Майами (2006), Новом Национальном Музее Монако (2011); в прошлом году Марк Дион принял участие в тринадцатой «Документе». Помимо собственно проблем экологии, Дион озабочен и вопросами восприятия природы, и тут его подход

достаточно строг: используя научные методы сбора и систематизации объектов, он изучает, как господствующие идеологии формируют наше понимание природы. «Музей истории — важнейшее место для любого расследования о том, как доминирующая культурная группа создаёт и продвигает свою правду о природе», — говорит художник. Исследуя отношения с окружающей средой, Дион задаётся вопросом и об авторитете голоса учёного в современном обществе, где разница между «объективными» научными методами и «субъективным» восприятием не всегда видна. В создаваемых им сегодня (по образцу вундеркабинетов XVI века) комнатах курьёзов вещи упорядочены достаточно странным, подчас фантастическим, образом.

В одном из своих текстов художник так обозначил своё *credo*: «С течением времени мои работы становятся более мрачными, к тому же я пессимист. Раньше я считал, что знания могут предотвратить экологические бедствия, что если людей информировать о таких вещах, как уменьшение биоразнообразия или глобальное потепление, они будут стремиться справиться с этими проблемами. Теперь я уже не верю,





1

79



2

На стр. 78
Марк Дион
 Mandrillus Sphinx
 (Мандрилл сфинкс), деталь
 2012
 Дерево, стекло, пластик, смола,
 металл, керамика, бумага, пробка,
 лента и верёвка. Размеры
 инсталляции в музее Het Domein:
 175,3x67,3x128,3 см. Частная
 коллекция, Париж. Фотография:
 Jean Vong. Права принадлежат
 художнику и Tanya Bonakdar
 Gallery, New York

1.
Марк Дион
 Человек и игра
 2013
 Вид инсталляции в музее
 Het Domein.
 Фотография: GfLK

2.
Марк Дион
 Склад костюмов
 2006
 Смешанная техника.
 188x374x99 см. Из коллекции
 музея Het Domein в Ситтарде.
 Фотография: права принадлежат
 художнику и Tanya Bonakdar
 Gallery, New York

что всё так просто. Нет, я не думаю, что случится глобальная катастрофа, скорее, мир постепенно будет становиться менее прекрасным местом для жизни: озоновые дыры, лесные пожары, вымирание видов, разрушение экосистемы... Скоро наша планета станет весьма убогим местом, и, как и многим другим суровым наблюдателям, мне трудно удержаться от комментариев по поводу этого жуткого спектакля».

В своих экспозициях художник действует как биолог и археолог, как лабораторный аналитик и куратор. Дион из тех художников, кто берёт на себя роль, выходящую далеко за пределы сферы искусства, в сущности, он антрополог, системно исследующий свою эпоху. Как и любая из его выставок, недавняя «Жуткая сокровищница» в Het Domein — это и размышление о функциях самого музея. Помимо собственных работ, Дион адаптирует в «шоу» подборку объектов из коллекции Het Domein и из соседних музеев и архивов. Эту инсталляцию можно рассматривать

«Скоро наша планета станет весьма убогим местом, и как и многим другим суровым наблюдателям, мне трудно удержаться от комментариев по поводу этого жуткого спектакля»

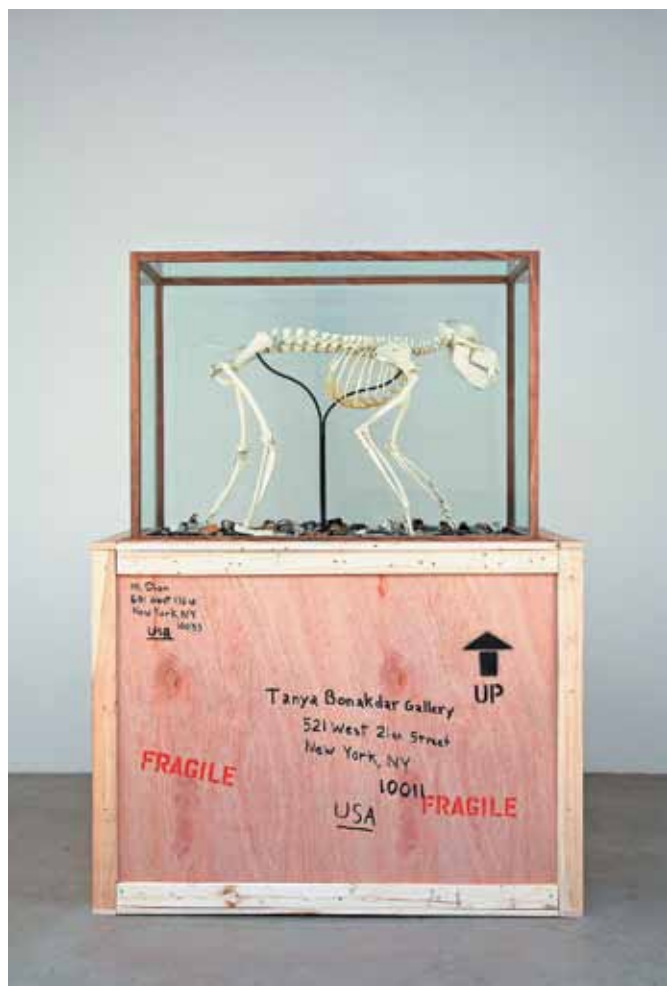
как попытку восстановить что-то из наших предыдущих представлений о том, что такое универсальный музей с его сочетанием различных дисциплин и областей знания.

«Моя работа, — считает Дион, — связана с изучением наших представлений о природе. Эти представления меняются с течением времени: например, идея о том, что природу надо защищать — совсем свежая. Я пытаюсь обнаружить моменты, когда возникают эти радикально новые отношения к природе — новые идеи, новые форматы и т. д. И нарисовать какие-то концептуальные схемы этих моментов и восприятий».

Разумеется, Диону столь же важна и актуальная ныне идея о выставке как аттракционе. Как заявил однажды художник — музеям нужно вернуть их роль «пороховой бочки воображения». Работа художника, по мнению Диона, должна идти вразрез с господствующей культурой, бросая вызов застывшим матрицам восприятия. Идея эта, конечно, не нова. Но, соединяя критическое мышление исследователя социальной проблематики и аналитический аппарат лабораторного учёного с любопытством путешественника и азартом охотника, Дион создаёт инсталляции, провоцирующие зрителя вновь задумываться о, казалось бы, давно привычных проблемах.

Марк Дион
Mandrillus Sphinx
(Мандрил сфинкс)
2012

Дерево, стекло, пластик, смола,
металл, керамика, бумага, пробка,
лента и верёвка. Размеры
инсталляции в музее Het Domein:
175,3x67,3x128,3 см. Частная
коллекция, Париж. Фотография:
Jean Yong. Права принадлежат
художнику и Tanya Bonakdar
Gallery, New York



ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ: ИРЖИ ДАВИД

С Иржи Давидом я познакомился в 2003 году на «Корабле комедиантов», пароходе, который Чешский культурный центр в честь 300-летия Санкт-Петербурга отправил из «порта пяти морей» в Северную столицу через каналы, водохранилища, Волгу, Онежское и Ладожское озёра

81

Комедианты, музыканты, певцы, танцоры, акробаты из бывших соцстран давали на пристанях концерты, а мы, Иржи, я, венгерский резидент, бывший ташкентец Михаил Волков (участник от Венгрии), которого Иржи прозвал Мишей Узбеком за его мандаринскую бородку, писали картину в подарок Петербургу, то есть Смольному в лице тогдашнего губернатора. При обсуждении будущего продукта мы с Мишей выбрали Иржи худруком. Малевать Иржи нам позволил всё, что угодно, главное, чтобы картина не понравилась мэру Питера. Иржи написал балерину, уссурийского тигра, чёрных псов, и совмещённое с вагиной большое алое сердце, летающую тарелку, знак евро. Миша изобразил Петра I с «Чёрным квадратом» в руках, я — пьяных питерских кадетов, силуэты Праги и СПб, и робота-дошкольника (автор слова «робот» Карел Чапек) с флагом Чешской Республики на голове. Иржи сказал, что робот похож на робота Эмиля из любимых им в детстве мультфильмов и назвал картину «Робот Эмиль здраве Петроград». Цели своей мы достигли: картину нашу не выставили

в общей экспозиции, но поместили в VIP-зал, где её во время открытия выставки могли увидеть лишь избранные.

Иржи, с моей точки зрения, выглядел и вёл себя как истинный гений. Он был абсолютно артистичен во всём. Что подтверждало и его творчество: разнообразное содержательно, медийно, стилистически, самостоятельное ментально. Художник всегда остроумен, лёгок, проницателен, и при этом не поверхностен.

Владимир Сальников — арт-критик, художник, в последние годы занят проблемой «картины как способа видеть мир».





Иржи знаменит на родине и международно известен. Эксперты популярного чешского журнала Reflex в 2009 году выбрали Иржи Давида лучшим художником постсоциалистического двадцатилетия. Его терновый венец над концертным залом «Рудольфи-нум», стоящим на площади героя протеста против советского вторжения Яна Палаха, публично сжёгшего себя, и неоновое пульсирующее «Сердце над Пражским Градом» (Srdce na Hrade, 2002), посвящённое первому постсоциалистическому президенту Республики Вацлаву Гавелу. 18 декабря 2012 года, накануне годовщины смерти Гавела, тяжёлое, 15 на 17 метров, червонное неоновое сердце было установлено на фасаде Европейского Парламента в Брюсселе как напоминание и символ высоких идеалов братской любви, солидарности, свободы, демократии и справедливости.

Иржи Давид — участник нескольких Венецианских биеннале, «Документы». Художник выставлялся и в Москве, в том числе персонально, в Сахаровском центре, в 2006 году. Поразительная была выставка, очень стильная и умная. О партизанах из радикальных национально- и социально освободительных, и исламских, организаций, которые ведут свои непрекращающиеся войны с «мировым злом» негодными

средствами, сами себя зло — направляют удар не на силы зла и его представителей, но на простых обывателей, убивая ни в чём не повинных людей. Художник выступает с других позиций — с позиций милосердия. Поэтому рядом с пилотами болидов, стоящими у своих машин с нашивками названий главных партизанских террористических армий современности на костюмах, находилось изображение Пьеты, где Богоматерь, молящаяся Сыну не только за праведных, но и за грешников, за всё человечество, оплакивает погибшего гонщика-террориста. Вообще Добро, Зло, Любовь, Ненависть — основные темы произведений Иржи Давида.

Актуальными остаются циклы фотографий Иржи Давида «Мои заложники» (Moji Rukojmi, 1998), для которого в качестве заложников художнику позировали его дети; «Без сострадания» (Bez Soucitu, 2002) — фотографии государственных мужей с красными глазами, в слезах: Вацлав Гавел, Джорж Буш мл., Владимир Путин, Тони Блэр, Кофи Аннан, Ясир Арафат, Усама бин Ладен. Они, по мнению автора, принимают за нас решения и манипулируют нами, рассуждая об искреннем сочувствии нашим проблемам.



1



2

83



3



4

На стр. 81
Иржи Давид
 Сияние
 2001
 Неоновый объект на крыше
 галереи «Рудольфинум».
 Изображение предоставлено
 художником

На стр. 82
Иржи Давид
 Сердце в Брюсселе
 2012—2013
 Неоновый объект, 1600x1700 см.
 Изображение предоставлено
 художником

1—4.
Иржи Давид
 Из цикла фотографий
 «Мои залоннени»
 1997
 Фотография, 120x120 см.
 Изображение предоставлено
 художником

КАРА МИСКАРЯН: АДЕЛЬ АБДЕССЕМЕД

**Адель Абдессемед, эмигрировавший
в 23 года из Алжира во Францию, ворвался
на международную арт-сцену стремительно**

84

Кара Мискарян —
арт-критик, автор
многочисленных статей
по русскому и европей-
скому искусству XX
века. Редактор и по-
стоянный автор *The
ArtNewspaper Russia*.

После первой персоналии в миланской галерее Реси в 2001 году его проекты были показаны во многих галереях и музеях мира. Участник практически всех Венецианских биеннале последнего десятилетия, в России Абдессемед засветился пока лишь работами на выставке коллекции Франсуа Пино в «Гараже» (2009), в Vaibakov Art Projects (2010) и на 2-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства в Екатеринбурге. Но ходят слухи, что в следующем году Абдессемед покажут в Мультимедиа Арт Музее.

В последнее время художник оказался в центре большого скандала. Публика неоднозначно восприняла 5-метровую бронзовую скульптуру «Удар головой» (Coup de tête, 2012) по мотивам известной ссоры звёзд футбола Зидана и Матерацци. Скульптура была выставлена перед Центром Помпиду, где проходила ретроспектива Абдессемед. А завершиться эта выставка должна была — по слухам — акцией, во время которой художник якобы планировал убивать молотком специально привезённых животных. Разумеется, разгневанные защитники природы обра-

тились к министру культуры Франции с требованием запретить акцию. Кстати, в экспозиции была выставлена ещё одна мрачная работа — монументальное панно из обуглившихся чучел животных («Кто боится большого злого волка»/Qui a peur du grand méchant loup, 2012).

Скандалов с животными в биографии Абдессемед накопилось достаточно. Выставка Абдессемед в Институте искусств в Сан-Франциско, где демонстрировалось многоканальное видео «Не доверяйте мне» (Don't Trust Me, 2008) — документальная история про мексиканскую скотобойню — закрылась через пять дней после угроз защитников животных расправиться с художником. Однако и это его не остановило: в следующем видео («Фабрика»/Usine, 2009) уже сами животные вступают в кровавую схватку друг с другом.

Однако за каждой работой Абдессемед стоит нечто большее, чем желание просто шокировать. «Любой физический объект я превращаю в метафизический», — говорит художник. Вот выполненный в терракоте обгоревший остов машины («Практика нулевой толе-



рантности»/Practice zero tolerance, 2006) — напоминание о бунтах в бедных цветных пригородах Парижа. А вот лодка, нагруженная пластиковыми мешками с мусором («Надежда»/Hope, 2011—2012) — на таких в Европу бегут из горячих точек. Или работа про нелегальную эмиграцию на Венецианской биеннале 2007 года — неоновое слово exit вместо exit над входами в залы основной экспозиции. Кому как не Абдесседеду, покинувшему Алжир в разгар гражданской войны, говорить об эмиграции со всеми её последствиями? Используя такое сильное средство, как шок, художник вынуждает нас взглянуть на то, что мы не хотим замечать. Его видео, фотографии и скульптуры с убитыми животными, скелетами, искорёженными самолётами и машинами словно говорят: «Окружающий мир несправедлив и жесток, здесь правят тёмные первобытные инстинкты». И почему нас возмущает жестокость по отношению к животным, но не то, что каждый день в мире гибнут тысячи людей? Опасность подстерегает нас повсюду. Вот стая кабанов, невесть откуда появившаяся в городе («Семь братьев»/Sept Frères, 2006). Или сам художник, приближающийся сзади ко льву («Разлука»/Séparation, 2006), и непонятно, что произойдёт через секунду. А вот снимок беспечно улыбающегося Абдесседеда. В такой позе любят фотографироваться туристы, только здесь художник облил себя бензином и охвачен пламенем — ассоциация с актом самосожжения в Тунисе, с которого началась «арабская весна». Правда, сам художник отрицает прямую связь своих работ с какими-то реальными событиями: «Я не хроникёр».

Транспортные средства у Абдесседеда опасны не менее, чем люди или хищники. Они-то в виде искорёженного самолёта («Бурек»/Bourek, 2005), то знаменитого трансатлантического корабля, превращённого в обычную ванну (Queen Mary, 2007), то гигантского скелета с пропеллером («Хабиви»/Habibi, 2006), готового взмыть в небеса, или переплетённых фюзеляжей самолётов в инсталляции «Какая мать, такой и сын» (Telle mère tel fils, 2008), скорее напоминающих гигантского доисторического ящера, чем суперсовременный авиалайнер.

Ещё одна тема Абдесседеда — человеческое страдание, чему посвящён его «Декор» (Décor, 2011—2012): четыре

Завершиться эта выставка должна была — по слухам — акцией, во время которой художник якобы планировал убивать молотком специально привезённых животных

фигуры распятого Христа, сплетённые из колючей проволоки. Здесь явная отсылка к знаменитому Изенгеймскому алтарю (1506—1515) Маттиаса Грюневальда. Кстати, по случаю 500-летия алтаря работа Абдесседеда была выставлена в капелле Унтерлинден в Кольмаре, где находится этот шедевр немецкого Возрождения. А в лондонской галерее Дэвида Цвирнера сейчас выставлен «Крик» (Cri, 2013) — скульптура из слоновой кости, воспроизводящая известную фотографию Ника Ута с бегущей голой вьетнамской девочкой, обожжённой напалмом. «У Грюневальда — скорбь за человечество и его трагедию. Плач вьетнамской девочки — это слёзы невинной жертвы. В этом разница», — объясняет художник, сравнивая две работы. Впрочем, в этом уж точно нет вины самого художника, сказавшего в одном из своих интервью: «Мои работы не пессимистичны, хотя возможно, что в основе их и лежит отчаяние. Но там же, в глубине, таится и созидательная сила. Мои работы исключительно позитивны — это мир вокруг негативен». Не случайно, что и ретроспектива в Центре Помпиду называлась «Я невиновен».



87

На стр. 85

Адель Абдессемер

Удар головой

2012

Бронза, 534x218x348 см.

Вид инсталляции перед Центром Помпиду, Париж (Франция),

во время персональной выставки

Аделя Абдессемера

«Я невиновен», 2012 г.

© Adel Abdessemed and David Zwirner Gallery, New York/London

Адель Абдессемер

Какая мать, такой и сын

2008

Самолёты, войлок, алюминий,

2700x400x500 см.

Вид инсталляции в Центре

Помпиду, Париж (Франция),

во время персональной выставки

Аделя Абдессемера

«Я невиновен», 2012 г.

© Adel Abdessemed

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР: АНДРЕА ГЕЙЕР

Про Андреа Гейер пишут, что она «работает с концептами национальной, классовой и гендерной идентичности в контексте текущей перестройки культурных смыслов и коллективной памяти»

88

Арсений Штейнер — художественный критик, член Ассоциации искусствоведов (АИС). «Самый вредный арт-критик» 2012 года по версии журнала «Артхроника».

Всё это — общее место для сотен молодых арт-феминисток. Если бы не одно затесавшееся в этот перечень банальностей понятие, ключевое — «перестройка». Дело в том, что Гейер тесно в типовых штудиях ровесниц.

Когда рухнула Берлинская стена, Гейер не было двадцати. Получив художественное образование в Германии, в конце 1990-х она уехала в США, и теперь в Европе бывает только с выставками.

Уже первые сольные выставки Гейер отличает несвойственная феминистскому дискурсу лиричность. Она очерчивает комплекс репрессивных отношений, но не ограничивается этим. Интеллектуальные конструкции Гейер фокусируются на лирическом персонаже. Иногда эта женская фигура явлена, как в проектах «Субстракт» (Substratum, 2005) или «Параллакс» (Parallax, 2003), но чаще на месте персонажа, точки приложения схем из левого арсенала, зияет лакуна — и прорубь в глянцевой поверхности фотографии или видео затягивает зрительскую рефлексию. Даже набор текстуальных инструкций, обычный метод работы Гейер,

оказывается, в отличие от добровольно-принудительных писаний концептуализма, захватывающим — но интригует не нарратив, а прочерки на месте адресата и отправителя послания.

В проектах «Спиральные земли» (Spiral Lands, 2007—2009) и «Песчаная бухта» (Sand Creek, 1864/1981/2008) Гейер фотографирует землю (травы, камни), на которой когда-то жили исчезнувшие племена аборигенов Америки. На баннерах проекта «Не в своей тарелке» (Out of Sorts, 2008) слова из словаря, определения сексуальных девиаций, перекрывают блеклые фигуры персонажей, к которым они относятся. В это же время Гейер делает ряд фотопроектов, посвящённых Одри Мэнсон, знаменитой до Великой депрессии модели, и пишет о ней книгу. Её образ был растиражирован в фильмах и чеканился на монетах, скульптура Девы-Звезды работы Колдера венчала павильон Всемирной выставки 1915 года, сотни сделанных с неё скульптур сохранились как элементы архитектурного декора. Но с 1931-го до своей смерти в 1996-м Мэнсон прожила, всеми забытая, в сумасшедшем доме. Фан-



1

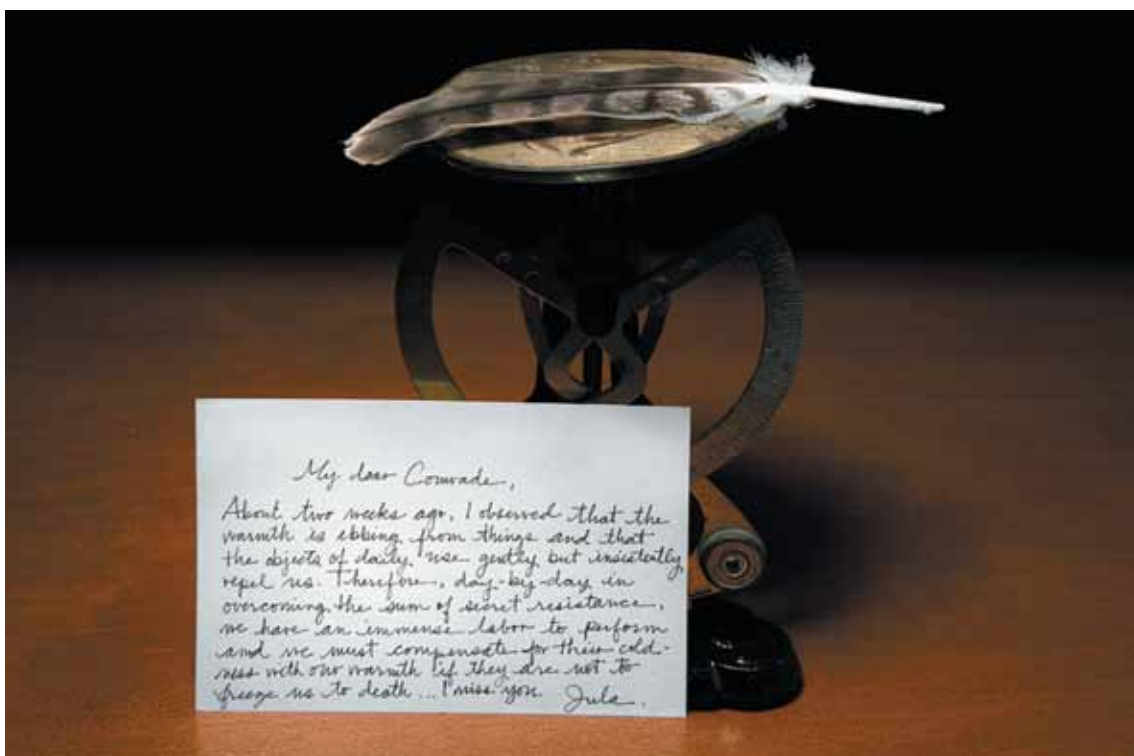


2

90



1



2

My dear Comrade,
About two weeks ago, I observed that the warmth is ebbing from things and that the objects of daily use gently, but insistently, repel us. Therefore, day-by-day in overcoming the sum of secret resistance, we have an immense labor to perform and we must compensate for this coldness with our warmth lest they dare not to freeze us to death... I miss you. Julia.



91

3



4

1—4

Андреа Гейер

Представляю,
что я сейчас здесь
(Товарищи времени)
2011

Цветная цифровая печать, 20x30 см,
цикл из 9 фотографий.

© Andrea Geyer

том Одри Мэнсон становится не только объектом, но и адресатом исследований Гейер. Это выводит её творчество далеко за пределы феминистского дискурса. Характерная для Гейер лирическая фигура отсутствия может быть описана посредством постколониальной теории. Гейер не только смотрит на мир через постколониальную оптику, она ставит себя на место жертвы ориентализма. Этот объект постколониальных штудий жив, но безгласен, как Одри Мэнсон.

Показательны последние проекты Гейер. «Представляю, что я сейчас здесь» (Imagine to be here, right now, 2011) — трогательная переписка с прошлым. Воображаемые корреспонденты художницы смотрят на нас с выцветших фотографий начала прошлого века. Семь видео проекта «Товарищи времени» (Comrades of Time, 2010) предваряет эпитафия из Бориса Гройса. Семь актрис в интерьере, близком к Баухаузу, зачитывают фрагменты философских и публицистических текстов времён Веймарской республики, короткой эпохи объединения нации и подъёма реван-

шистских настроений. В этой постановке убедительно исчезает идентичность семи американок. Так же, как и в проекте «Уголовное дело 40/61» (Criminal Case 40/61, 2009, 2010), основанном на материалах суда над Эйхманом, субъект тонет в массе текста истории. Художница упорно вглядывается в немой зазор между личностью и ролью.

В отличие от большинства арт-феминисток, пестующих неоригинальную маргинальность, Андреа Гейер, также обращаясь к политике и социальным практикам, очерчивает зону немоты. Её творчество — стаффаж тех пустых зон, в которых граничат личность и национальная/гендерная/социальная идентичность. Предмет её изображения — то, что ускользает от языка, то, что нельзя одеть в шкуру «идентичности», лёгкое дыхание, которое приводит в движение материю, но само имматериально.



1



2

1—2
Андреа Гейер
Спутники в изгнании.
Государственная
больница Святого
Лаврентия для
умалишённых. Огденсберг,
штат Нью-Йорк
2008
Цифровая печать, архивные
фотографии, гравированное стекло.
11x14 дюймов.
© Andrea Geyer

ДАРЬЯ ПЫРКИНА: АНДРЕАС ЗИКМАН И АЛИСА КРАЙШЕР

Проекты Зикмана и Крайшер дважды демонстрировались в России, но резонанса они не вызвали, ибо плохо коррелируют с тем продуктом, который нынче востребован на нашем художественном и медийном рынке

93

Основа стратегии этого дуэта — практики социальной вовлечённости, а главенствующая проблематика — публичное пространство, власть, «сбои» в системе общества. В работах Андреаса Зикмана и Алисы Крайшер доминирует плакатно-комиксная стилистика, они апроприируют языки уличной рекламы, например, зикмановы «Общество с ограниченной ответственностью» (*Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, 1996—2002) и «Прочаивание вниз. Публичное пространство в эпоху его приватизации» (*Trickle down. Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung*, 2007). Излюбленные материалы и техники — рисунок, коллаж, тиражная графика, трафаретные принты, манекены. Крайшер добавляет к этому списку текстиль и прочую «женскую» продукцию («Аппарат для осмотической компенсации давления»/*Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum bei der Betrachtung von Armut*, 2007), она не обходит вниманием гендерную проблематику. Оба автора используют узнаваемые, легко считываемые визуальные формы.

Особенно примечательны совместные кураторские проекты Зикмана и Крайшер, где практики собственно худо-

жественные смыкаются с активистскими — получается «артиvistский» конгломерат, балансирующий на грани искусства и реальной жизни. Так, «Экс-Аргентина» (*Ex Argentina*, 2002—2006, Берлин, Барселона, Буэнос-Айрес, Москва), помимо собственно экспозиции, сопровождалась большим количеством дискуссий, видеопоказов, мастер-классов с активным привлечением местного художественного и активистского сообщества, то есть вместо зафиксированного «ко-

Дарья Пыркина — кандидат искусствоведения, куратор, критик, преподаватель истории современного искусства, инициатор Биеннале молодого искусства «Стои! Кто идёт?»





На стр. 93
Андреас Зикман
Экономическая власть
общественного мнения,
общественная власть
экономического мнения
2013
Фотография проекта в Kul-
sthaus Bregenz. Изображение
предоставлено художником

Алиса Крайшер
Утверждение сути фантов
2012
Проект в KOW Gallery, Берлин.
Изображения предоставлены
художником

На стр. 95
Алиса Крайшер
Утверждение сути фантов
2012
Проект в KOW Gallery, Берлин.
Изображения предоставлены
художником



вечного продукта» — выставки — открытое, подвижное пространство, «проект в развитии», с разных сторон и позиций анализирующий ту или иную проблему, в данном случае — ситуацию Аргентины эпохи политического и экономического кризиса. Здесь было заявлено важное понятие, рефреном звучащее во многих последующих опытах, «бегство от работы в действие» — высвобождение энергии избавившихся от эксплуатации наёмных тружеников и концентрация их усилий на «социальном действии» и работе на самих себя.

Другой проект — «Жестокость подспудно присутствует во всём» (*Gewalt ist der Rang aller Dinge*, 2002, Вена) затрагивает проблему жестокости как политического инструмента и её рефлексий в работах художников, сегодня и в исторической перспективе (начиная с Парижской коммуны). Здесь они апеллируют к опыту сценических постановок, организуя выставочное пространство как сцену и пространство за кулисами.

Эти театральные, игровые моменты особенно важны для проекта «Единожды и одновременно — музыкальные сцены для отрицания работы» («Документа», 2007). Постановка этой «оперы» осуществлялась в торговом центре, а либретто строилось на переосмыслении «реального» хода истории. Здесь они продолжают разработку понятия «бегство от работы», а идея карнавализации и использования смеховых стратегий выходит на первый план. Один из недавних кураторских проек-

тов (совместно с Максом Йорге Хиндерером) — «Принцип Потоси» (*The Potosí Principle/How can we sing the song of the Lord in an alien land?*, 2008—2011, Мадрид, Ла Пас, Берлин, Екатеринбург) посвящён импорту не только материальных ценностей, но и образов, идеологий, жизненных подходов, политических концепций из Нового Света в Старый, в колониальную и постколониальную эпохи. Через изучение истории боливийской живописи (преимущественно религиозной) авторы размышляют о политических реалиях эпох первоначального накопления и когнитивного капитализма.

Зикман и Крайшер — художники, не выдающие искусство-объект, сознательно избегающие «спектакля», но стремящиеся переосмыслить способы создания произведения. Тем не менее, их стратегии созвучны устремлениям определённого круга российских авторов, который в связи с политическими событиями последних лет постоянно расширяется.

АННА АРУТЮНОВА: RAQS MEDIA COLLECTIVE

В деятельности Raqs Media Collective едва ли есть что-то от традиционного понимания искусства, и даже по меркам современных практик, их «работы» — новаторские, сложно поддающиеся классификации или определению

96

Анна Арутюнова — историк, специалист по поздневикторианской Англии, Уильяму Моррису и художникам-социалистам; арт-критик, обозреватель газеты «Ведомости. Пятница»

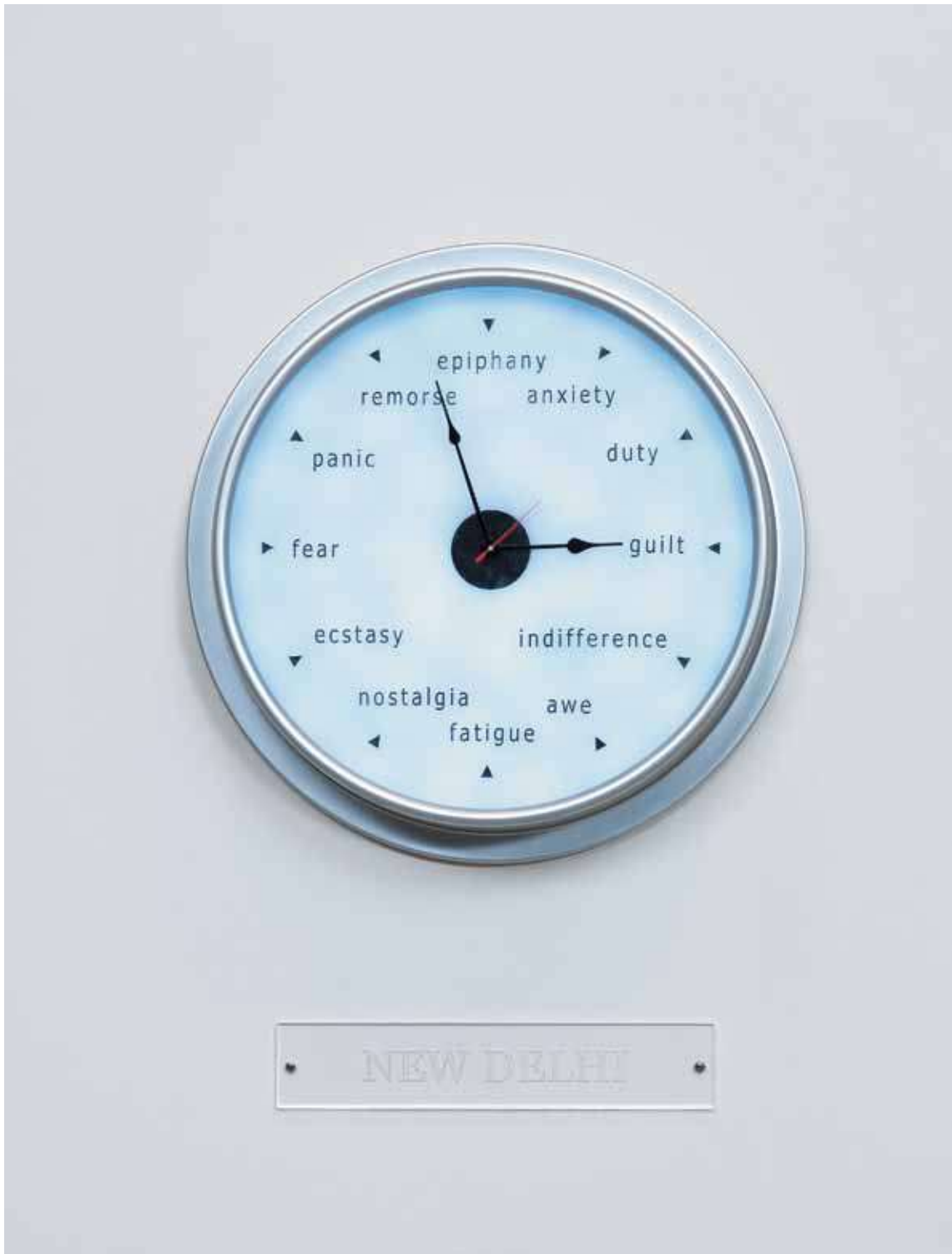
Коллектив, образованный в Нью-Дели в 1992 году тремя выпускниками исследовательского центра массовых коммуникаций местного университета, начинал с занятий документальным кино.

Ранние фильмы Джибша Багчи, Моники Нарулы и Шуддхчхрата Сенгупта были посвящены урбанизму в его широком и даже поэтическом смысле: молодые авторы пытались разобраться, как человек взаимодействует с тканью города. В фильме «В рыбьем глазу» (In the Eye of the Fish, 1997) они вematриваются в повседневную жизнь делийских школьников и студентов и пытаются разузнать, что для них значит образование. Простой, казалось бы, вопрос о том, зачем они ходят в школу и кем хотят быть в будущем, ставит ребят в тупик, но вскрывает главную проблему — куда и почему движется общество.

Что такое «знания», как они появляются, чему служат, как становятся частью творческого процесса и как применяются в условиях городской среды и развивающихся технологий — главные темы большинства проектов. Долгое время группа занималась вещами, имеющими косвенное

отношение к искусству: создание фонда поддержки независимого документального кино в Индии, интернет-проекты, функционирующие по принципу открытых источников информации. Наконец, в 2001-м Raqs основали культурный центр Sarai (от персидского «караван-сарай») и в рамках его программы Cybermohalla устроили в делийских трущобах медиалаборатории, где сотрудничали с местными писателями, художниками и поэтами. Знания, творчество и городской опыт обрели таким образом единую платформу.

Работы Raqs — это подчас фантастическая смесь из документальных историй, фотографий, анимации, музыки, текстовых фрагментов, книжек, объектов и коллажей. Они будто пытаются объять необъятное. Но не просто мечтают об этом, а создают чрезвычайно сложную систему взаимодействия людей с городом и миром в целом. Именно об этом была инсталляция «Вход разрешён. Доступ запрещён» (Entry Permitted. Access Denied, 2002), с которой Raqs появились на «Документе» в 2002 году — с этого момента начинается восхождение коллектива на арт-сцене.



Raqs Media Collective

Бегство

2009

Инсталляция с 27 часами,

4 видеопроекции и саундтреком.

Вид инсталляции в Frith Street

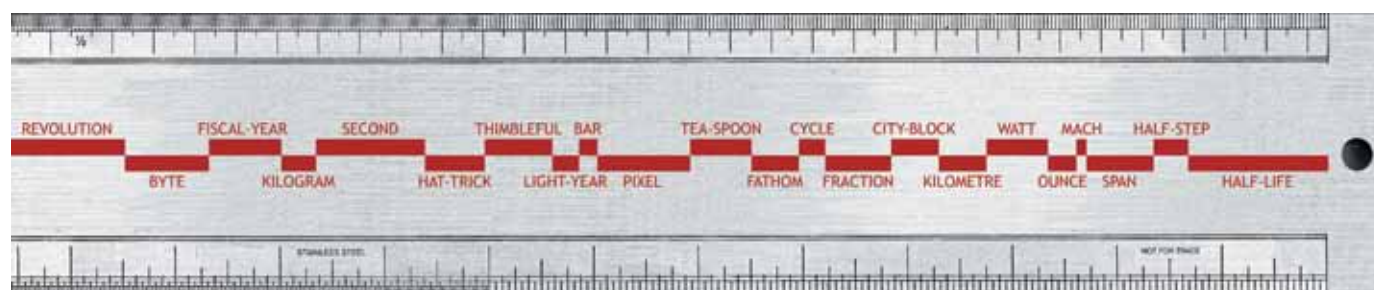
Gallery, Лондон, 2009.

Photo courtesy Frith Street Gallery.

Изображение предоставлено

Studio Raqs Media Collective

98



Raqs Media Collective
Измерение
внеакустических причин
2005
Фрагмент инсталляции.
Видеопроекция, 4 экрана,
аудиозапись 4 диалогов, 4 нафедры,
4 снэмейки со встроенными
динамиками и лайтбокс.
© Raqs Media Collective

**Работы Raqs — это
фантастическая смесь
из документальных
историй, фотографий,
анимации, музыки,
текстовых фрагментов,
объектов и коллажей.
Они пытаются объять
необъятное. Но не просто
мечтают об этом,
а создают чрезвычайно
сложную систему
взаимодействия людей
с городом и миром в целом**

В 2003-м они попали в основной проект Венецианской биеннале с работой «Пять фрагментов доказательства» (Five Pieces of Evidence, 2005). Видеоинсталляция из пяти частей, замешанная на городских легендах и детективных историях, рассказывала о людях, исчезающих из городов, а сам город превращала в таинственное место преступления, заставляя зрителя смотреть на него глазами сыщика.

В последнее время Raqs Media Collective всё больше внимания уделяет протестному движению, вплетая в свои сложносочинённые работы, например, тексты Розы Люксембург, устраивая выставку в офисе французской компартии, имитируя (нередко в ироничном ключе) революционные состояния. Как в работе «Революционные силы» (Revolutionary Forces (The Three Tasters), 2010) — трём желающим было предложено взойти на пьедестал и рассказать какую-нибудь историю, в то время как платформа, где установлен пьедестал, пребывала в революционном (очевидно, неспокойном) состоянии.

Впрочем, Raqs весьма сдержанны по отношению к активистскому движению. Для них оно — лишь одно из новых проявлений городской и социальной ткани, с которой они изначально работают.

И их задача — отследить и представить эти новые течения, чем бы они ни были.

Raqs — художники современности почти в бодлеровском понимании: они не создают собственных миров, но выстраивают сложную структуру взаимосвязей, литературных и визуальных отсылок к прошлому и настоящему. И в этом смысле Raqs — воплощение того фундаментального сдвига, который происходит в искусстве сегодня: и то, что они так плавно «вошли» в арт-сообщество говорит больше о самом сообществе, нежели об изменениях в коллективе.

Подходы авторов к осмыслению реальности и взаимодействию с ней не изменились, Raqs не стали за последние десять лет больше художниками, это искусство с некоторых пор превратилось больше в поле социально-политических и общественных экспериментов.

ДМИТРИЙ НОВИК: ТОМАС САРАСЕНО

Объекты и инсталляции Сарасено дают ребёнку возможность вообразить себя исследователем Вселенной, а взрослому — почувствовать себя младенцем, тактильно осваивающим окружающий мир

100

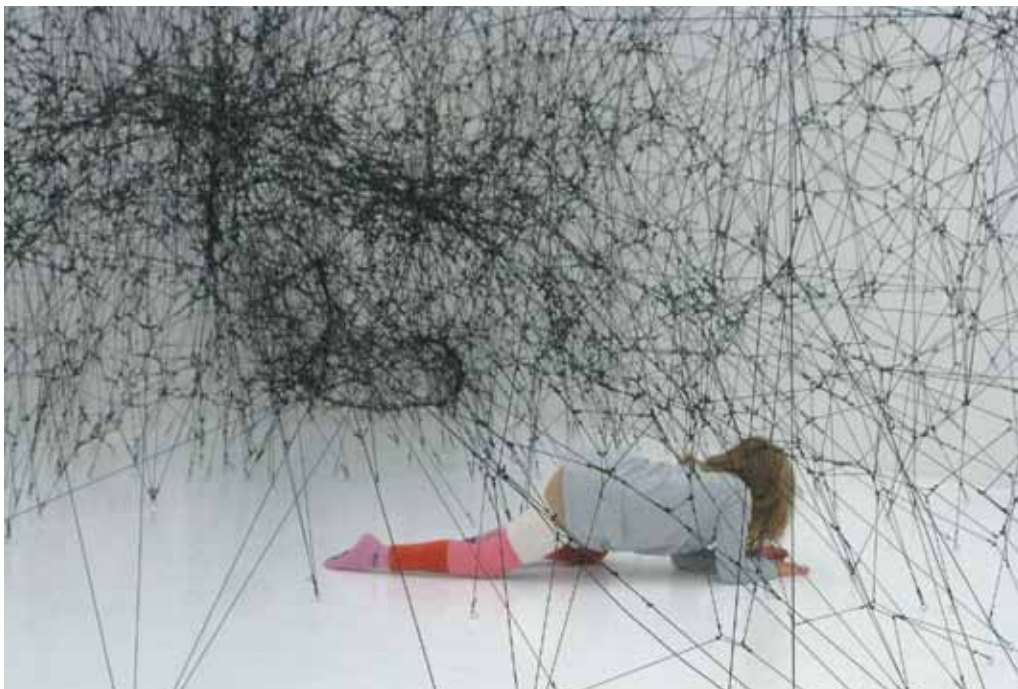
Дмитрий Новик — арт-критик, обозреватель журналов «Искусство» и *НоМИ*. Преподаватель в программе «Культурная журналистика» фонда «Про Арте».

Задача современного художника, какой её видит Томас Сарасено, внешне похожий на путешественника из романов Жюль Верна сорокалетний аргентинец из Франкфурта, состоит в смешении социальных, возрастных, гендерных ролей. Сарасеновские «Галактики, созданные в волокнах,

как капли, вкрапленные в паучью паутину» (*Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2008—2009) оккупировали главный зал основного проекта 53-й Венецианской биеннале в садах Джардини. Сложная, но достаточно разреженная сетка паутины провоцировала публику войти внутрь, пораскачивать «капли» и соединяющие их «паутинки». Заодно подумать, как мало мы знаем об окружающем мире. И честно признаться, что каждый следующий шаг, будь то космические полёты или исследования наномира, даётся всё труднее и стоит всё дороже. В область этики попадают не только опыты по генной инженерии, но и такие невинные на первый взгляд задачи, как полёты человека к другим планетам. Технические решения давно найдены, расходы запредельны.

В прошлом году для проекта «14 миллиардов» (*14 Billions*, 2010—2012), показанного в Хельсинки, Сарасено поместил в относительно небольшое пространство (7x8x5 метров) паутину, сконструированную из трёх километров чёрной веревки. Чтобы сплести её, потребовалось сделать 25 тысяч





На стр. 100
Томас Сарасено
 14 миллиардов
 2012
 Вид инсталляции
 в Taidehalli Kunsthalle Helsinki.
 Фотография: Дмитрий Новик

Томас Сарасено
 14 миллиардов
 2012
 Вид инсталляции
 в Taidehalli Kunsthalle Helsinki.
 Фотография: Дмитрий Новик

узелков. Паутина явилась результатом обработки модели Вселенной методом лазерной томографии. В этом объекте частота нитей позволяла перемещаться между ними только ребёнку. Призом для маленьких исследователей становилось достижение «центра Вселенной» — той точки, откуда человек-паук Сарасено начал плести свою Сеть. Использую прописную букву умышленно, аналогии с интернетом напрашиваются. Но художник решает нанести фанатам Всемирной паутины неожиданный удар. В том же проекте Сарасено «предложил» десятку разных видов пауков, собранных по всему свету, вы ткать настоящую паутину. Они, словно соревнуясь в архитектурных дарованиях, в реальном времени создавали большие и сложные конструкции. При всей их лёгкости, они выглядели нарушением закона тяготения.

Современные художники часто используют живых насекомых в своих инсталляциях. Достаточно вспомнить проект с муравьиной семьей «Oh!m1gas» эквадорца Куай Шена, показанный на «Манифесте 9» в Генке. Сарасено работает проще, и в то же время точнее, более образно и выразительно. Конечно, художник не столь наивен, чтобы возвести пауков в ранг венцов творения. Его задача прежняя — смешать роли, заставить нас усомниться в универсальности интернета как доминирующего способа всеобщей коммуникации. «Паутина» стала смыслом жизни для миллионов, а социальные сети — доминирую-

щей формой времяпровождения, хотя часто эта страсть связана с риском потерять хорошо оплачиваемую работу.

Адекватна ли цена, которую человечество платит за сделанное 40 лет назад пентагоновское изобретение, связавшее между собой несколько компьютеров?

Может быть, ответ содержится в проекте «Город в облаках» (Cloud City, 2012) для музея Метрополитен. Сарасено предлагает войти в гигантскую органическую молекулу, ползая по ней, почувствовать себя Уотсоном и Криком. В итоге — ощутить драйв открывателя, а не импотентного потребителя, способного только лайкать, ретвитнуть и зачекиниться.

Можно поискать истину в новом проекте Сарасено для знаменитого миланского HangarBicocca, где поднявшись на высоту семиэтажного дома любой совершеннолетний желающий прыгал «без парашюта» на придуманную Сарасено конструкцию из прозрачной плёнки, не имевшей видимых опор.

Но скорее всего, художник и сам не знает ответов на свои «детские» вопросы. Поэтому привязывает к воздушному шару примитивный гамак, который не мешает обзору, чувству высоты и ветра, и отправляется на поиск приключений. Вы готовы составить ему компанию?

ДАРЬЯ КУРДЮКОВА: СУН ДУН

**Волна признания накрыла пекинца
Сун Дуна после выставки «Не выбрасывай»,
которая вояжирует по свету с 2005 года**

102

Дарья Курдюкова —
арт-критик, обозре-
ватель «Независимой
газеты», постоянный
автор журнала «Искус-
ство».

Разнокалиберные табуретки, разномастные двери, войско пластиковых бутылок — это сундуновская консервация эпохи и себя в ней. Впрочем, поначалу Сун Дун изучал живопись, но порвал с ней после событий 1989-го на площади Тяньаньмэнь, когда студенческие демонстрации были жестоко подавлены войсками и закончились сотнями погибших участников.

Уже в 1990-х Сун Дун был заметной фигурой в китайском искусстве концептуального толка. Занимался, например, перформансами. Один из них — дневник, который пишется водой на камне, — длится до сих пор. Когда в детстве отец показывал ему азы каллиграфии, единственными доступными материалами были как раз эти — и Сун Дун использовал свои воспоминания, принявшись в 1995-м за проект, размывающий границы существующего и несуществующего, видимого памяти и скрытого от посторонних глаз. И Тяньаньмэнь в 1990-х он ещё вспомнил, сорок минут пролежав на зимней площади лицом вниз, чтобы от его дыхания образовался лёд: террора не забыть, преступления не смыть, а отчуждения не растопить.

Сун Дун рядками и стопками раскладывает домашнюю утварь, но это не сделанный из посуды гигантский череп «Очень голодного бога» Субодха Гупты. В отличие от вычищенного до блеска и сияющего коммерческим лоском символа потребления и одновременно *vanitas* у Гупты, у Дуна речь о поэтизированной рухляди. Параллелью к его скульптурно-архитектурным вариациям из старых дверей станет хоть айвэйвэевский «Шаблон», возведённый из окон-дверей разрушенных домов династий Мин и Цин (с XIV по XX век), хоть построенные из оконных рам башни-тоннели-домины Чихару Шиота, хоть «Ротонда» и «Павильон для водочных церемоний» Александра Бродского.

Публику в Сун Дуне подкупает отсутствие позы и открытость. Он не трудился над созданием сценического имиджа, а вместо того закрутил свою биографию, историю страны и искусство в тугой узел. Китайская культурная революция повернула русло жизни: благополучие семьи его матери рассеялось, когда одного из родственников посадили как «агента капитализма». Отец Сун Дуна, инженер,



1

103



2

1.
Сун Дун
 Не выбрасывай (деталь)
 2005—2009
 Вид инсталляции в Yerba
 Buena Centre for the Arts, Сан-
 Франциско.
 © The Artist and Tokyo Gal-
 lery + BTAP. Изображение
 принадлежит Barbican Art Gallery

2.
Сун Дун
 Не выбрасывай (деталь)
 2005—2009
 Вид инсталляции в Museum of
 Modern Art, Нью-Йорк.
 © The Artist and Tokyo Gallery
 + BTAP. Изображение
 принадлежит Barbican Art Gallery



1



2

1.
Сун Дун
Не выбрасывай (деталь)
2005—2009
© The Artist and Tokyo Gallery
+ ВТАР. Изображение
принадлежит Barbican Art Gallery

2.
Сун Дун
Не выбрасывай (деталь)
2005—2009
Вид инсталляции в House of World
Cultures, Берлин.
© The Artist and Tokyo Gallery
+ ВТАР. Изображение
принадлежит Barbican Art Gallery

**Отец умер в 2002-м,
спустя три года Сун Дун
уговорил мать вместе
сделать инсталляцию,
сложив, как для каталога,
одежду, бутылки,
тюбики из-под зубной
пасты — тысячи
накопленных ею за годы
предметов. И неонам
на стене написал: «Пап,
не волнуйся, мы с мамой
в порядке»**

привиделся властям контрреволюционером и был сослан в лагерь.

Вот этим уходящим в личную биографию «но» объясняется скудный бытовой скарб в объектах Сун Дуна. Отец умер в 2002-м, спустя три года Сун Дун уговорил мать вместе сделать инсталляцию — ту самую, «Не выбрасывай» (No Waste, 2005), — показав хижину и сложив вокруг, как для каталога, одежду, бутылки, тюбики из-под зубной пасты — тысячи накопленных ею за годы — авось когда-нибудь пригодится — предметов. И неонам на стене написал: «Пап, не волнуйся, мы с мамой в порядке». Это была инвентаризация времени и материализация памяти. А когда ушла мать (в 2009-м она упала с лестницы, спасая раненую птицу на дереве), тотальная инсталляция стала продолжением уже и её жизни, быта как бытия.

На той же струне сыграл показанный на 54-й Венецианской биеннале забор-лабиринт из пресловутых дряхлеющих дверец шкафов, окружающий хибару с голубятней на крыше. Нельзя китайской бедноте надстраивать жилища, а птичники делать можно. Поэтому последние стали первыми. Проект о «Мудрости бедноты», как и многие прочие у Сун Дуна, многолетний, одну из вариаций привозили на I Киевскую биеннале, где среди прочего стояла кровать с проросшим сквозь неё деревом, а вместо стен — снова двери. За-

кроешь — личное пространство, откроешь — общее. Сочетая сентиментализм с жесткостью, Сун Дун не только обнажает собственные раны, но и метко бьёт по социальным язвам. Без пафоса. Любопытно, куда дальше приведёт его лабиринт памяти. Главное, чтобы продолжая эту тему он сам не загнал себя в творческий тупик.

То, как из ничего рождается нечто, как что-то обращается в ничто, наконец, то, как консюмеризм подставляет то один, то другой бок, художник тоже обыграл, и вполне иронично. В нулевых по миру гастролировал его «гастрономический» опус «Поедая город» (Eating the City). Расправляясь с бисквитным городком, человек обращает метрополию в руины — (у) потребляя, как принято в нынешнюю эпоху, ведь и плоды творчества суть рыночный продукт. А в сундуновском ландшафтном объекте «Сад ничегонеделания», который побывал даже на тринадцатой кассельской «Документе», поросший травкой внушительный холм из отходов венчали неоновые слова «Doing Nothing». «И это назовут произведением искусства», — словно плутовато пеняет автор на оптику постмодернизма.

АЛИНА СТРЕЛЬЦОВА: АНРИ САЛА

Эмигранта из Албании, представляющего Францию на грядущей Венецианской биеннале, у нас вроде бы знают — его работы демонстрировались в рамках московских биеннале и на выставке Transitland, — но международной звездой пока не воспринимают

106

Алина Стрельцова — искусствовед, кандидат наук, выпускающий редактор и автор журнала «Искусство», преподаёт на факультете журналистики МГУ.

Обычно в основе видеоработ Анри Сала — простое событие/действие: диджей играет сет под дождём на крыше в канун Нового года, человек кружит по шоссе вокруг стоянки грузовиков и слушает музыку, между влюблёнными происходит разговор, заканчивающийся расставанием, на ночной автостраде стоит умирающая лошадь. Чтобы уловить драматическую составляющую зрелища, нужно знать социальный бекграунд, который замещает разветвлённый сюжет и находится вне произведения.

Конфликт в работах Сала зачастую связан с событиями албанской истории — страны, где он родился и вырос. Например, его самая первая работа «Интервью» (Intervista, 1998) — история о том, как художник нашёл старую видеозапись интервью, которое в 1990-е давала его мать, активистка коммунистической партии. Звук утрачен, и герой пытается восстановить смысл сказанного при помощи глухонемых — по движениям губ, реконструируя семейную историю через историю политическую. Диджей под дождём в работе «Смешанное поведение» (Mixed Behavior, 2003) выступает в столице Албании Ти-

ране, и любительские салюты, которые вспыхивают каждую секунду и освещают то одну, то другую часть города, видимого с высоты, — это не просто новогодняя иллюминация, но в первую очередь воспоминания о недавней истории — стрельбе и бомбёжках. Чтобы понять видео «Глубокая скорбь» (Long Sorrow, 2005), где джаз-музыкант импровизирует на крыше дома, нужно знать, что Long sorrow — это здание в Берлине, и речь идёт о крахе надежд.

Ни в одной работе нет открытого противостояния, откровенной трагедии или накала социальных страстей. Конфликт скрыт. Художника, кажется, не интересуют проблемы героев, он следит за движением по стене четырёх квадратных солнечных бликов от оконной рамы, замечает, как палочки, лежащие на ударной установке, дрожат от вибрации звука. В видео «Дайте мне цвета» (Dammi i colori, 2003) Сала рассказывает, как по инициативе мэра Тираны дома в городе были раскрашены в яркие цвета. Однако этот жест интересует его не как социальный акт по преодолению пси-



107

1



2

1—2.
Анри Сала
Ответь мне
2008
Кадры из видео.
HD видео, стереозвук, 4'51".
© Anni Sala

108



1



2



3



4

1—4.
Анри Сала
Глубокая скорбь
2005
Кадры из видео.
16 мм плёнка, переведённая
в цифровое качество, цвет,
звук, 12'57". Работа приобретена
в коллекцию Fondazione Nicola
Trussardi
© Anri Sala

**Общее место
в статьях об Анри
Сала — в его даже
слишком документальных
работах незаметно
возникает
сюрреалистическое
измерение, и вдруг
оказывается, что лишь
«эфемерная граница
отделяет вымысел
от реальности»**

холологических последствий войны, а как исследование особенностей цветовосприятия. Если учитывать вкус и пожелания жителей, рассуждает автор, то дома придётся выкрасить в мерзкий серый цвет, — и это не только про сложность создания паблик-арта, но про восприятие искусства как такового. В работе «Раз за разом» (Time After Time, 2003) на ночной автостраде стоит большая или брошенная лошадь. Однако цель Сала — не драматическая коллизия, связанная с этим образом; лошадь интересна ему в качестве объекта, который неравномерно освещается фарами проезжающих мимо машин: они выхватывают из темноты то один, то другой фрагмент целого, и зыбкий силуэт возникает и исчезает. А зритель не получает никаких объяснений происходящего. Диалог влюблённых в видео «Ответь мне» (Answer Me, 2008) ведётся голосом женщины и ударной установкой, на которой мужчина раз за разом проигрывает одну и ту же музыкальную фразу — Сала специально просил подобрать пьесу с повторяющейся темой. Обстоятельства беседы не имеют значения — важен звук инструмента, наделённый функцией речи. В «Езде на воздушной подушке» (Air Cushioned Ride, 2007) герой слушает, как во время кружения на машине вокруг стоянки грузовиков, радиостанция классической музыки начинает хуже ловить, и сквозь барочную музыку пробиваются кантри-мотивы, создавая новое произведение. Здесь художника занимают

изменения в восприятии звука движущимся объектом, в конце концов, его интересует геометрия и цвет грузовиков, мимо которых он проезжает. Содержание, которое мы получаем в итоге, лежит в русле формальных поисков модернизма и «чистого искусства».

Общее место в статьях об Анри Сала — в его даже слишком документальных работах незаметно возникает сюрреалистическое измерение, и вдруг оказывается, что лишь «эфемерная граница отделяет вымысел от реальности». Эффект отмечают все, а его механизм чаще всего остаётся за скобками. В любом произведении искусства зритель отделён от предмета изображения собственным восприятием художника. Однако в работах Сала какова бы ни была действительность, её практически не удаётся разглядеть за художественным анализом звука, света, формы, движения и ритма. Вместо неё перед нами — именно художественная реальность, нарочито устроенная по художественным законам. Наблюдатель волей-неволей оказывается между социальным контекстом и способом, каким искусство видит мир, всей этой геометрией движущихся солнечных бликов и раскрашенных грузовиков. В этом зазоре между миром искусства и реальностью и возникает тот самый сюрреалистический эффект. И в этот момент саксофонист-импровизатор, оплакивающий крушение собственных надежд, кажется, взлетает над городом, а самолёт врежется в албанский небоскрёб и исчезает.

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ: ЯННИС КУНЕЛЛИС

Для Янниса Кунеллиса роль художника состоит в том, чтобы протянуть невидимую нить между временами, от самых корней — от греческой и иудейской цивилизаций до наших дней

110

Виталий Пацюков — куратор, искусствовед, начальник отдела междисциплинарных программ Государственного центра современного искусства.

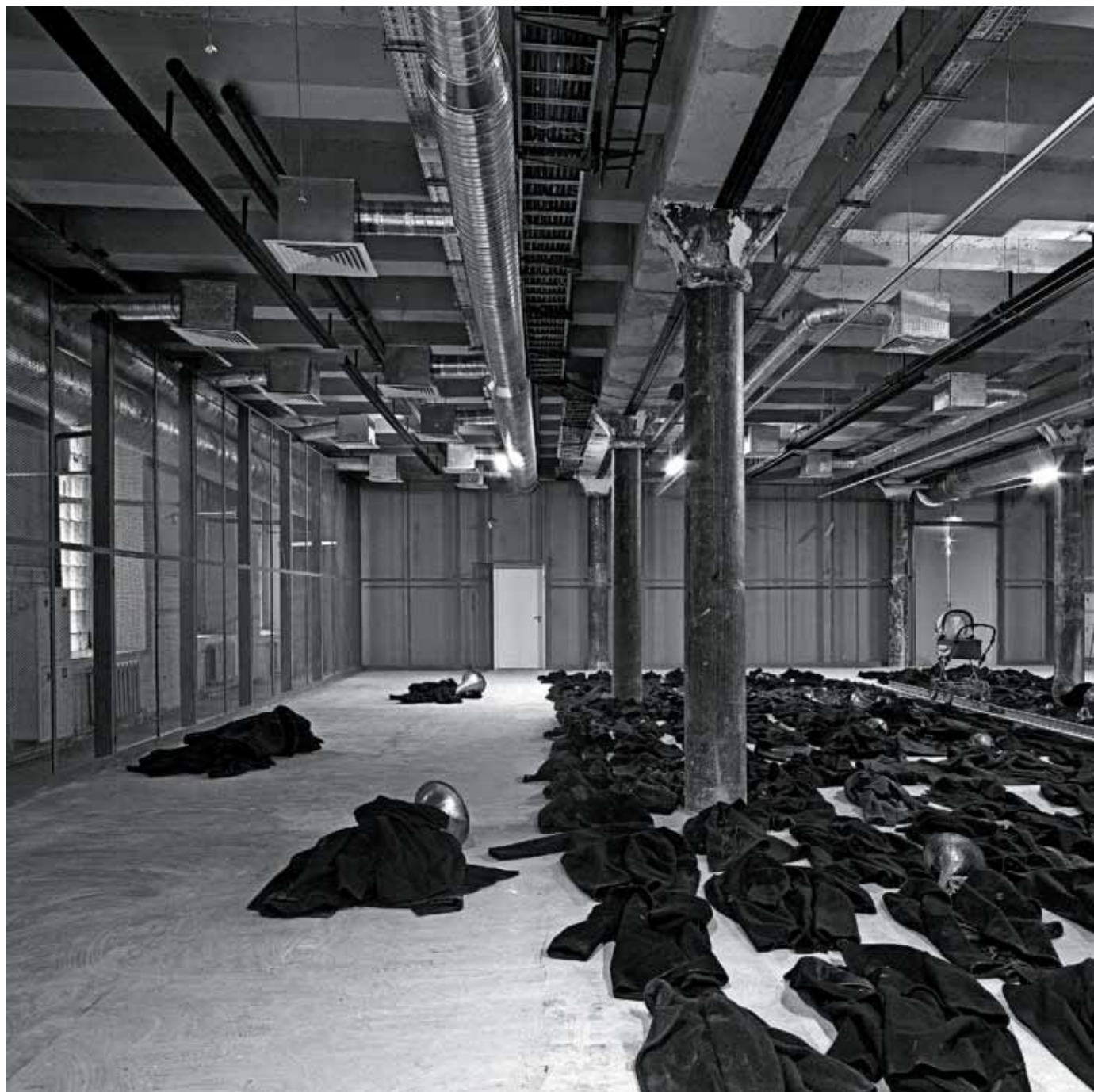
Яннис Кунеллис вышел из античности, из Древней Эллады, его творческий путь пересекает территории культуры, направляясь в неизведанное и вместе с тем всегда возвращаясь, как легендарный маршрут Одиссея, обогащённый ветрами, запахами, тактильной памятью и глубиной визуальных впечатлений.

Одна из ранних и принципиальных инсталляций Кунеллиса, показанная в Мартин Гропиус Бау, называлась «Альбатрос», лодка-птица, травмированная океаническими штормами-метафорами человеческой истории, расколота надвое, но сохранившая дух непрерывного творческого труда, феномен очищения, омовения человеческой судьбы. Она предстала зрителю в своей обнажённой мужественности, аскетизме арте повера, открываясь потертыми-шрамами своих деревянных рёбер. Её невозможно было просто созерцать — она втягивала в свои измерения, как контр-рельефы Владимира Татлина. Наделённый обратной перспективой, магический объект «Альбатрос» превращал зрителя в участника, в путешественника, совершающего ритуальное паломничество.

Переехав в Рим, став Джанни Кунеллисом, художник обретает вторую родину, погружаясь в образы раннего Ренессанса и в напряжённо-пристальную прозрачность видений Мазаччо. Рим Кунеллиса начинается с чисел, в которых просвечивается Пифагор и Галилей, Демокрит и Фибоначчи. Числа движутся в его холстах, меняя системы координат — числа со стрелками, знаками сложения, умножения, сохраняя в себе архаический реликтовый смысл имени. Они выстраиваются внутри художественного пространства, снимая проблемы жанра и технологии, как непрерывный путь сквозь ткань истории, её лакуны, рельефы и ниши. Число в его ранних композициях неотделимо от античных феноменов, когда простая цифра обладает объёмом и речью, с помощью которой Гомер перечисляет корабли в своих великих поэмах. Оно снимает драматизм своих последовательностей и операций, с помощью которых формируются законы нашей иллюзорной цивилизации. Знакомые нам с детства, их образы далеко выходят за пределы аксиомы Евклида, нарушая принципы существования параллельных прямых и вторгаясь в пространства теории относительно-



Янис Кунеллис
Senso titolo
(Без названия)
2011
Инсталляция на фабрике
«Красный Октябрь», Москва.
Фотография: Maloïs
Vaboussis. Изображение
предоставлено ГЦСИ



Яннис Кунеллис
Senso titolo
(Без названия)
2011
Инсталляция на фабрике
«Красный Октябрь», Москва.
Фотография: Manolis
Vaboussis. Изображение
предоставлено ГЦИ

**Кунеллис любит Россию
как продолжение
греческого мира, хорошо
знает её культуру,
и в инсталляции
«S. T.» обозначает
российское пространство
как территорию
безмолвия, трагедии
и надежды**

сти и откровения Большого взрыва. Числа Кунеллиса — живые сущности, первичные элементы — земля, огонь, воздух. Воплощённые в нашу реальность, они превращаются в людей, растения, животных, в человеческий предметный мир — кровать, дверь, стол. В 1969 году он выставляет в римской галерее Аттико число двенадцать — двенадцать лошадей чёрной и белой масти, рифмуя свои образы с метопами Парфенона и бронзовой квадригой на портале собора Св. Марка. Энергия и сила этого свидетельства манифестирует художественную реальность как органическую данность, как жизнь в согласии с дарами природы, с её естественностью, не требующей от нас использования особой инструментальности, техногенных форм. В этой концепции газовые горелки художника превращаются в цветы, а металлические пространства населяются птицами.

Для Янниса Кунеллиса настоящее и будущее возникает из прошлого, мир для него непрерывен и застыл в молитвенном предстоянии. Россия в этой поэтике становится особенно важной для Кунеллиса. Он любит Россию как продолжение греческого мира, хорошо знает её культуру, и в период своего второго приезда в нашу страну в 2011 году выстраивает инсталляцию «S. T.», обозначая российское пространство как территорию безмолвия, трагедии и надежды. В её слоях художник останавливает наш взгляд над полем брошенных одежд, на котором расположились музыкальные инструменты. Он закликает наше зрение, раскрывая его возможности бесконечно вглядываться в их распластанные формы, поверх которых проходят рельсы, завершающиеся образом детской

коляски. Коляска заставляет вспомнить русскую прозу Гоголя, Тургенева, Достоевского, она больно отзывается в «монтаже аттракционов» Сергея Эйзенштейна, в его легендарном фильме «Броненосец "Потёмкин"», прыгая вместе с ребёнком по одесской лестнице и отражаясь в безумных, расширенных от ужаса глазах матери. Она скачет, нарушая своим лихорадочным движением ритм шагов вооружённых солдат. Рельсовый путь, пересекающий всю инсталляцию, расширяет свои визуальные смыслы до знаменитой Транссибирской магистрали, по которой мечтал проехать весь европейский авангард, начиная от Альфреда Жарри и заканчивая Йозефом Бойсом. По Транссибирской магистрали везли заключённых, по ней проехал Антон Чехов, завершив своё путешествие записками о тюрьмах дальневосточного острова Сахалин. Образность упавшей одежды в инсталляциях «S. T.», где теряется тело человека, восходит в культуре Кунеллиса к Мазаччо, к его фреске «Бегство из Рая», к переходу Адама и Евы из ангелического мира в реальность земных странствий, где появляется одежда бренности, одежда суетности желаний и первой утраты. Сбросить одежду — означает вернуться в мир органики и первосмыслов; её потеря требует мужества, одинокой воли и достоинства. Яннис Кунеллис, создавая инсталляцию, фактически совершал глубоко символический перформанс. Каждое пальто он бережно брал в руки, нёс в предназначенную для него точку, сосредоточивался и совершал бросок. Заложённая в этом движении проекция, наполненная энергией и жестом художника, формировала элементы пространства. Далее Кунеллис брал музыкальный инструмент, трогательно, как ребенка, нёс его к месту расположения пальто и бережно укладывал. Что же возникало перед нами — побоище с останками героев, поле битвы или метафизическое пространство великого вечного отдыха, наполненное смыслом, как библейская фраза «прежде чем родиться, надо умереть»? Художник обнажал нашу реальность до её последних слоёв, до предела, предоставляя возможность осознания той ситуации и той критической точки, в которой все мы находимся. Лекцию, прочитанную в ГЦСИ в 2012 году, Яннис Кунеллис завершил фразой «всматривайтесь и вслушивайтесь в простую реальность, окружающую нас».

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ: ДЖЕФФ УОЛЛ

Крупный лайтбокс с цветным слайдом. Изображение напоминает до странности высококачественный снимок, сюжет его — совершенно банален, из тех, что в жизни точно не привлёк бы нашего внимания

114

Владимир Левашов — художественный и фотокритик, куратор. Арт-директор Stella Art Foundation (Москва). Автор многочисленных статей по современному искусству и фотографии, книг «Фотовек» (2002) и «Лекции по истории фотографии» (2007, 2012).

Так обычно выглядят работы канадца Джеффа Уолла — если ограничиваться их словесным описанием или просмотром картинок в интернете. На деле же всё иначе, и Уолл — из числа художников, чьё творчество в основном и определило облик новейшего искусства, а уолловские произведения — как раз те модельные «оригиналы», с которых в дальнейшем было, образно говоря, снято немало копий. Потому хотя бы, что мало кто из его коллег обладает столь обширной историко-художественной эрудицией, и мало чьи работы столь детально продуманы, формально выстроены и разделены таким объёмом встроенных в них явных и скрытых референций.

Джефф Уолл родился в 1946 году в Ванкувере, где живёт и сегодня. Увлёкшись искусством уже в 14 лет, в следующие десять он освоил главное из того, чем занимались тогдашние передовые художники. Параллельно этому изучал историю искусства в Университете Британской Колумбии, а в 1970-м получил там степень магистра. И в том же году его работа «Учебник пейзажа» (Landscape Manual, 1969—1970) была включена в легендарную концептуальную

выставку «Информация» нью-йоркского Музея современного искусства. Это совпадение точно обозначило будущее Джеффа Уолла: он не только на долгие годы соединил художественную деятельность с научной, но и заложил своему искусству серьёзное концептуальное основание.

Впрочем, тогда же, в 1970-м, Уолл ещё и порвал с радикальным искусством: «Как только стало ясно, что кусок бумаги, о котором было сказано, что это произведение искусства, стал искусством, всё, что угодно могло быть искусством». И отправился в Лондон, чтобы продолжать там искусствоведческое образование в Институте Курто. Однако, вернувшись на родину четыре года спустя, свои художественные занятия возобновил (в частности, был вовлечён в альтернативное кинопроизводство), и первые же его «взрослые» произведения в конце 1970-х становятся знаковыми для новых движений в искусстве. В ситуации возвращения фигуративной живописи он оказывается одним из тех художников, кто в качестве альтернативы ей изобретает новую, фотографическую «картинную форму» (термин критика Жана-Франсуа Шевриера, называющего в качестве её со-



1

1.
Джефф Уолл
 Внезапный порыв ветра
 1993
 Слайд, лайтбокс, 22,9x37,7 см.
 Tate. Purchased with assistance from the Patrons of New Art through the Tate Gallery Foundation and from the National Art Collections Fund 1995.
 Cinematographic photograph
 © Jeff Wall



2

2.
Джефф Уолл
 Вид из окна квартиры
 2004—2005
 Слайд, лайтбокс, 16,7x24,4 см.
 Из коллекции художника.
 Изображение принадлежит Marian Goodman Gallery, Нью-Йорк.
 Cinematographic photograph
 © Jeff Wall



3

3.
Джефф Уолл
 Разрушенная комната
 1978
 Слайд, лайтбокс, 15,9x23,4 см.
 National Gallery of Canada, Ottawa.
 Purchased 1988.
 Cinematographic photograph.
 © Jeff Wall



4

4.
Джефф Уолл
 Чревоущатель на дне рождения в октябре 1947 года
 1990
 Слайд, лайтбокс, 22,9x35,2 см.
 Из коллекции художника.
 Изображение принадлежит Marian Goodman Gallery, Нью-Йорк.
 Cinematographic photograph.
 © Jeff Wall

здателей, помимо Уолла, также Жана-Марка Бустаманта и Томаса Руффа), что должна синтезировать опыт концептуального иконоборчества с великой традицией европейской изобразительности. Его первые картины-лайтбоксы («особая противоположность живописи») программно отсылают к шедеврам Эжена Делакруа и Эдуарда Мане, активируя при этом критическую, в частности, феминистскую проблематику («Разрушенная комната»/Destroyed Room, 1978; «Картина для женщин»/Picture for Women, 1979). Эти произведения имели и весьма конкретную предпосылку: они возникли после поездки автора в Испанию, где впечатления от старой живописи мадридского Музея Прадо наложились на восторг от новой световой рекламы на автобусных остановках.

В 1980-х, под воздействием бодлеровской идеи «живописи современной жизни», Уолл открывает для себя богатейший ресурс повседневности. С этого момента его работы и выглядят цветными моментальными снимками, хотя на деле являются тщательно выстроенными, постановочными реконструкциями мимолётных наблюдений, которые автор переводит в монументальный формат, адресуя не только глазу, но главное — телесному чувству зрителя («Имитатор»/Mimic, 1982; «Молоко»/Milk, 1984). Сам Уолл именует такие работы «кинематографическими» (ассоциируя с кино, только смонтированным не во времени, а в плоскости одного кадра), в то время как свои постановочные (главным образом, пейзажные и натюрмортные) фотокартины называет «документальными».

К середине того же десятилетия Уолл обнаруживает, что ему интересно работать сразу и в двух других перспективах. Одна вела к «экстремальной искусственности», другая же оставалась в контакте с репортажной манерой. И вот, на рубеже 1980—1990-х, когда появляется возможность компьютерного монтажа изображений и работы в собственной студии, Уолл увлекается подчёркнуто фантастическими сюжетами («Пикник вампиров»/The Vampires Picnic, 1991; «Разговор мёртвых солдат»/Dead Troops Talk, 1992). Его картины, создаваемые теперь из множества подготовительных кадров, превращаются в долговременные проекты. Подобно кинофильмам, они включают съёмочный период, изготовление макетов, участие разнообразных специалистов, трудоёмкий монтаж конечного изображения.

Его работы

ВЫГЛЯДЯТ ЦВЕТНЫМИ

МОМЕНТАЛЬНЫМИ

СНИМКАМИ, ХОТЯ НА ДЕЛЕ

ЯВЛЯЮТСЯ ТЩАТЕЛЬНО

ВЫСТРОЕННЫМИ

РЕКОНСТРУКЦИЯМИ

МИМОЛЁТНЫХ НАБЛЮДЕНИЙ

Однако вскоре уолловский *fiction* теряет бравурную «барочность», сохраняясь, скорее, в форме визуализации избранных сцен из литературных произведений.

Другая перспектива, а именно уолловская «постановочная документалистика», также приобретает дополнительное измерение. Если раньше в полемике с фотографией «решительного момента» он воспроизводит мгновенную, пропускаемую голым глазом «микрореституляцию», то теперь повседневность раскрывается у него во внимании к неприметному, постоянно присутствующему в жизни, к скрытому и невидимому. Не случайно с 1996-го он работает и в чёрно-белой фотографии, параллельно с лайтбоксами также прибегая к печати на фотобумаге («Прохожий»/Passerby, 1996; «Лес»/Forest, 2001).

К 2000-м творческая манера мастера стабилизируется. Теперь он акцентирует не столько собственные отличия от предшественников, сколько сходство с ними. Ему нравится подчёркнуто медленный (подобный традиционному, живописному) процесс производства композитных образов, приводящий к незапланированным результатам. И становится всё менее очевидной разница между сегодняшней (цифровой, постановочной) и вчерашней (документальной, аналоговой) фотографией. Он, наконец, понимает, что ему достаточно просто любить изображение само по себе: «Я более привязчив, чем себе представлял. Я люблю деревья и люблю человеческие лица. Это одна из возможных причин, по которой моё искусство изменилось. Я понял, что мне не интересно фильтровать собственную привязанность к вещам через какие-то опосредующие слои».

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА: ХИТО ШТЕЙЕРЛЬ

Многим посетителям двенадцатой «Документы» запомнился фильм «Прекрасная Андреа» (Lovely Andrea, 2007), в котором немецкая художница Хито Штейерль со съёмочной группой отправилась в Японию на поиски собственной эротической фотографии 1987 года

117

В рамках художественного расследования Lovely Andrea она встретилась с издателями, фотографами и их моделями, и в одном из архивов среди миллионов похожих снимков, действительно, обнаружила искомый. Феминистская критика сексуальной эксплуатации молодых японок в этой работе помещается в более широкий контекст «связывания», где эротический бондаж оказывается лишь одним из примеров полулегального насилия.

В Россию работы Штейерль тоже приезжали: два её фильма «Пустой центр» (Die leere Mitte, 1998) и «В свободном падении» (In Free Fall, 2010) были показаны на выставке «Аудитория Москва» и на 1-й Уральской индустриальной биеннале, соответственно. Однако в целом творчество этой художницы российскому зрителю по-прежнему малоизвестно.

Хито Штейерль работает преимущественно в жанре документальных фильмов-эссе на пересечении современного искусства и экспериментального кино. Главная тема её фильмов и текстов — глобальное обращение образов, а также нынешние формы и условия функционирования

low-res-изображений. В своём программном эссе «В защиту плохой картинка» (2009) она пишет: «Плохая картинка — это уже не "настоящее" кино, это не про оригинал и не про источник. Это — про наши собственные условия существования; про то, как кишит и роится коммуникация, как рассеивается цифровое изображение, как ломается и гнётся время». Визуаль-

Екатерина Лазарева — художник, независимый куратор, арт-критик, кандидат искусствоведения, специалист по итальянскому футуризму и русскому авангарду.



ный язык её фильмов представляет собой коллаж из документальных съёмок, найденных материалов, заимствованных ею образов массовой культуры, которые дополняются закадровым авторским текстом и мотивами поп-музыки, сплетаясь в целую паутину смыслов и значений. Монтируя разные визуальные источники, Штейерль превращает пространство фильма в поле битвы различных дискурсов и нарративов, демонстрируя чрезвычайно напряжённое силовое поле современности. Отправной точкой для каждого видео становятся факты её личной биографии: свидетельства, оставленные механическим глазом, будь то объектив японского эротического фотографа, запечатлевший её случайный опыт бондаж-модели, или камера самой художницы, показывающая её с подругами в роли бесстрашных амазонок-воительниц. Эти артефакты прошлого Штейерль подвергает подробному анализу, выстраивая цепочки аналогий, объединяющие японскую эротику с Человеком-Пауком и узниками Гуантанамо, а любительский феминистский боевик с Брюсом Ли, Сергеем Эйзенштейном и курдским сепаратизмом.

Так, в фильме «Ноябрь» (November, 2004) Штейерль обращается медиаобразу своей подруги Андреа Вольф, убитой турецкими спецслужбами за участие в освободительной борьбе турецких курдов. Её портрет, после её смерти помещённый на политический плакат, становится символом «благородного сопротивления сильным». Штейерль сопоставляет современные кадры с фрагментами фильма «Октябрь» Эйзенштейна и заявляет, что мы живём в «Ноябре» — эпохе, когда герой бесславно погибает где-то на обочине, когда революция оказывается невозможной, а освободительный жест немедленно признаётся террористическим.

В одном из последних фильмов «В свободном падении» (2010) Штейерль отказывается от субъективного закадрового повествования и обращается к истории объекта. На перемену художественной стратегии её вдохновило эссе Сергея Третьякова «Биография вещи» (1929), где сказано: «Не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный приём, представляющийся нам наиболее прогрессивным». Такой вещью

**«Плохая картинка —
это про наши условия
существования; про то,
как кишит и роится
коммуникация,
как рассеивается
цифровое изображение,
как ломается
и гнётся время»**

у Штейерль оказывается построенный в 1956-м Boeing 4X-JYI, но рассказ ведётся не о производстве самолёта, а о процессе его устаревания и распада — от «карьеры» в израильской армии до взрыва на съёмках голливудского блокбастера «Скорость» и последующей реинкарнации в качестве металлического напыления DVD-дисков. Если в «Ноябре» Штейерль замечает, что не она рассказывает историю, а история рассказывает её, то в «Свободном падении» история вещи передана голосами разных людей. В титрах к фильму Штейерль называет себя ответственной за «переработку», и именно этот ресайклинг современной образности, демонстрирующий всю противоречивость современности, составляет её основную художественную стратегию.



119

На стр. 117
Хито Штейерль
Ноябрь
2004
DVD; A/C, 25'00".
Права на изображение
принадлежат художнику

Хито Штейерль
Прекрасная Андреа
2007
Кадр из видео. DVD, 30'00".
Права на изображение
принадлежат художнику

ДМИТРИЙ СМОЛЕВ: ШТЕФАН БАЛКЕНХОЛ

Почему Балкенхол? Ну, во-первых, его работы мне попросту нравятся

120

Дмитрий Смолев —
куратор, арт-критик.
Пишет для «Известий»,
«Газеты.Ру» и The
ArtNewspaper.

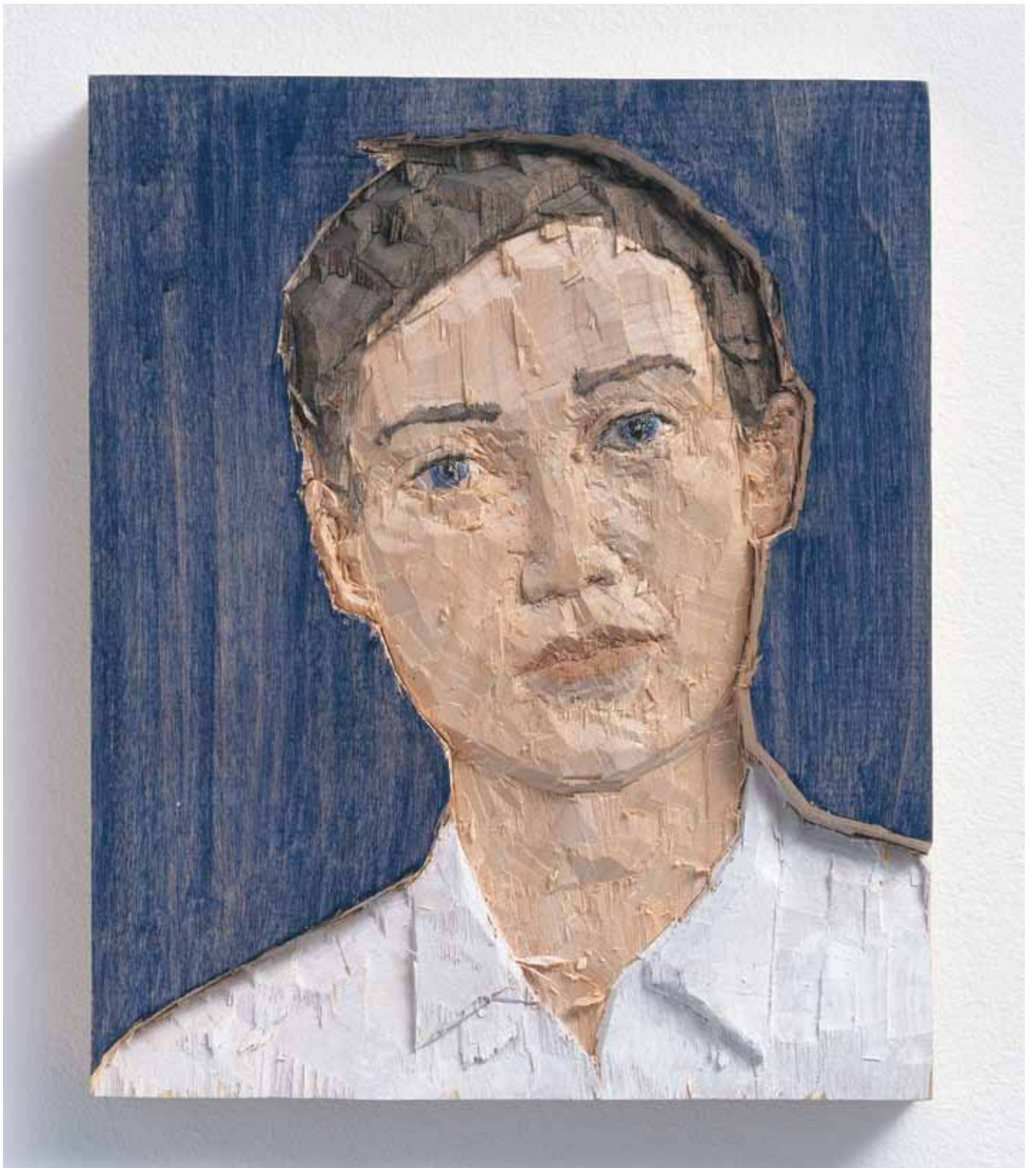
Вообще-то в арт-критике не принято оперировать словами «нравится» или «не нравится»: всякий раз надо обосновывать, почему некий автор заслуживает внимания просвещённой аудитории или не заслуживает. Я тоже попробую что-нибудь обосновать чуть ниже, но начать хотел именно с полузапретного слова — «нравится». Оно, это слово, понятно почему выкинуто из гуманитарного лексикона. Любовь — чувство, эмоция, страсть, а искусствоведение — наука, пусть даже «неточная и неестественная». И всё же есть подозрение, что за будто бы объективностью всегда кроется что-нибудь глубоко личное, почти интимное. Симпатия или антипатия. Ничего дурного в этом не вижу.

Во-вторых, представляется, что фигура Балкенхола важна для современного художественного процесса как пример устойчивости перед «инновационными веяниями». Именно устойчивости, а не пренебрежения. Хватает авторов, которые держатся за традицию просто из упрямства, в силу привычки или нежелания разобраться в себе. Штефан Балкенхол к их числу не относится. Его якобы архаика учитывает

уроки XX века не в меньшей (а то и в большей) степени, чем всё остальное культурное наследие человечества. На этого художника поп-арт или фотореализм оказали, пожалуй, столь же весомое влияние, как и знакомство с древнеегипетскими росписями или готическими изваяниями. Однако Балкенхола от сонма постмодернистов отличает истовая уверенность в том, что возможности ручной пластики не исчерпаны. Что она не только маркирует давние стили и манеры, но способна на «прямое действие», на рождение сегодняшних смыслов.

Конечно же, опыт Балкенхола тут не совсем уникален. Можно вспомнить и некоторых других адептов сопряжения «устаревших технологий» с острой актуальностью — покойного Люсьена Фрейда хотя бы. Тем не менее, Штефан Балкенхол по-своему, вполне последовательно и убедительно, ведёт линию, подразумевающую реабилитацию пластических категорий в глазах продвинутой публики.

В-третьих, этот художник сумел вернуть интригу и обаяние такому редкому нынче жанру, как «психологический портрет современника». Сия сфера вроде бы



121

Штефан Балкенхол

Без названия

2007

Окрашенный деревянный рельеф,

30x24x4 см.

© Stephan Balkenhol.

Изображение принадлежит

художнику и Stephen
Friedman Gallery, Лондон



Штефан Балкенхол
Человек (В чёрной майке
и белых брюках)
2012

Крашенное дерево, 169x20x29 см.
© Stephan Balkenhol.
Изображение принадлежит
художнику и Stephen
Friedman Gallery, Лондон

**Деревянные рельефы
и скульптуры Балкенхола
образуют не кунсткамеру,
а портретную галерею —
в почти традиционном
понимании этого
выражения. Его
герои анонимны,
но не безжизненны.
Эти персонажи — мы
сами, только собою
не узнанные**

давно передана на откуп фотографии, а художники других специальностей больше предпочитают концептуальные метафоры. Закрадывается мысль, что многие из них боятся выглядеть скучными в эпоху ярких аттракционов. Балкенхол не боится — и скучным не выглядит.

Любопытно, кстати, что начал он свою «визуальную антропологию» с приёмов несколько гротескных, заставлявших усомниться в авторских симпатиях к изображаемым персонажам и к человечеству в целом. Однако дальнейшая эволюция показала, что перед нами всё-таки глубокий гуманист. Характерные для него деревянные рельефы и скульптуры с выразительной подкраской образуют не кунсткамеру, а портретную галерею — в почти традиционном понимании этого выражения. Его герои анонимны, но не безжизненны. Их задача — не символизировать какие-то отвлечённые понятия или лозунги, а становиться зеркалом наших потаённых чувств. Эти персонажи — мы сами, только собою не узнанные.

Честно признаюсь: почти никогда не мог себя внутренне отождествить с какими-либо образами, предлагаемыми современным искусством. Понять их и даже прочувствовать — да, отождествить — нет. Балкенхоловские же герои предельно близки к тому, чтобы ваши душа и сознание хоть на секунду смогли бы переселиться в чужую оболочку.

И в-четвёртых, Штефан Балкенхол умеет быть очень разным при всей своей сосредоточенности на экзистенции и коллективно-персональной психологии. Он всегда и с удовольствием готов поиграть в *site-specific* или *public art*, хотя есть некоторые сомнения, что эта стезя так уж органична для его дара. Однако, взявшись, делает подобные вещи с присущей ему оригинальностью. Вот как окажетесь в австрийском Зальцбурге, непременно обратите внимание (хотя не заметить это произведение попросту невозможно) на гигантский позолоченный шар со скульптурным человечком наверху. Здесь «типичного» Балкенхола — от силы процентов пять, то бишь типичен персонаж, максимально удалённый от зрительских глаз. А сфера — всего лишь сфера, пусть даже позолоченная. Похоже, автор отчасти иронизирует: уберёте моего персонажа, и мало ведь что изменится в композиции. Останетесь с чудесным позолоченным шаром, украшающим городской пейзаж. Да что уж лукавить: без нелепой фигуры наверху будет гораздо лучше. Разве нет?

ЕЛЕНА ГОЛУБЦОВА: ФРАНСИС АЛЮС

Московской публике Франсис Алюс, мексиканский художник бельгийского происхождения, известен «Ночным дозором» (The Nightwatch, 2004) — видео про похождения лиса Бандита, зафиксированные камерами наблюдения, когда его на ночь оставили в Национальной портретной галерее Лондона

124

*Елена Голубцова —
арт-критик, пишет для
журнала «Артхроника»,
работает в галерее XL.*

Кроме того, Алюс бродил по Гаване в ботинках с магнитами, собирая на них монеты и металлический мусор («Магнитные ботинки»/Zapatos Magnéticos, 1994), кругами водил за собой овец по главной площади Мехико («Патриотические сказки»/Cuentos Patrioticos, 1997), играл ноктюрны на лондонских парковых оградах («Ограды»/Railings (Fitzroy Square), 2004) и добирался из Тихуаны в Сан-Диего, находящиеся на расстоянии госграницы друг от друга, в течение пяти недель и через полмира («Петля»/The Loop, Tijuana — San Diego, конец 1990-х). Алюс разгуливал по Мехико (куда он приехал в 1986 году европейским архитектором и где остался на всю жизнь, но — чужим, гринго) с пистолетом в руке до тех пор, пока его не забрали в полицию («Вос-произведение II»/Re-enactments, 2000). И это он исследовал торнадо изнутри, бросаясь с камерой наперевес в его воронку («Торнадо»/Tornado, 2000—2010).

Большинство работ Алюса существуют именно в пересказе — письменном, устном, — который и есть его media, поскольку ни в каких привычных форма-

тах он не работал (или просто не владел таковыми в начале творческого пути). Его метод можно свести к перформансу, акционизму, лэнд-арту или видеоарту, но подобный ракурс лишь затруднит понимание практики Алюса и — шире — того, как трансформируется искусство на рубеже XX—XXI веков. Работы Алюса, казалось бы, близки жанру интервенции, но в его случае «произведением» стоит считать ситуацию не столько в данности, сколько в пересказе — именно историю.

Пересказанные «произведения» обнаруживают два важнейших проблемно-тематических блока в творчестве Алюса: тематизация абсурда, отсылающая к экзистенциализму, а через него — к пессимистической философии Ницше и Кьеркегора, — и пограничные ситуации, также генетически связанные с экзистенциализмом. Очевидно, что условный «Сизиф» в «историях» Алюса — не из древнегреческого мифа, а из Альбера Камю. Наиболее характерна в этом отношении «история» «Парадоксы практики — I» (Paradox of Praxis — I, 1997) с подзаголовком «Иногда выполнение чего-нибудь



1



2



3

1—3.
Франсис Алюс
Парадоксы практики-1
(Иногда выполнение
чего-нибудь не приводит
ни к чему)
1997
Кадр из видео. Видео принадлежит
галерее David Zwirner, Нью-Йорк

126



1



2



3



1—3.

Франсис Алюс

Когда вера двигает горы
2002

Кадр из видео.

В сотрудничестве с Нуаутемон

Медина и Рафаэлем Ортега.

16 мм плёнка, переведённая в DVD.

Видео принадлежит галерее David
Zwinger, Нью-Йорк

128



Франсис Алюс
Реальное—нереальное
2011
Кадр из видео.
В сотрудничестве с Жюльен Девю
и Аджималом Майванди.
Видео принадлежит галерее David
Zwinger, Нью-Йорк

**Художник предлагает
свою интерпретацию
обострившейся на рубеже
веков проблемы
развития: печальные
итоги космического
XX века лишили
морковку прогресса
привлекательности
для ослика-человечества**

не приводит ни к чему»: Алус на протяжении нескольких часов перемещал по Мехико куб льда, оставляя за собой мокрый след, — до полного таяния. Эту работу нередко понимают как проблематизацию низкой производительности мексиканской бюрократии и ручного труда, но она может быть прочитана и в экзистенциальном ключе: ничто вообще ни к чему не ведёт. В подобных «нулевых», выходящих в пустоту «историях» предлагает свою интерпретацию обострившейся на рубеже веков проблемы развития: печальные итоги космического XX века лишили морковку прогресса привлекательности для ослика-человечества. История, по Алусу, — просто то, что происходит и подлежит пересказу.

Символическое и философское значение «историй» Алуса, как правило, перекрывается политическим и партиципаторным аспектами. Поэтому его самая известная работа — «Когда вера сдвигает горы» (*Cuando la Fe Mueve Montañas*, 2002): 500 мужчин под руководством художника при помощи лопат за 8 часов сдвинули дюну в окрестностях Лимы на несколько сантиметров. Из документального фильма, в котором отражён и подготовительный процесс, выясняется, что художник только задавал перуанским простолюдинам интенцию, которая затем циркулировала внутри сообщества, обрастая утопическим и революционным потенциалом. И хотя в этой работе есть всё тот же «сизиф», равно важны локальный контекст и социальное звучание. Здесь Алус приближается к тому, что Аллан Капроу называл «искусством о жизни».

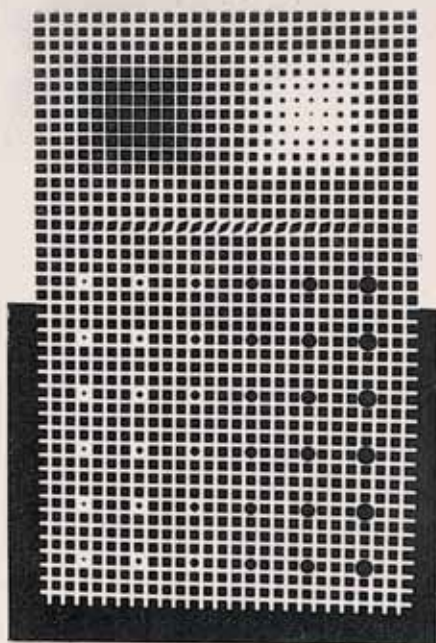
И всё-таки искусство Алуса — об искусстве, может быть, даже в первую очередь. В его работах есть аллюзии на произведения или практики Гордона Матта-Кларка, Ричарда Лонга, Он Кавара, Криса Бёрдена, Йозефа Бойса и «Флюксуса» и... Герхарда Рихтера (живописная серия с цветопробами). Иногда переключки настолько прямолинейны, что выглядят как постмодернистское цитирование. Однако это присваивающее обращение с чужими методами имеет ту же природу, что и взаимодействие Алуса с мексиканскими художниками, которым он предоставляет эскиз или готовую работу и даёт право неограниченного копирования. Тут уместно вспомнить, что Франсис Алус — один из немногих современных коммерчески успешных художников, чьи видеоработы или во всяком случае значимые отрывки из них доступны для свободного просмотра на YouTube. Это, безусловно, не языковая игра, а нащупывание той области в искусстве, где оно, сходя с пьедестала, становится по-настоящему демократичным — не в утопическом, а в буквальном смысле.

80-ЛЕТИЕ

В этом году журнал «Искусство» отмечает своё восьмидесятилетие. Для издательского бизнеса возраст — это повод для гордости традициями и качеством, которые помогают преодолевать все перипетии нашей бурной истории. Однако мы приняли решение делать не один юбилейный номер, а публиковать праздничный раздел в каждом выпуске 2013 года. На этих страницах нам хочется представить свою историю, но не как идеологический курьёз прошлого, а в ракурсе беседы о сегодняшнем дне.

Разбирая в редакции архивы старых номеров, читая статьи прошлых лет, задаёшься вопросами не об истории, а о настоящем: об идеологической ангажированности нынешней арт-журналистики, о том, как современно звучит советская критика искусства, призванного обрамлять презентации модных брендов в музеях, о том, что раньше мы мало знали о европейском и американском искусстве, а сейчас понятия не имеем о том, что происходит в искусстве соседних постсоветских государств.

Советские тексты рассказывают нам теперь совсем другую историю, не ту, которую они сообщали читателям шестидесятых–восьмидесятых годов. Мы читаем старые номера «Искусства» про то, что происходит с нами здесь и сейчас



Виктор Вазарелли. Суперновеллы. Масло. 1961.

Ив Клейн. Моделица и ее оттиск. 1960.

Victor Vasarely. Supernouvelles. Huile. 1961.

Ives Klein. Modèle et son empreinte. 1960.

МЕЖДУ СТРОК

Не секрет, что статьи, где современное зарубежное искусство подвергалось разгромной критике, служили в советское время чуть ли не единственным источником информации для художников и исследователей о том, что происходит в «большом мире». Зачастую они и публиковались с целью рассказать о том, о чём нельзя говорить другими словами. Однако сегодняшнему читателю эти советские тексты рассказывают уже совершенно другую историю. Для того чтобы узнать какую, мы сделали подборку материалов из «Искусства» 1950—1980-х годов, попросили представителей разных поколений прочитать и прокомментировать статьи

ЖУРНАЛУ «ИСКУССТВО» 60 ЛЕТ

Журнал «Искусство» был создан в 1933 году решением Политбюро ЦК ВКП(б) после объединения различных групп, ассоциаций и товариществ в единый «Союз художников». Новое издание призвано было «сплотить» советских художников и искусствоведов «в борьбе за новые успехи социалистического реализма».

За шестьдесят лет сменилось несколько поколений редакторов журнала «Искусство». Мы, сегодняшние издатели, не гордимся своим прошлым, но и не стыдимся его. Оно принадлежит истории, а нас заботит будущее искусства России.

Единственный на протяжении тридцати лет советский журнал по проблемам изобразительного, декоративного искусства и архитектуры (другие журналы созданы позже, уже в послевоенное время) не мог быть ни плохим, ни хорошим: он был неотъемлемой частью системы и приводился в движение намертво сцепленными с ним шестеренками.

В искусстве не бывает бездарных эпох. И сама система - соцреализм - вопреки многим позициям его современных критиков сложился как определенный стиль и, независимо от намерений его творцов, - безыскусно-искренних или, напротив, цинично-талантливых, хотим мы этого или не хотим, объективно отобразил в своем где-то карнавальном и шутовском, а где-то трагическом и страшном контексте, историю нашей жизни.

В те драматические годы журнал «Искусство», конечно же, выполнял возложенные на него ВКП(б) функции, сыграв, тем не менее, и некую позитивную роль самим фактом своего существования. Как говорится: лучше плохая погода, чем совсем никакой. Во времена всеобщего одичания все-таки тянулась, хоть и неразличимая «в буднях великих строек», ниточка от традиций русских журналов. Разумеется, что критика была сугубо апологетической, а анализ сведен до чисто описательного уровня (недалеко от нее нередко уходит современная критика, вооруженная всеми мировыми достижениями искусствоведческой науки; иногда о ней хочется сказать словами Д.Мережковского: «...не нужно чувствовать себя дураком, ломая голову над загадками, которые, разгадав, видишь, что и разгадывать не стоило»).

Поразительные вещи происходили с нашим журналом, а в его лице и с активно работающими тогда искусствоведами, в шестидесятые и семидесятые годы. В каком-то безоглядном идейном разгуле, подчас забывая русское искусство, мы с упоением (но очень серьезно) «развивали» искусство «наших республик». Помнят ли там об этом?

Что же происходит с нашим искусством сегодня? Прежде всего захлестывающий вал «коммерческих» непрофессиональных художников и выставок. С другой стороны, постмодернизм поманил нас в светлое царство мирового искусства, но преодолеть порог мы так и не смогли, оставшись в своей Азии. Искусство рассыпалось на тысячи мелких осколков, где каждый сам себе и школа, и направление, и стиль.

Наш журнал пока что выходит нерегулярно, у нас мало денег, но много энтузиазма. Мы знаем, что журнал «Искусство» нужен всем (кроме снобов) и издания его в последние годы говорят сами за себя.

Конечно, ничто не вечно в мире, в том числе и журналы по искусству. Но мы надеемся на долгую-долгую жизнь.

Михаил Лазарев

Нынешнее поколение арт-критиков едва ли может вообразить условия (и в этом их счастье), в которых бытовала культура в советский период. Даже в так называемые брежневские вегетарианские времена — в данном случае я имею в виду 1970-е и какую-то часть 1980-х годов — наша редакция, впрочем, как и весь «культурный фронт», находилась под постоянным колпаком цензуры. В условиях «постоянно обостряющейся идеологической борьбы» под запретом был русский авангард, искусство 1920-х — первой половины 1930-х годов (кроме АХРРа). Мы не могли обращаться к современному западному искусству, но и не критиковали его (этим занимались другие издания и другие авторы). Тем не менее, нам не стыдно за то время. В своей работе мы руководствовались принципом отбора только профессионального, качественного материала.

В опусах, бичующих западное искусство, помещались (чёрно-белые, как правило, плохого качества) тлетворные его образцы. Но они и стали хоть каким-то позитивным источником информации. Ещё была Библиотека иностранной литературы, куда цензура вроде бы не заглядывала. Кое-что привозили редкие туристы. Ещё на улице Горького был магазин книг «стран народной демократии», что-то проскальзывало и там. Мы были «органом» Минкульта СССР, Союза художников СССР и Академии художеств СССР. Первые две организации никогда не вмешивались в нашу работу. Зато Академия (особенно в лице Кеменова, Сысоева и Лебедева — известных душителers прогресса) постоянно «спускала на нас собак» за «нечёткое следование линии партии.

Михаил Лазарев, главный редактор журнала «Искусство»

За пределами искусства

И. Масеев

Пестрым и запутанным калейдоскопом непрерывно возникающих, расцветающих, сталкивающихся между собой, внезапно перерождающихся или вовсе исчезающих художественных направлений, течений, школ и группировок представляется на первый взгляд современное буржуазное искусство. Приняв это первое, поверхностное впечатление за истину, можно невольно прийти к двум выводам: 1) о безграничной свободе творчества, царящей в буржуазном обществе, обеспечивающей все условия для проявления любой художественной индивидуальности, для реализации каждого эстетического манифеста; 2) о невозможности и даже недопустимости любых попыток вскрыть общие социально-политические и эстетические закономерности художественных процессов, происходящих в современном мире (якобы из-за угрозы их грубого упрощения и нивелирующего подхода к индивидуальности отдельных художников). Но оба эти вывода, как и их исходная посылка, совершенно ложны.

Правда же состоит в том, что многочисленные художественные течения современного буржуазного общества являются отражением (подчас весьма сложным и противоречивым) господствующего экономического и политического строя, глубоких конфликтов, раздирающих этот строй. В конечном итоге само существо и развитие этих течений определяются во многом необходимостью реализации определенного социального заказа. В условиях все обостряющейся идеологической борьбы, которая не знает ни дня перемирия и исключает какие бы то ни было формы идеологического сосуществования и нейтралитета, любое в принципе из этих течений призвано так или иначе служить активной силой, направленной против искусства, развивающегося под знаменем правды жизни и социального прогресса — реалистического искусства, против социалистического реализма в первую очередь.

Когда первый раз сталкиваешься с такими текстами, очень тяжело с ходу преодолеть предрассудки и привыкнуть к агрессивному стилю статей, но когда начинаешь понимать логику, становится всё хорошо. Актуально ли это читать сегодня? Мне кажется, актуально. Во-первых, потому, что не должно быть гегемонии победившей сейчас западной мысли. Актуальность таких материалов должна быть подготовлена и избавлена от буквального прочтения. А во-вторых, мне кажется, эти тексты важны с точки зрения методологии исследования искусства.

С первого взгляда совершенно очевидно, что советский критический аппарат сейчас не может и не воспринимается всерьёз. Особенно после активной инфильтрации, условно говоря, постмодернистской философии. Но, тем не менее, за всей этой критической шушерой есть интересная и обстоятельная критико-методологическая позиция, хоть и вакуумно ссылающаяся на Маркса, Ленина, Плеханова, Луначарского и т.д. В целом в современной критике со священными коровами ситуация ещё хуже. Взять того же Гройса, его статья состоит, как правило, из «бла-бла-бла-батай-бла-бла-бла-фуко» только без прямых ссылок, и читать его из-за этого очень скучно.

Вероятно, весь этот советский пласт культуры, так и останется погребённым и никем не исследованным, но вполне возможно, что в какой-то момент возвращаться к этим работам будет круто и стильно.

Михаил Климин, философ, учащийся института «База»

Как известно, эстетика абстракционизма утверждает: беспредметное искусство абсолютно свободно от подражания природе. Необъективная картина — сочетание «абсолютных», «чистых» форм, линий и цветов — представляет некую «вещь в себе», продукт, созданный свободным опытом художника, таинственную сущность, вызванную из небытия интуитивной деятельностью художника и превращенную им в новую реальность. Это «искусство» представители буржуазной эстетики называют реализмом высшего типа на том основании, что его произведения ничего не изображают и являются якобы не отражением объективного мира, а «самостоятельными» объектами. Произведения такого искусства обладают предметным значением.

Из этой полной внутренних противоречий концепции логически следует: противопоставление искусства как эстетической реальности предметному миру, объективной действительности, отрицание художественного образа, подмена понятия художественного метода понятием экспериментального метода. Абстракционист является художником-экспериментатором, он идет впереди общества, поэтому его не понимает народ, — заявляют защитники абстрактной зауми.

Так как идеологи буржуазии отводят этой эстетике столь важную роль, то перед марксистско-ленинской теорией, естественно, встает задача: дать историческую оценку данному явлению, то есть показать, откуда растет оно, в чем его основной смысл и куда оно движется, какова его роль в современной расстановке классовых сил, в борьбе идей между миром капитализма и социализма, составляющей основное содержание интеллектуальной жизни нашей эпохи.



11. Марк Тобей. Направление на северо-запад. 1958.
(II премия по живописи.)

В свое время журнал «Искусство» опубликовал целый блок материалов, критикующих абстракционизм. Обратиться к этой теме журнал вынудило участие СССР в Венецианской биеннале 1958 года, на которой во многих павильонах, включая польский, были абстрактные работы. В сгущенном виде все ключевые аргументы советской критики содержатся в статье С. Можнягуна «Эстетика абстракционизма порочна». Заголовок состоит из трех слов, и каждое из них имеет однозначно негативный оттенок (термин «эстетика» практически не употребляется в советской периодике, а его производное — «эстет» — слово почти ругательное, причем тоже с дореволюционной эпохи: «эстетами» Илья Репин презрительно величал импрессионистов). С. Можнягун, помимо прочего, пишет: «не случайно, что первыми сторонниками концепции абстракционизма были художники-космополиты, оторванные от своего народа. Среди них много было "вечных иностранцев", "перемещенных лиц", людей без родины, таких, как Кандинский, Мондриан, Моголи-Наги и другие». Можно было бы обвинить автора в цинизме за то, что он упоминает среди «перемещенных лиц» бежавшего в США от нацизма Ласло Мохой-Надя. Но заклинания Можнягуна в первую очередь перформативны, в них, как и в критических восклицаниях Полевого, есть уверенность без аналитики. К «доказательствам от космополитизма», конечно же, добавляются и консервативные клише. Для назначенного в 1957 году председателем Оргкомитета СХ СССР В. Серова, сыгравшего огромную роль в борьбе с отечественным формализмом, «так называемый абстракционизм — <...> это растление, это полное уничтожение, полная ликвидация искусства».

Валентин Дьяконов, арт-критик

Эта моя статья была вызвана тем, что в 1974 году я оказался стажёром во Франции по обмену, и целый год жил в Париже, разумеется, посещая все громкие выставки современного искусства. В том же году в Париже состоялась огромная выставка гиперреалистов, где были представлены все крупные европейские и американские мастера, — практически сенсационное событие. В это время в Москве как-то прослышали о гиперреализме и, ничего толком не зная об этом течении, сообщили мне, что быстро-быстро хотят о нём статью. Наши журналы стали соревноваться, какой из них напишет первым об острой теме, и журнал «Искусство» оперативно отреагировал, поместив мой текст. Для меня эта выставка стала шоком, но, действительно, разобраться в том, что происходит, было сложно: даже французские специалисты тогда ещё не могли подобрать ключ к этому новому явлению. Отмечали необычность, новаторский характер этого искусства, но как трактовать его, тогда ещё было неясно. Поэтому я написал так, как понимал на тот момент. Сейчас, конечно, мы уже знаем и место этого направления в истории искусства, его истоки, но тогда в «холодные семидесятые» провести эти связи не удавалось. Однако в это время начала складываться и московская школа гиперреализма, и кто-то из тех художников продолжает эту линию до сих пор.

Итак, историческая перспектива появления и развития гиперреализма достаточно очевидна. Но надо учитывать, что перспектива эта сознательно нарисована с «точки зрения» развития модернизма и, конечно, сильно (хочется сказать «по-сюрреалистически» сильно) искажена. Она не учитывает всей полноты развития искусства, игнорирует прогрессивные явления в художественной жизни капиталистических стран и в первую очередь — достижения реалистического искусства XX века. Лишь сопоставление реакционной сущности модернизма во всех его проявлениях с прогрессивным и реалистическим искусством нашего времени помогает понять идеологическую сущность становления любого нового «изма». Только этот метод может помочь увидеть, что есть «гиперреалистического» и что «реалистического» в гиперреализме.

Гиперреализм был сознательной реакцией на поп-арт — на самое, быть может, влиятельное и авторитетное направление в структуре неовангарда 60-х годов. Гиперреализм отразил разочарование в том искусственном пафосе индустриальных фетишей и урбанистического фольклора, которые проповедовал поп-арт. Зародившись в США, гиперреализм выразил глубокое сомнение в ценностях «тотального американского оптимизма», его идеалов поведения, навязанных модой, рекламой, средствами массовой информации (журналами, кино, телевидением). Получив быстрое распространение в других странах, гиперреализм тем самым доказал, что целый ряд «больных» вопросов, появившихся в условиях индустриального империализма США, типичны и для всего мира капиталистической системы.

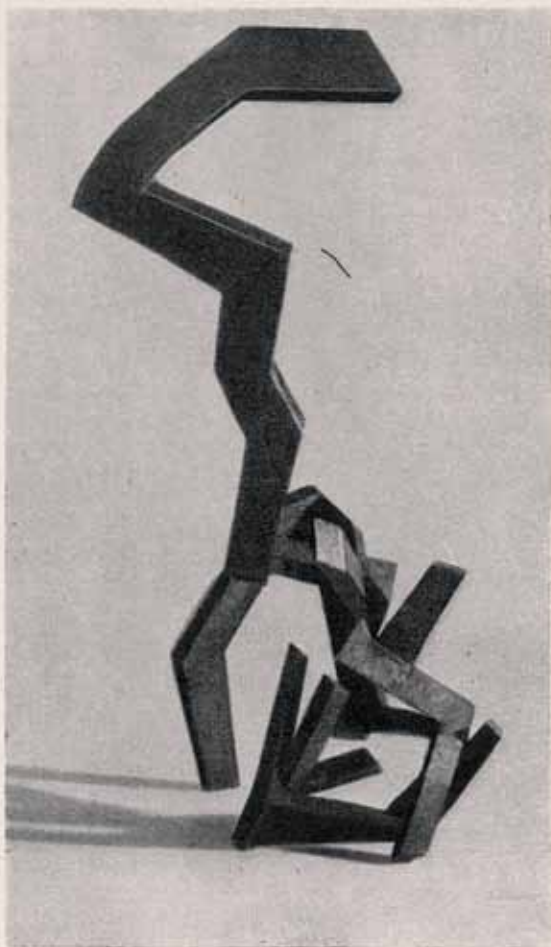
141



А. Кольвилль (Канада)
Отправление. Масло.
1962.

Журнал «Искусство».
Гиперреализм:
правдоподобие без
правды (фрагмент)
1958

Турчин В. Гиперреализм:
правдоподобие без правды//
Искусство. 1974. № 12.



14. Эдвард Челмо. Порыв. 1957.
(II премия по скульптуре.)

16

ЭСТЕТИКА ОТРИЦАНИЯ

Пытаясь ответить на вопрос, что такое абстрактное искусство, буржуазные теоретики обычно пишут: оно — беспредметное, неизобразительное, ничего не выражает; оно не отражает ни вещей, ни идей; оно ничего не представляет, кроме самого себя; оно представляет собой абсолютное отрицание подражания формам природы и т. д. — то есть дают обычно отрицательное определение абстракционизма. Преобладание отрицательных категорий не является случайностью в эстетической теории абстракционизма, все начала и концы которого заключены в отрицании материальности мира и, в конечном итоге, в упразднении самого искусства. Вдохновляясь субъективистскими концепциями современного идеализма, теоретики абстракционизма провозглашают: человеческий опыт является абсолютной реальностью; материальный мир, данный человеку только в ощущениях, является собой его галлюцинацию; в космосе преобладает пространство над объектами, превращающимися в энергию, и т. д. Поэтому художник-абстракционист не изображает материальных объектов; он чуток только к радиации духа, которая наполняет вселенную, и исходит из ее дьявольской глубины. Находясь под влиянием философского идеализма с его утверждением «материя исчезает, энергия остается», абстракционисты последовательно проводят принцип «дематериализации» искусства. В живописи это, например, выражается в том, что она превращается в пустое «ничто», в «чистую», беспредметную абстракцию, ничего не выражающую и ничего не изображающую.

Журнал «Искусство».
Эстетика
абстракционизма порочна
(фрагмент)
1958

Можнягин С. Эстетика
абстракционизма порочна//
Искусство. 1958. № 9.

Я испытываю к условному советскому пространству и времени нескрываемое чувство, подобное ностальгии по будущему: для меня это время какого-то расцвета гуманитарных дисциплин, когда русский язык, к примеру, ещё не был признан мёртвым; такое «еврейское» время, когда люди, лишённые благ западной цивилизации, не носившие, скажем, джинсы, искренне посвящали свою жизнь служению Книге: изучению первобытного искусства, скандинавских саг или комментариев к «Русской правде».

Бесспорно, до недавнего времени русская культура была последним бастионом классических традиций. К советской школе искусствоведения у меня нет ни капли интеллектуального пренебрежения: фотореализм действительно лишён правдоподобия, а эстетика абстракционизма «порочна».

143

Возможно, подобные статьи были единственным источником якобы закрытой информации о западном искусстве — вспоминаются сразу многочисленные истории о том, как месяцами копили на старые альбомы у букиниста, охотились за репродукциями, и т. д. С другой стороны, бытует мнение, что увлечение всем запрещённым, неофициальным, подковёрным и самоизданным обернулось своей противоположностью, извратив модернистское представление о неповторимости гения, скатив авангард в сторону китча, представив советскую «нетленку» мелкобуржуазным поветрием. Склонность к эпатажу и чувство собственной исключительности — это подлинный инструмент маркетинга, риторики потребления.

Чтение это всегда чтение между строк, так устроена любая медийная система: это игра идеологий, набор правил, требующих исполнения, чтобы сообщение было передано, набор соответствующих уловок, способов убегания или галлюциноза. Всегда были темы, исключённые из официального дискурса, от которых тем не менее нельзя было избавиться; пусть давление советской идеологии сменилось сегодня ориентацией на западный материализм, рыночную эффективность, маркетинговые представления об аудитории.

Митя Нестеров, куратор, основатель Московского института космических аномалий



Клаэс Ольденбург. Плита. Различные предметы. Металл, фарфор, гипс, краски. 1962.

Klaes Oldenburg. Fourneau. Objets divers. Metal, porcelaine, plâtre, couleurs. 1962.

Американская печать, захлебываясь от восторга, без конца напоминает о незыблемом приоритете США в изобретении поп-арта. На все лады перепевается тезис о революционном перевороте, который поп-арт якобы произвел в искусстве, о его новаторской сущности. Но ведь даже многие буржуазные искусствоведы давно уже заметили явно эпигонский характер поп-арта, который принял на свое вооружение большинство из тех «художественных» приемов, которые еще полвека тому назад были «открыты» дадаизмом. Ведь именно дадаисты впервые применили для создания своих картин и скульптур такие материалы, как обрывки газет, пуговицы, окурки, ветошь, консервные банки и т. п. Грандиозные скандалы вызвало в свое время появление на выставке «обновленной» леонардовской «Джоконды», фоторепродукция которой была «обогащена» изображением подстриженных усиков, эспаньолки и надписью в виде непристойного французского каламбура.

За сорок лет до Раушенберга один из зачинателей дадаизма, Марсель Дюшан, экспонировал на художественных выставках такие «произведения», как ржавое велосипедное колесо или сломанная сушилка для вымытых бутылок, а затем поразил своих поклонников еще более необычным экспонатом — писсуаром с выразительной надписью «фонтан».

Но главное, конечно, не в разрушении ореола новаторства, возведенного над поп-артом. Можно, в конце концов, оставить приоритет его изобретения и за американской культурой. Никто от этого в обиде не будет.

Тогда в журналистике это называлось «критикой пропаганды буржуазных течений в искусстве», но вся она умещалась в какой-нибудь одной негативной фразе, а дальше шёл вполне объективный текст. Информации даже для художников, а тем более для широкой публики было мало, поэтому воспроизведённые изображения часто говорили больше, чем их словесное окружение. Кроме того, в тексте давались просто сведения о том, что такие-то художники придумали что-то новое, и в этом реально нуждались читатели. Однако даже таких «критических» материалов было очень мало. Западной ситуации у нас не знали: в те редкие поездки, которые случались, советские художники и искусствоведы быстро-быстро смотрели классические памятники Рима или Венеции, а до музеев современного искусства дело не доходило. Переломную роль сыграли журналы «Америка» и «Польша», которые публиковали какие-то материалы, не считаясь с нашей пропагандой.

Журнал «Искусство» придерживался более традиционных ценностей. Тогда был редактором Зименко, и он совершенно искренне не любил всё буржуазное западное искусство. Другие журналы занимали более гибкую позицию, например, «Творчество» и, особенно, «Декоративно-прикладное искусство». Только на Фестивале молодёжи в Парке Горького мы познакомились с оригиналами работ, которые очень отличались от маленьких чёрно-белых картинок в журналах. Характерно, впрочем, что авторам обличительных статей и наш авангард был неизвестен, все работы были спрятаны в запасниках. Поэтому и статьи рассказывали об эстетике абстрактного искусства, а не об абстрактной живописи. К живописи как раз трудно придраться, она прекрасно оперирует и композицией, и ритмом, и цветом, а вот эстетика, которую они могли почерпнуть в теоретических текстах Кандинского и Малевича, и служила предметом соцреалистической критики. Однако все эти немногочисленные статьи заставляли читателей по-настоящему думать.

Валерий Турчин, завкафедрой истории отечественного искусства
на историческом факультете МГУ



МАСТЕРСКАЯ БОРИСА МЕССЕРЕРА. К 80-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА

147

**Мастерская Бориса Мессерера,
прославленного театрального художника,
автора сценографии более 150 спектаклей,
работавшего с Валентином Плучеком,
Галиной Волчек, Борисом Покровским,
Марком Захаровым, Анатолием
Эфросом, — сама по себе легендарное
место. Там собиралась вся советская
интеллигенция 60-х годов, а предметы,
окружающие художника, заполняют
пространство его театральных работ
для «Современника», МХАТа
и Большого театра**



На стр. 144
Борис Мессерер
в своей мастерской
2013

Фотография: Алан Воуба.
© Журнал «Искусство»

В мастерской
Бориса Мессеррера
На фото (слева направо /
сверху вниз):

А. Плисецкий, < >,
Б. Ахмадулина, А. Вознесенский,
О. Онуджава, А. Битов, Н. Бенсон
М. Былинкин, В. Ансёнов,
М. Ансёнова, Б. Онуджава
З. Богуславская, Б. Мессеррер
Р. Бенсон, < >, А. Калинин,
Т. Налянина, Е. Рейн,
А. Мессеррер
Фотография: В. Плотникова
из архива Бориса Мессеррера

На стр. 147
Грамофоны в мастерской
Бориса Мессеррера
2013

Фотография: Алан Воуба.
© Журнал «Искусство»

*«Я думаю, что у этих вещей
есть душа. Я просто люблю
их и хочу, чтобы они жили
и дальше — чтобы на любой
моей выставке всегда присут-
ствовало ощущение мастер-
ской. Поэтому я переносу*

*эти зингеровские машинки,
керосиновые лампы, шарманку,
граммофоны — мир этих вещей
в свои инсталляции и в картины.
Например, все эти предметы,
которые нас окружают, я по-
ставил на высокие стойки,*

*над каждой был зонт и яркий
воздушный шарик, с которого
спускались нити серебряного
дождика, и называлось это
"Сказка о дожде" в честь поэмы
Беллы Ахмадулиной».*



SINGER

ВАРИАНТЫ

АМАН И ЛЮЛИ

ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ ОТТО ВАЙНИНГЕРА

БОДЯНОЙ

ИЗ ЖИЗНИ ДОЖДЕВЫХ ЧЕРВЕЙ

КАРМЕН

150

1982 ГОД ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К СПЕКТАКЛЮ
«САМОУБИЙЦА»

К «САМОУБИЙЦА»

1990 ГОД ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К СПЕКТАКЛЮ
«ПРИВИДЕНИЕ»

БЕЛОСНЕЖКА

2000 год К. ГОЛЬДОНИ «СЛУГА ДВУХ ГОСПОДЬ»
ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ

СИЛЬВИЯ

1968 год А. ЛИНДГРЕН «МАЛЫН И КАРЛСОН»
КОТОРЫЙ ЖИВЕТ НА КРЫШЕ» ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ

КЛЮП

СИЛЬВИЯ

ШВЕИК (2 ВАРИАНТА)



1

На стр. 148
Архив эскизов
и костюмам и декорациям,
выполненных Борисом
Мессерером
2013
Фотография: Алан Воуба.
© Журнал «Искусство»

1.
На фоне инсталляции
«Променад на Кузнецком
мосту»
1987
Вид инсталляции. Фотография
из архива Бориса Мессерера

2.
Манеты разных
спектаклей, выполненные
Борисом Мессерером
2013
Фотография: Алан Воуба.
© Журнал «Искусство»



2

151

«Театр — это всегда соблазн. Соблазн увидеть большим то, что ты нарисовал маленьким. Особенно на заднике Большого театра. Твой манет, обретающий себя в гигантском масштабе. Сейчас уже выросло целое поколение художников, которые всё

делают в компьютерных программах — делают остроумно и хорошо. Я их вовсе не ругаю, просто мне нравится, чтобы чувствовалась рука художника».

В мастерской
Бориса Мессерера
1999

На фото (сверху вниз /
слева направо):
< >, М. Тодоровская,
Б. Мессерер, < >, < >, < >,
П. Тодоровский, Г. Пожнян,
Б. Ахмадулина, Н. Попов,
Дима из Надыма
Фотография: И. Пальмин
из архива Бориса Мессерера

152

Борису Мессереру

*Чердаком, граммофонами, главным
Граммфоном в семье четырех
граммофонов, всем выпранным кланом
граммофонов — (как ты уберёг
от судьбы, проникающей в щели,
словно бабочка, жрущая шерсть,
грациозно — громоздкие шеи
одиноких предметов существ?), —
чердаком, где и в четыре раструба
плачет хор, для кого-то немой...*

Белла Ахмадулина









1



2

На стр. 152
Основатели журнала
«Метрополь»
1999

На фото (слева направо /
сверху вниз):
Е. Попов, В. Ерофеев
Б. Ахмадулина, А. Вознесенский,
Б. Мессеррер, Ф. Исхандер,
А. Битов, В. Аксёнов, М. Ансёнова.
Фотография из архива Бориса
Мессерера

1.
Фотография с портретом
Маркса

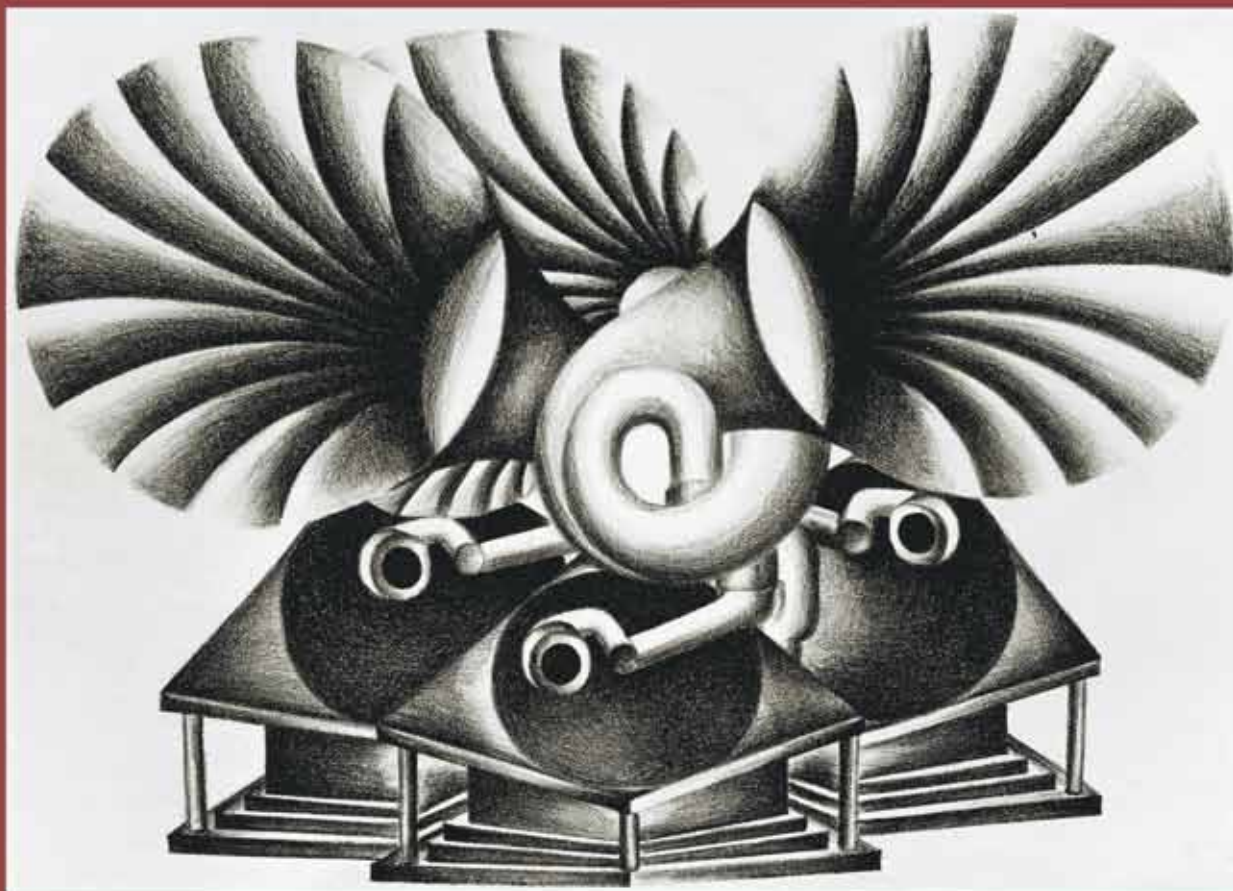
На фото (слева направо):
Б. Мессеррер, Ф. Берман,
В. Аксёнов, С. Васильева,
Б. Ахмадулина.
Фотография из архива Бориса
Мессерера

2.
В ресторане «Бану»,
Москва
1981

На фото (слева направо /
сверху вниз):
< >, < >, Е. Любимова с сыном,
А. Тарковский, Ю. Любимов, < >,
В. Натанян, Б. Ахмадулина,
Б. Мессерер, Рехвиашвили,
Т. Налатозов, С. Параджанов.
Фотография из архива Бориса
Мессерера

155

*«Вот архивные фотографии.
Их тысячи — миллионы. Я про-
сто сейчас не могу ими зани-
маться, это тяжёлый труд,
и они слишком случайны, зато
все интересные. Вот Вася Ак-
сёнов. Вот Вознесенский, Прес-
няков, Сагир, Липкин, Белла,
Ерофеев, Женя Попов, Ира
Леснянская, Кублановский, Ар-
канов. А вот тут Параджанов,
Любимов, Тарковский. Я не знаю,
что с этим архивом делать,
я рушусь от этого».*



БОРИС МЕССЕРЕР

Живопись. Графика. Инсталляции

к 80-летию художника

11 апреля – 23 июня 2013

Инженерный корпус. Лаврушинский, 12

Информационный партнер



Информационная поддержка





**Игорь Макаревич,
Елена Елагина**
Неизвестные разумные
силы
2013
Вид инсталляции в Stella Art
Foundation.
Фотография: Алан Воуба
© Журнал «Искусство»

**ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ
И ЕЛЕНА ЕЛАГИНА**
Неизвестные разумные силы

Stella Art Foundation, Москва
22 февраля — 14 апреля 2013

Ряды поношенной обуви всех полов и возрастов стоят перед уходящими в небо лестницами, между которыми светятся красные неоновые буквы «чАу». «чАу» — то, что привиделось одним вечером 1928 года Константину Циолковскому в рисунке облаков. Желая дойти до самой сути, он прочёл слово латиницей — вышло «рай», а в переводе с английского «луч»

и «скат». Речь о познании, восхождении к истине или о конце?

Космизм Николая Федорова и Циолковского — в последнее время довольно популярный для выставочного осмысления сюжет. И у самих Макаревича и Елагиной он вписывается в череду проектов — «Русская идея» (XL — галерея, 2007), инсталляция «Общее дело» (выставка «Философия общего дела» в Пермской государственной художественной галерее, 2012), да и нынешняя инсталляция была составной частью двухлетней давности выставки «Русский контрапункт» в Лувре. К слову, фотографии пермского объекта концептуалистов вывелись и сейчас — как предваряющий этап: библиотека с зелёными лампами, где чита-

ешь воспоминания великих XX века, только столы там — что гробы. Тут и фёдоровская утопическая грёза о воскрешении предков, и общее дело как воссоздание мира прошлого, более совершенного. Тут и про то, что «будущее станет возвращением прошлого к жизни». Но в продолжающих эти размышления «Неизвестных разумных силах» дуалистичность перехода, познания звучит на какой-то очень простой и вместе с тем щемящей ноте. Хотя состояние преобразования может быть светлым, но метафора ухода окрашивает его в трагические тона.

Дарья Курдюкова

ФИЛИПП ПАРЕННО Мэрилин

Центр современной культуры
«Гараж», Москва
2 марта — 4 апреля 2013

158 Выставочное пространство перегородено экраном. По обе его стороны — насыпи искусственного снега. На экран проецируется изображение, которое можно смотреть с обеих сторон, и этим создаётся эффект круглой двухчастной сцены и театрального задника посередине. На экране — гостиничный номер *Valdorf Astoria*, где в пятидесятые жила Мэрилин Монро, героиня работы Паренно. В его фильме зрители видят происходящее как бы её глазами, компьютерная программа реконструирует её голос, и мы слышим подробное описание комнаты: белая чашка, рядом в углу белый телефон, журналы на кофейном столике, бокалы для шампанского, бутылка в ведёрке со льдом и т. д. Героиня присутствует в работе как голос, глаза и посредством текста, который возникает на экране. Это тоже компьютерное воспроизведение, но уже по-черна. Всё вместе — род спиритического сеанса, где возникает призрак давно умершей актрисы, и участники слышат голос, и рука медиума записывает чужой текст. За окном гроза, её шум всё усиливается,

начинает звонить телефон, слышна полицейская сирена. Голос всё повторяет и повторяет одно и то же описание комнаты, текст возникает всё быстрее и быстрее, записи начинают наслаиваться на ранее написанное, уже ничего не разобрать. Камера отъезжает — и мы видим съёмочную площадку и декорации номера в «Астории».

Выставка Филиппа Паренно, которую курировал Ханс Ульрих Обрист, внешне очень проста: сугробы, экран, минимум деталей в экспозиции, минимум действия в фильме, всё глянцево красиво. Однако, если начать пересказывать необходимые условия восприятия и категории, затронутые художником и куратором, рассказ может оказаться чрезвычайно долгим. Например, то, что работа не заключена собственно в фильме и не представляет собой сидение зрителей в тёмном пространстве зала. То время, когда включён свет и на экране возникает блёклая *on-line* трансляция из того самого номера «Астории», — это не перебивка между видеосеансами, а вторая полноценная часть работы. Важно и свободное перемещение зрителей по сценическому пространству зала перед и позади экрана. И то, что зачастую интереснее разглядывать проекцию не на экране, а на стене зала и искусственных сугробах, которые воспринимаются как метафора памяти. И наконец, то, что один из самых важных вопросов формальной структуры инсталляции — это

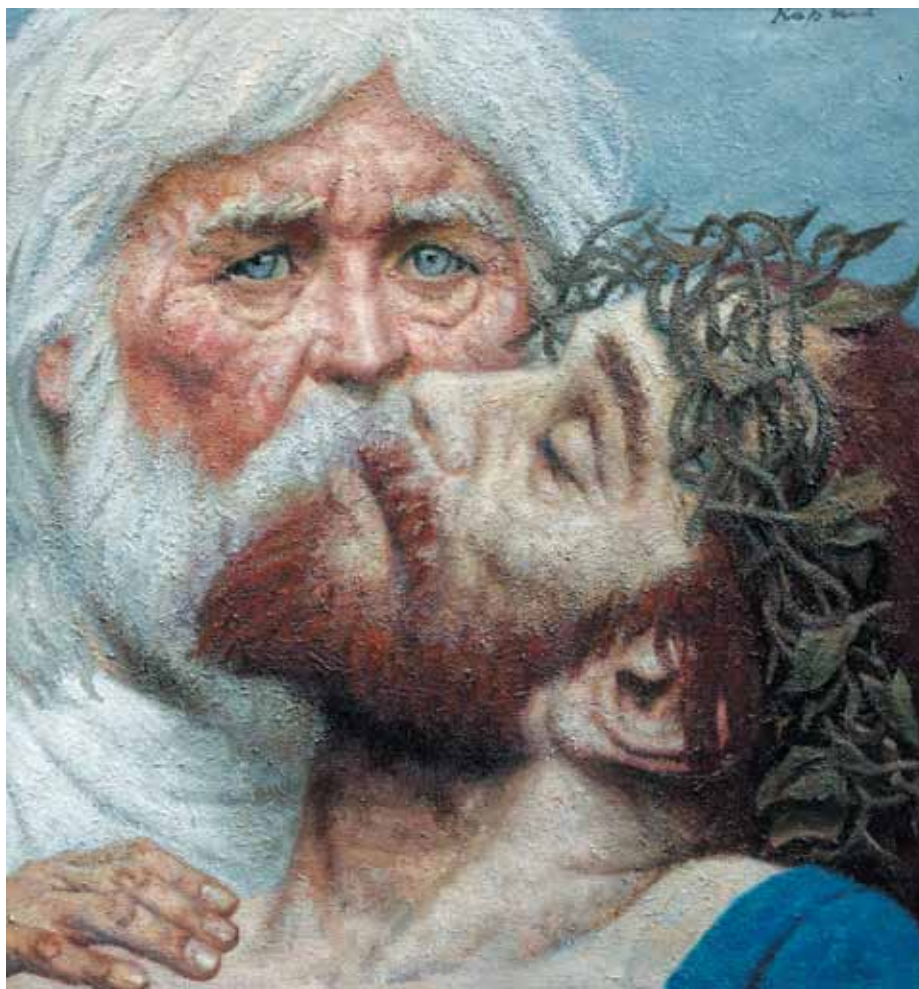
соотношение между киноформой — повествованием, разворачивающимся в линейном времени, и формой презентации работы, характерной для видеоарт-произведений, когда зритель не сидит на месте и волен уйти из зала, когда пожелает, а потом вернуться в любой момент. Размышления о кино — это и содержание, и форма произведения. Более того, работа на стыке различных форм искусства и рассуждения об их взаимоперетекании и границах — конёк и любимая тема Паренно. Сюда же добавляется и театральный компонент работы — выстроенная художником сценография пространства. «Это решение, конечно, родилось из местного контекста. Да, здесь есть и обращение к античной сценографии, круглой форме театра, но это и Парк Горького, снежная зима, каток, круговое движение. Также это и обращение к традиции русского авангардного театра. Мейерхольд — один из моих любимых героев — и это его идея, как при помощи проекции получить эффект нескольких сцен, а движущаяся картинка может полностью преобразить театральную сценографию», — рассказывает Обрист. В итоге мы получаем чрезвычайно сложную структуру головоломки, которая, возможно, и не имеет правильного решения.

Алина Стрельцова



Филипп Паренно
Мэрилин
2012

Вид инсталляции в ЦСК «Гараж»
Фотография: Алан Воуба
© Журнал «Искусство»



Гелий Коржев
Отец и Сын
1990
Холст, масло, 80x75 см.
Собственность семьи художника

ГЕЛИЙ КОРЖЕВ Библия глазами соцреалиста

Институт реалистического искусства,
Москва
12 декабря 2012 — 26 мая 2013

Одна из ключевых фигур соцреализма, новатор и исследователь живописи, Гелий Коржев, как ни странно, всегда выставлялся крайне редко. Поэтому первый экспозиционный проект Института, активное участие в подготовке которого вплоть до своей кончины принимал и сам художник, — событие крайне важное. Наряду с 16 крупными полотнами из ставшего кульминацией его творчества Библейского цикла, вниманию публики представлены эскизы и этюды, которые проливают свет на процесс создания образов.

Переживая личную драму, Коржев с конца 1980-х стал практически затворником и, продолжая активные занятия живописью, избрал источником вдохновения и предметом глубоких размышлений

Библию. Визуализируя своё восприятие Священного писания, Коржев — всё тот же реалист со своим особым взглядом на образный мир. Работая над героями Ветхого и Нового заветов, художник обращается к симпатичному ему типажу — грубые крестьянские лица, усеянные морщинами. Но в них нет ничего от наивности и простодушия, они выражают крайнюю аскетичность и наивысшую степень сосредоточения. Особенно интересна в этом плане композиция «Лишённые Рая» (1998). Пожилой Адам с полным суровости лицом идёт по гористой местности — в неизвестность. На его руках Ева, прикрывая своё грузное некрасивое тело и голову белым полотном. В глазах Адама неопишное чувство горечи, осознание собственной вины, но одновременно решительность и нежность.

Особенное внимание Коржев уделял теме Страстей и Благовещения. Для кульминации Страстей — «Последние часы на земле» — он предлагает нестандартную трактовку сюжета: вид сверху на распятого Христа, окружённого фигурами в сложных

ракурсах. И сюжет Благовещения сильно отличается от привычных трактовок. Благовещение у Коржева — это не радостная весть, а в первую очередь принятие тяжёлого бремени, трудное испытание. Первый раз к этой теме автор обращается в 1987 году, и это наиболее трагическая трактовка. Ангел с лилией склонился над Марией, сообщая благою весть, она же, охваченная горем, рухнула на пол, прочувствовав всю боль за своего сына. Позднее Коржев пришёл к другому решению: смиренно сидящая на коленях Богоматерь, на спину которой падает божественный свет, тем самым оставляя лицо в тени.

Свежесть и острота художественного мышления позволили художнику показать индивидуальное видение библейской истории, не вставая на путь ретроспективизма и стилизации. Его произведения — это отражения событий, происходивших в его жизни, воплощения его мыслей и чувств.

Екатерина Артеменко



Владимир Козин

Скрипка
2011

Объект, размеры варьируются.
Автомобильная резина,
провода, протившумные
наушники.

Фотография: Дмитрий Новик

ЗВУЧАЩЕЕ ВЕЩЕСТВО

Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург
20 декабря 2012 — 11 марта 2013

Впервые делая выставку про взаимодействие акустического и визуального, музей мог выбирать один из нескольких возможных сценариев. Соорудить академическую экспозицию «звук в искусстве»: Малевич — Кейдж — Колейчук — Тарасов, их последователи. Показать избранные аудиоинсталляции, начиная от знаменитого «Случая в музее» Кабакова — Тарасова, и что-то из западных классинов — Брюса Наумана, Билла Виолы, Уильяма Кентриджа. Наконец, рискнуть и создать проект исключительно на новом материале, специально заказанном для «Звучащего вещества».

Был выбран путь гибридизации всех названных вариантов с добавлением

«Музыкального инструмента» Надежды Удальцовой и «Скрипки» Ивана Пуни, а также «нубистского» секстета струнных инструментов, созданных Александром Зайковским в 1910—1912 годах.

За ними следовали видеодокументация перформансов Кейджа и Германа Виноградова, «Сожжённая скрипка» Армана из собрания ГМИИ, видео Тарасова «In between» с пароходом, идущим по родной для автора Северной Двине, ударные инструменты Колейчука и Юрия Календарёва, на которых можно поиграть.

После этого бы следовало поставить если не точку, то хотя бы точку с запятой. Но музей решил показать ещё с полсотни авторов, причём, одним достались коммуналки, где смешивались все звучащие вещества, а другие за неведомые заслуги получали отдельные залы.

Запомнились «Скрипка» Владимира Козина, где к инструменту, шитому из автомобильных камер, подключены наушники,

которые защищают от шума до 107 дБ. Александра Митлянская в видеоинсталляции «Чайковский» демонстрирует как не совпадают слово и образ: смешивание спагетти с кетчупом происходит в сопровождении знаменитой арии Ленского.

К сожалению, на выставке нет ни одной аудиоинсталляции. Как тут не вспомнить знаменитые «Дни» Брюса Наумана, показанные, точнее, услышанные в Венеции в 2009 году, или «Возвращение» живущего в Амстердаме итальянца Джорджо Кало, представленной двумя годами позднее в основном проекте 54-й биеннале.

Дмитрий Новик

ЛИХТЕНШТЕЙН: РЕТРОСПЕКТИВА

Тейт Модерн, Лондон
21 февраля — 27 мая 2013

125 работ — живопись и скульптура. Коллекции из двух гигантских хранилищ современного искусства — лондонской Тейт и чикагского Института искусств. Крупнейшая за последние двадцать лет выставка американского поп-артиста. Эти цифры — лучшая реклама. Предвидят ажиотаж — билеты советуют резервировать за две недели. Художник всегда был любим массами.

И потому его нынешняя слава никого не удивляет. Она объяснима и была предсказана ещё в 1960-е хитрым дилером Лео Кастелли. Удивляет другое. Лихтенштейн работал в идеальной, стерильной, музейной чистоте. В его нью-йоркской мастерской всё было разложено с безупречностью по смертной экспозиции. Стулья и табуретки, как на витрине, расставлены вокруг стола, на котором строго одна за другой лежат чистые кисти и сложены чистые тряпки. На полу ни капли пролитой краски. На све-

жем, будто только из магазина, мольберте стоял совершенный в своей белизне холст, который Лихтенштейн без пауз и раздумий медленно и аккуратно заполнял цветными точками, овалами и линиями. В этой клинической тихой чистоте не было мук творчества. Здесь давно уже никто ничего не искал. Здесь тиражировали искусство. Эта удивительная чистота, зафиксированная кинодокументалистами в 1970-е годы, многое объясняет. Тогда Лихтенштейн уже был широко известен и многими обожаем, он был авангардистом, поп-артистом, другом Уорхолла, звездой. И он находился в творческом тупике. Уже изобретён узнаваемый стиль, имитирующий типографское зерно. Найдены основные образы — комиксные конфетные девочки и молодые люди с крутыми подбородками суперменов, смешные взрывы и плакатные натюрморты. А дальше — дальше была слава и длинный, скучный, период бесконечных автоцитат.

Выставка последовательно и хронологически демонстрирует, как Лихтенштейн шёл к творческому тупику и как тщетно пытался найти из него выход. Свой чистый точечный стиль он открыл после бурного плотского романа с обрюзгшей экспрессивной абстракцией. В начале экспозиции

представлены весьма любопытные ранние образцы. В 1961 году вдохновлённый Алланом Капроу, художник вновь ушёл в поиски и, наткнувшись на забавные комиксы, попробовал их перевести на холст — точка в точку. В 1962—1963 годах он написал свои хиты «Шедевр», «Whaam!» и «Тонущая девушка». Потом была целая серия мужских и женских голов, выясняющих отношения по телефону, затем широкоформатные холсты «Ателье художника» (1973—1974). С 1980-х годов и до своей смерти в 1997-м Лихтенштейн, не в силах изменить авторский стиль, искал любые новые сферы его применения. Начал делать скульптуру по мотивам своих картин, расписывал дорогие автомобили, разрабатывал принты для тканей. Творил в стерильной мастерской, трафаретом штампую комиксные и очень дорогие абстракции.

Евгения Доброво

161

Рой Лихтенштейн
Whaam!
1963
Tate.
© Estate of Roy Lichtenstein/
DACS 2012





Мартин Хонерт
Скворец. Костёр
(из серии «Детский
крестовый поход»)
1992

Вид инсталляции в «Хамбургер
Банхоф», 2012.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2012 / MMK
Museum für Moderne Kunst Frank-
furt am Main.

Фотография: Давид фон Бенер.
Courtesy Johnen Galerie, Berlin und
Matthew Marks Gallery, New York

МАРТИН ХОНЕРТ Детский крестовый поход

Гамбургский вокзал, Берлин
7 октября 2012 — 7 апреля 2013

Мартин Хонерт (р. 1953) относится к тем художникам, которых нельзя упрекнуть в пренебрежении чисто ремесленными навыками своей профессии. Концептуальная идея сочетается у него с кропотливой работой с материалом, причём кропотливой настолько, что в главном выставочном зале берлинского музея современного искусства «Гамбургер Банхоф» удалось свободно разместить львиную долю созданного художником за долгие годы творческой деятельности. При этом все произведения кажутся настолько тесно связанными между собой, что удивляет не только их хронологический разброс

(от начала 1980-х до прошлого года), но и тот факт, что они прибыли на выставку из совершенно разных коллекций. Тем ценнее возможность увидеть их в рамках единой экспозиции, где смысловые и ассоциативные нити тянутся от одного объекта к другому, раскрывая принадлежность каждого из них к, видимо, ещё незаконченному проекту, условно названному Хонертом «Детский крестовый поход».

Этот растянувшийся на десятилетия проект Хонерт посвящает воспоминаниям — прежде всего воспоминаниям детства, которые оказываются самыми яркими, потому что ребёнок, не умеющий ещё отделять важное от второстепенного, инстинктивно пытается запомнить буквально всё. Но как именно функционирует процесс запоминания? Хонерт приходит к выводу, что человеческая память не делает различий между впечатлениями, почерпнутыми напрямую из реальности, и теми, что про-

никают в неё из каного-либо носителя информации, вроде книг, фильмов или фотографий. Так и в скульптурном архиве художника всё откладывается на равных: скворец из учебника биологии, рыцарское побоище с детского рисунка, чёрно-белый учитель, существовавший в жизни, но явно пропущенный через призму фотографии.

Одним из самых впечатляющих экспонатов выставки мы также обязаны фотоплёнке: понурый мальчик сидит за слишком большим для него столом. Скульптура сделана по мотивам реального кадра, запечатлевшего сценку из детства художника, из которой он впоследствии «изгнал» остальных членов семьи, подчеркнув таким образом чувство внутреннего одиночества и несоответствия миру, известное только ребёнку.

Екатерина Васильева

ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ. ОТ МАНЕ ДО КИППЕНБЕРГЕРА

Ширн Кунстхалле,
Франкфурт-на-Майне
28 февраля — 2 июня 2013

Для творца возраст всегда считался, скорее, преимуществом, нежели недостатком. В конце концов, создатель Вселенной, если верить живописным свидетельствам, тоже пришёл к своему главному произведению, уже будучи убелённым сединой и имея, надо полагать, за плечами кое-какой опыт. Поэтому логично было ожидать, что на выставке поздних работ знаменитых художников покажут абсолютные сливки, своего рода кульминацию творческого пути. Однако это оказывается не совсем так, ибо вместо эффектной точки многие художники предпочитают оставить либо много-

точие, либо и вовсе вернуться к исходной строке и попробовать что-то новое.

Экспозиция, в которой представлено около ста произведений четырнадцати художников, построена в форме диалогов. В каждом диалоге участвуют по два мастера, чьи работы в последней фазе жизни в чём-то перекликаются, а в чём-то спорят между собой. Например, тематические параллели в последних циклах Эдуарда Мане и Клода Моне, обращающихся незадолго до смерти к цветочной тематике, только обнажают различие подходов. В то время как Мане, как будто не желающий смириться с ожидающей его преждевременной кончиной, пишет объёмные, полные жизненных соков бунеты, его коллега, доживший до преклонного возраста, в своих знаменитых «Нувшинках», напротив, приходит к радикальному размыванию формы, словно прощаясь с материальными основами бытия.

Если кто-то думал, что «последним работам», в отличие от первых, не нужно

бороться за признание, после выставки вынужден будет пересмотреть своё мнение. Наоборот, проблема восприятия может обостриться в связи с тем, что у художника остаётся мало времени на объяснение своих позиций. Так, те же «Нувшинки» поначалу были встречены критикой крайне скептически, а предсмертные полотна абстрактного экспрессиониста Виллема де Кунинга и вовсе пытались объявить продуктами старческого слабоумия. Но бывает и так, что широкое признание приходит к художнику именно после финального произведения, как в случае с перформансистом Бас Ян Адером, чья трагическая гибель, по мнению некоторых критиков, стала его последним, сознательно инсценированным и наиболее впечатляющим творческим актом.

163

Екатерина Васильева

Мартин Киппенбергер

Без названия (из серии «Жаклин: картины, которые больше не напишет Пабло») 1996

Холст, масло, 180x150 см.

Из коллекции Pierre Darier, dépôt Mamsco, Genf.

Фотография: © Mamsco, Genf — I. Kalkkinen, Genf © Estate Martin Kippenberger



ЕВГЕНИЙ АНТУФЬЕВ
Двенадцать, дерево, дельфин,
нож, чаша, маска, кристалл,
кости и мрамор — синтез.
Изучение материалов

Collezione Maramotti, Реджио Эмилия
17 февраля — 31 июня 2013

164 В Реджио Эмилия открылась выставка Евгения Антуфьева, которая достойна внимания хотя бы уже и тем, что это первая персональная выставка российского художника в Италии с 1991 года. В Collezione Maramotti — огромном пространстве бывшей швейной фабрики Max Mara, где представлена внушительная коллекция современного искусства от Бэнона до Кифера и Аккончи — легко представить то русское искусство, которое наша страна обычно привозит на Венецианскую биеннале. Однако итальянские кураторы выбрали не именитого автора, а молодого художника, отмеченного в этом качестве премией Нандинского и известного русскому зрителю разве что экспозициями в «Риджине» и Gallery White. И это не художник, который может быть интересен западу за счёт эксплуатации темы советской истории или нынешней политической ситуации, он строит фантастические миры, населённые тряпичными куклами со щупальцами, как будто выползшими из глубин океана, дельфинами и белыми рептилиями. Такой выбор, вероятно, связан с тем, что основатель коллек-

ции Акилле Марамотти собирал в первую очередь ранние работы прославленных художников, и нынешняя деятельность Фонда Max Mara тоже связана с поддержкой молодого искусства, организацией арт-резиденций для художников из Великобритании, чьи работы потом остаются в коллекции. Там же останется и инсталляция Антуфьева «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кости и мрамор — синтез. Изучение материалов».

Экспозиция организована как современная кунсткамера, собрание чужелюдных существ и артефактов. Там находится нож, выплавленный из метеоритного железа, ритуальная чаша, алтарь, на котором сложены позвоночные кости дельфинов, музейные стенды с камнями, бусами, зеркалами, фигурной осьминога, кораллами. И всё это окружают существа с многими конечностями, щупальцами, соснами, лицами. Очевидно, что мы имеем дело с некой иной цивилизацией, потусторонней или инопланетной, обладавшей своей религиозной культурой, поскольку нам представлены свидетельства развитого культа, и, возможно, как-то связанной с морем. В том мире другая иерархия материалов: алтарь построен из псевдомрамора, но обрамлен кругом из настоящего, стёртого в пыль, пластиковый череп дельфина выглядит лучше и торжественней, чем настоящий, какие-то объекты выполнены из засохшего зефира. И весь этот потусторонний мир, вероятнее всего, недоступен простому обывателю, поскольку требует музейных форм

репрезентации. Он либо инопланетен, либо принадлежит далёкому прошлому, либо скрыт от нас магическими способами.

Прогуливаясь по выставочному пространству не сразу замечаешь пунктирную линию, идущую из комнаты в комнату, но через какое-то время понимаешь, что это не просто кунсткамера, это лабиринт. По замыслу художника сюда запускают только определённое количество посетителей, непременно в бахилах, и группа передвигается сквозь все эти маски, грозди костей, змеиную кожу, свидетельства поклонения каким-то загадочным существам. И вместо группы археологов, исследующих прошлое, зрители оказываются в ситуации Тесея, который движется по лабиринту, в центре которого сидит монстр. В последней комнате, куда попадают посетители, чудовищ хватает, но, помимо них, там ещё и кресла, светильники, модель лабиринта — это мастерская самого художника, выстроенная по типу московской. Домашние предметы Антуфьева, фотографии, работы, сувениры на память — и пространство в очередной раз меняет смысл, теперь оно рассказывает о мироощущении художника-шамана и о процессе творчества, которое сродни перемещению в потусторонних мирах с целью наладить отношения со смертью.

Алина Стрельцова



Евгений Антуфьев
Двенадцать, дерево,
дельфин, нож, чаша,
маска, кристалл, кости
и мрамор — синтез.
Изучение материалов
2013

Презентация инсталляции
в Collezione Maramotti.
Фотография: Алина Стрельцова
© Журнал «Искусство»



Джакомо Балла
Velocità astratta + rumore
 (Абстрактная скорость + звук)

1913—1914

Масло, доска, оригинал
 расширенной художником рамы,
 54,5x76,5 см. The Solomon Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice.

© 2012 / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Photo courtesy of Monadori Portfolio / Electa / Art Resource, NY

ИЗОБРЕТАЯ АБСТРАКЦИЮ: 1910—1925

MoMA, Нью-Йорк
 23 декабря 2012 — 15 апреля 2013

Цель очередного гигантского проекта MoMA — найти корни абстракции и понять, как, когда и кто формировал основные траектории этого направления. Представлены более 350 произведений, в том числе скульптура, фотография, поэзия, музыкальные сочинения.

Автор идеи и куратор Ли Дикерман, открывая выставку, заметила: «Абстрактное произведение — это вещь в себе. Она ничего не доказывает и ничего не сообщает». И это правильно. И это очень удобно — прежде всего самим музейщикам. Немая (или слишком красноречивая) абстракция прекрасно вписывается в любую умную концепцию, ею можно многое объяснить и доказать. В этой выставке (как и в других подобных проектах) главное — концепция. Она представлена в форме огромной белой карты, на которой нет границ, есть только

связи — красные нити дружбы и творчества, соединяющие имена художников. И это не фикция. Это результат годичного труда историков искусства и кураторов. Они изучали переписку, мемуары, архивы мастеров, чтобы установить существование связей между ними и понять, кто и на кого влиял. Получилась гигантская абстрактная картина, на которой не так просто уследить за тем, откуда начинаются и куда ведут красные линии. Впрочем, это фантазийное генеалогическое древо, карта мышечных сплетений абстракции лишь средство, чтобы наглядно представить её источник, причину её появления — передвижение.

1910-е годы — время стремительно растущих скоростей. Совершенствуются автомобили и поезда. Развивается авиастроение. Организуются крупные путешествующие выставки. Художники с удовольствием перемещаются по белу свету. Зародившаяся одновременно в разных европейских странах идея абстрактной живописи, быстро распространилась, и так возник первый международный авангардный стиль. Очень логично. Не поспоришь.

Сложно оспорить и структуру выставки.

Её открывает полотно Пикассо «Женщина с мандолиной» (1910) и карикатуры, сделанные во время Мюнхенского концерта Арнольда Шёнберга в 1911 году. Известно, что он вдохновил Кандинского на его «Впечатление III. Концерт». Поэтому рядом с карикатурами — известные звучащие полотна русского отца международной абстракции. Кураторы не забыли никого. Здесь и Пауль Клее, и Франтишек Купка, и Пит Мондриан, и Любовь Попова, и Казимир Малевич. Есть даже проект башни Третьего интернационала. В залах звучат Шёнберг, Дебюсси и Стравинский. А на специальных сенсорных экранах можно перелистывать книги поэтов-абстракционистов. Увидеть в одном месте сразу столько известных вещей — безусловное преимущество выставки. Зрители довольны. Довольны и кураторы — красивая идея с красным генеалогическим древом оказалась очень актуальной в эпоху интернета и социальных сетей.

Елизавета Аренс



Ва Ну и Тун Вин Аунг
Белая композиция #0131:
Забывтый герой (Лёгкий
ветер перед бурей)
2012

Акрил, газета, полотно, 65x47,7 см.
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York. Guggenheim UBS MAP
Purchase Fund.

© Wah Nu and Tun Win Aung
Фотография: Courtesy the artists

БЕЗ СТРАНЫ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО АЗИИ И ЮГО- ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Музей Соломона Гуттенхайма,
Нью-Йорк
22 февраля — 22 мая 2013

Не так давно музей организовал подразделение со сложным названием UBS MAP Global Art Initiative. Оно занимается поисками белых пятен на пёстрой арт-карте планеты, выбирает лучшие работы талантливых художников и с помощью местных кураторов организует крупные и пафосные проекты. Эта выставка — первый отчёт деятельности UBS MAP.

Начали с Азии. И это не случайно. Когда западный мир попадает в духовный тупик, когда творческая потенция слабеет, а количество здравых идей близится к нулю, все вспоминают о далёкой, красивой и ужасной Азии, от которой в этот кризисный момент ждут откровений, божественной мудрости и философских загадок, в которых, как верится Западу, скрыта

неуловимая истина. Вербовщики Музея Гуттенхайма отправились в Азию, где, как они надеялись, цветёт и плодоносит дивное и дикое восточное искусство. В поисках им помогала Джун Яп, сингапурский куратор, которая в 2011 году удачно представила на Венецианской биеннале проект художника Хо Дзу Ниена. Для выставки отобрали произведения 22 художников из Индии, Вьетнама, Камбоджи, Сингапура, Малайзии и других стран этого региона.

Однако кураторы своевременно и предсказуемо отказались от заманчивой идеи представить искусство в форме визуального исследования. На выставке нет ни географических разделов, ни тематических и жанровых зон. Кажется даже, что кураторы намеренно отказались от какой-либо структуры вообще, чтобы доказать, что искусство Азии — это тот самый, первозданный, архаический хаос, из которого родится то самое высшее, непостижимое и необъяснимое творчество. Очень азиатский подход. Джун Яп, основной куратор проекта, хотела уйти от банального сопоставления национальностей и показать процесс взаимовлияния художников, находящихся в силу географической близости

в тесном общении друг с другом.

Парадонс в том, что многие работы посвящены как раз национальностям, вернее, их взаимному проникновению. К примеру, тайский художник Навин Раваншайкул в работе «Место перерождения» (2009) исследует свои индийские корни, составив яркий постер с изображениями мест, лиц, мифологических образов. Художники группы The Otholit сняли фильм «Коммунисты похожие на нас» (2006 / 2010) о взаимоотношениях выходцев из Индии с китайскими коммунистами. Международная арт-группа The Propeller представила новые пути раскрутки коммунизма на основе использования коммерческих штампов («Рекламный ролик для коммунизма», 2011). Произведения не выстраиваются в единую картину, так как посвящены разным темам, созданы в разных техниках художниками разных национальностей. Они едины в своём различии и этим выражают одну из главных идей мудрого и не всем понятного Востока.

Елизавета Аренс

«ГУТАЙ»: ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ПЛОЩАДКА ДЛЯ ИГР

Музей Соломона Гуггенхайма,
Нью-Йорк

15 февраля — 8 мая 2013

«Гутай» — одна из самых известных японских арт-групп, оказавшая существенное влияние на местное искусство и прекрасно вписавшаяся в международный художественный контекст. За 18 лет своего существования её члены создали множество арт-объектов, картин, инсталляций, перформансов и видео. Самые лучшие и значительные представлены в стенах Гуггенхайма.

Это не просто выставка, это первое серьёзное исследование японского феномена американскими историками искусства. Около пятнадцати лет Минг Тиампо, Александра Монро и другие специалисты собирали информацию, искали и анализировали работы «Гутай». Вместе с проектом будущей экспозиции они подготовили первую в США и Европе книгу о группе, включив в неё каталог-резоне.

До этого момента история и творчество «Гутай» не были известны широкому кругу зрителей, потому что кураторы отказались от хитроумных сложных концепций в пользу понятной и логичной хронологической презентации. Выставка состоит из шести тематических секций, представляющих две главные фазы развития группы. В начале было слово. И слово было у Ёсихара Джиро, художника, философа, настоящего гуру раннего японского авангарда. В 1954 году он создал «Гутай», а через два года опубликовал истины, которые всё это время проповедовал, в манифесте, ставшем настольной книгой всех членов арт-группы. Художники, направляемые Ёсихарой, начинают освобождать искусство из оков разума и традиций. И в общем, делают всё то же, что их западные современники. Они отказываются от традиционных форм искусства, выходят на улицы в поисках новых образов и материалов, создают инсталляции вместе со зрителями. Первый период «Гутай» представлен инсталляцией «Работа (звонок)» (1955) и электрическим платьем (1956) Танана Ацуно, картинами-перформансами Мураками Сабуро, Симамото Сосо, Сирага Кацуо.

Второй период «Гутай» (1962–1972) был отмечен поисками в области новых технологий. К сотрудничеству приглашаются инженеры и программисты, создаются масштабные инсталляции из металла, пластика, неоновых трубок. Среди бесспорных хитов этого времени — инсталляция «Работа» (1970) Насана Сенкичио и Ёсихара Мичио. Художники продолжают увлекаться абстрактной живописью, вовлекать зрителей в арт-процесс, заставляя их поверить в то, что искусство могут создавать все — дети, старики и серьёзные деловые люди. В тот период они установили прочные связи с художниками арте повера, нового реализма и ар информель.

«Гутай» распалась после кончины Ёсихара Джиро, но продолжала влиять на молодое поколение японских художников и на представителей группы «Флуксус».

Елизавета Аренс

167

ГУТАЙ

Великолепная площадка
для игр
1960

Gutai Art Association.

The International Sky Festival.

Вид инсталляции: Takashimaya
department store, Osaka, April
19—24, 1960.

© The former members of the
Gutai Art Association, courtesy
Museum of Osaka University

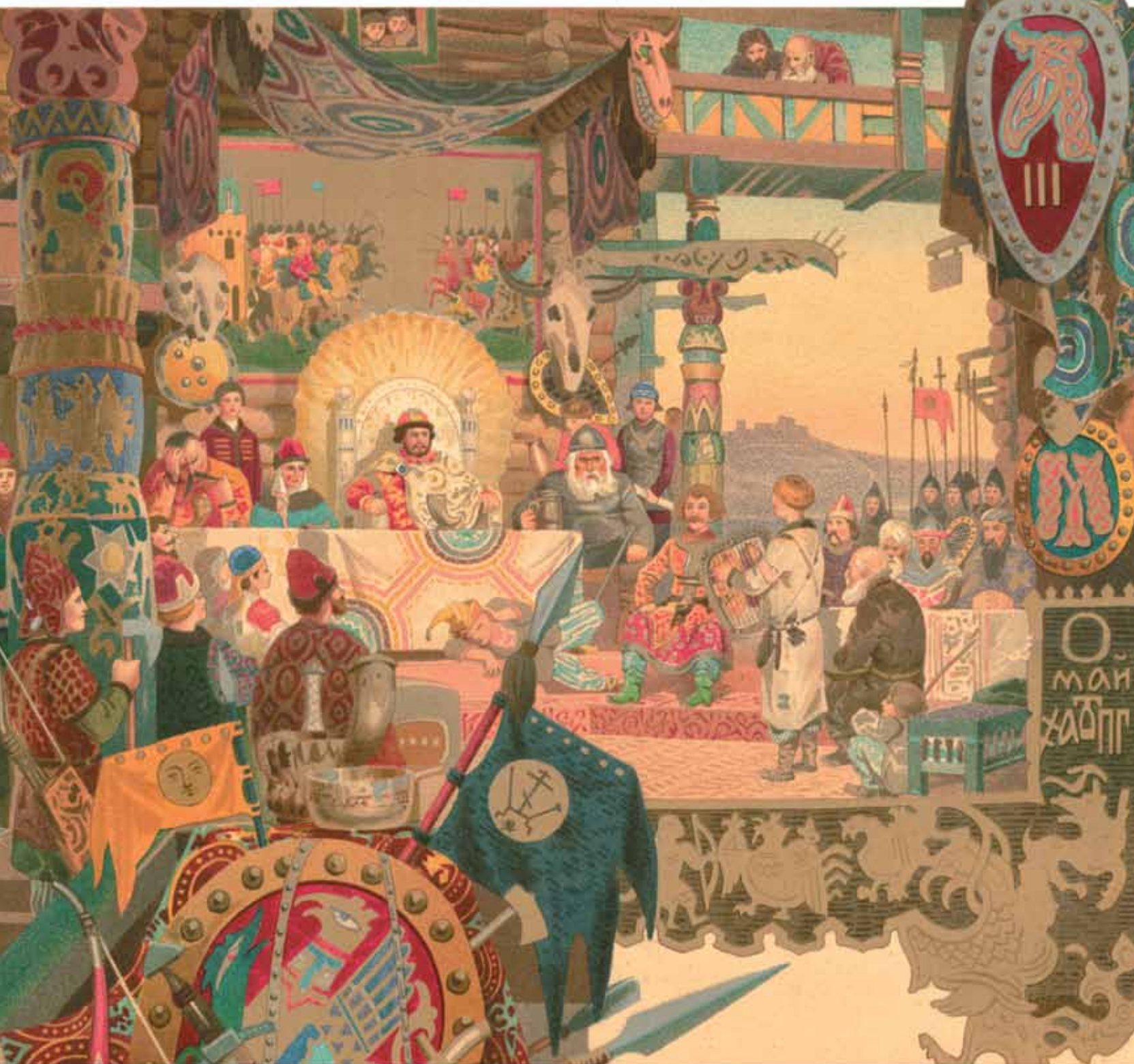


XXXIV

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

30 марта – 7 апреля 2013, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

www.antiquesalon.ru



ПОДПИСКА

~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ РЕДАКЦИЮ ~

Вы можете подписаться на любой адрес в РФ одним из способов:

- 1) В редакции: Москва, Красный Октябрь, Берсеневская наб., д.8, стр.1, тел.: (499) 713 6740
- 2) Отправить заявку на e-mail: podpiska@iskusstvo-info.ru
- 3) Оформить приложенный подписной купон

~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА ~

По каталогу «Газеты. Журналы», подписной индекс 84202

По Объединенному каталогу «Пресса России», подписной индекс 16359 (полугодовой), 10684 (годовой)

Агентство подписки «Гал», тел.: (495) 981 0324, www.setbook.ru

Агентство подписки «Интер-Почта 2003», тел.: (495) 500 0060, www.interpochta.ru

Агентство зарубежной подписки «МК-Периодика», тел.: (495) 672 7012, www.periodicals.ru

ИСКУССТВО

Заполните бланк оплаты,
оплатите его в любом банке,
отправьте копию оплаченной
квитанции по адресу:

119072, Москва, Берсеневская наб., д.8, стр.1
журнал «Искусство»

или

на e-mail: podpiska@iskusstvo-info.ru

СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ

Годовая — 1500 руб

1 номер — 375 руб

В цену включена доставка по России
Телефон для справок: +7 (499) 713 67 40
podpiska@iskusstvo-info.ru
www.iskusstvo-info.ru

ИЗВЕЩЕНИЕ

ООО «Журнал «Искусство»
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001
получатель платежа
Р/с 40702810000010001228 в ОАО «Банк Москвы»
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика _____

Тел.: _____ e-mail: _____

вид платежа	сумма	дата			
Подписка на журнал «Искусство»					
Итого					
2013	№1	№2	№3	№4	

Кассир

КВИТАНЦИЯ

ООО «Журнал «Искусство»
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001
получатель платежа
Р/с 40702810000010001228 в ОАО «Банк Москвы»
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика _____

Тел.: _____ e-mail: _____

вид платежа	сумма	дата			
Подписка на журнал «Искусство»					
Итого					
2013	№1	№2	№3	№4	

Кассир

~ КАЛЕНДАРЬ ~

АВСТРИЯ

МАКС ЭРНСТ
23.01—05.05.2013
Альбертина, Вена
www.albertina.at

ОБЛАКА
22.03—01.07.2013
Музей Леопольда, Вена
www.leopoldmuseum.org

БЕЛЬГИЯ

АНТУАН ВАТТО
28.01—23.05.2013
БОЗАР, Брюссель
www.bozar.be

НЕО РАУХ
20.02—19.05.2013



БОЗАР, Брюссель
www.bozar.be

ТОМАС БЭЙРЛ
09.02—12.05.2013
Центр современного искусства Виле, Брюссель
www.wiels.org

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ВЕСЕЛЬЕ — ГЛАВНАЯ
ОСОБЕННОСТЬ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА
21.11.2012—05.05.2013
Галерея Саатчи, Лондон
www.saatchi-gallery.co.uk

БАРОЧЧИ: БЛЕСК
И ИЗЯЩЕСТВО
27.02—19.05.2013



Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

ДЖОРДЖ КЕТЛИН
ПОРТРЕТЫ ИНДЕЙЦЕВ
07.03—23.07.2013
Национальная портретная
галерея, Лондон
www.npg.org.uk

МАН РЭЙ
ПОРТРЕТЫ
07.02—27.05.2013
Национальная портретная
галерея, Лондон
www.npg.org.uk

LOOKING AT THE VIEW.
300 ЛЕТ ПЕЙЗАЖА
12.02—02.06.2013
Тейт Британ, Лондон
www.tate.org.uk

ШВИТТЕРС В БРИТАНИИ
30.01—12.05.2013
Тейт Британ, Лондон
www.tate.org.uk

ЛИХТЕНШТЕЙН.
РЕТРОСПЕКТИВА
21.02—01.04.2013
Тейт Модерн, Лондон
www.tate.org.uk

СОКРОВИЩА
КОРОЛЕВСКИХ ДВОРОВ:
ТЮДОРЫ, СТЮАРТЫ
И РУССКИЕ ЦАРИ
09.03—14.07.2013
Музей Виктории
и Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

ГЕРМАНИЯ

ДЖАКОМЕТТИ
25.01—19.05.2013
Кунстхалле, Гамбург
www.hamburger-kunsthalle.de

МАРТИН КИППЕНБЕРГЕР
VERY GOOD
23.02—18.08.2013



Гамбург Банхоф, Берлин
www.hamburgerbahnhof.de

КАРЛ ФРИДРИХ ШИНКЕЛЬ
01.02—12.05.2013
Kunsthalle der Hypo-
Kulturstiftung, Мюнхен
www.hypo-kunsthalle.de

ИОГАНН КРИСТИАН
РЕЙНХАРТ
В РИМ!
21.02—26.05.2013
Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

ПИОНЕРЫ МОДЕРНИЗМА
В ДИАЛОГЕ: ФРИДРИХ —
КЛЕЕ; МОНЕ — МАКЕ;
ГОГЕН — НОЛЬДЕ.
A CHANGE OF VIEW
17.04—31.08.2013

Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

БРЕЙГЕЛЬ
22.03—16.06.2013
Старая Пинакотека,
Мюнхен
www.pinakothek.de

ДАНИЯ

КАРЛ ХЕННИНГ ПЕДЕРСЕН
02.02—11.08.2013



Музей современного
искусства АРКЕН,
Копенгаген
www.arken.dk

ЦВЕТЫ
22.03—20.10.2013
Национальная галерея
Дании, Копенгаген
www.smk.dk

ИСПАНИЯ

ГИПЕРРЕАЛИЗМ
1967—2012
22.03—09.06.2013
Музей Тиссен-Борнемиса,
Мадрид
www.museothyssen.org

ИСКУССТВО И ВОЙНА.
ФРАНЦИЯ, 1938—1947.
ОТ ПИКАССО
ДО ДЮБЮФФЕ
16.03—08.09.2013

Гуггенхайм Бильбао
www.guggenheim-bilbao.es

ИМПРЕССИОНИЗМ
И ПЛЕНЭРНАЯ ЖИВОПИСЬ.
ОТ КОРО ДО ВАН ГОГА
05.02—12.05.2013
Музей Тиссен-Борнемиса,
Мадрид
www.museothyssen.org

РОБЕРТ АДАМС
16.01—20.05.2013
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofia.es

МЕТОНИМИЯ
06.02.2012—13.05.2013
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofia.es

ХЕЙМО ЗОБЕРНИГ
09.11.2012—15.04.2013
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofia.es

ИСПАНСКИЙ РИСУНОК
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ: ОТ
ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО ГОЙИ
20.03—19.06.2013



Национальный музей
Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

ЭЛЬ ЛАБРАДОР (ХУАН
ФЕРНАНДЕС)
11.03—16.07.2013
Национальный музей
Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

ИТАЛИЯ

ПОРТРЕТ ОДНОГО
ГОРОДА. ИСКУССТВО
В РИМЕ 1960—2001
29.11.2012—26.05.2013



Музей современного
искусства МАКРО, Рим
www.museomacro.org

ПАСКАЛЬ МАРТИН ТЭУ
ПЛАСТИКОВЫЕ МЕШКИ
16.03—01.04.2013
Музей современного
искусства МАКРО, Рим
www.museomacro.org

АЛИГИЕРО БОЭТТИ
В РИМЕ
23.01—06.10.2013
МАХХІ. Национальный
музей искусства XXI века,
Рим
www.fondazionemaxxi.it

ХЕЛЬМУТ НЬУТОН
06.03—21.07.2013
Palazzo Delle Esposizioni,
Рим
palazzoesposizione.it

ТИЦИАН
05.03—16.06.2013

Квиринал, Рим
scuderiequirinale.it

МОДИЛЬЯНИ, СУТИН
21.02—08.09.2013
Палаццо Реале, Милан
www.mostramodigliani.it

РОССИЯ

БОРИС ОРЛОВ
ФАНТОМНЫЕ БОЛИ
01.03—23.06.2013
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

БОРИС МЕССЕРЕР.
К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ
11.04—23.07.2013
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
В ПОИСКАХ СВОЕЙ
РОССИИ. К 150-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ.
24.04—18.08.2013



Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

КЛАССИЧЕСКОЕ
МУСУЛЬМАНСКОЕ
ИСКУССТВО IX—XIX ВВ.
ИЗ СОБРАНИЯ «ФОНДА
МАРДЖАНИ»
20.02—05.05.2013

ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ЗНАМЕНИТЫЙ
И НЕИЗВЕСТНЫЙ
КАРЛ БРЮЛЛОВ
26.02—12.05.2013
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

1000 ЛЕТ ЗОЛОТА ИНКОВ.
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ
«ЗОЛОТО ПЕРУ»
19.03—26.05.2013
ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ПРЕМУДРОСТЬ АСТРЕИ.
ПАМЯТНИКИ МАСОНСТВА
XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XIX ВЕКА В СОБРАНИИ
ЭРМИТАЖА
18.05—01.09.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЖОРДЖА ЭКОНОМУ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ
ЭРМИТАЖЕ
25.05.2013—20.01.2014
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
СКУЛЬПТУР КВИНТО
МАРТИНИ
25.05—30.06.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ОТ ГВЕРЧИНО
ДО КАВАДЖО.
СЭР ДЕНИС МЭОН

И ИТАЛЬЯНСКОЕ
ИСКУССТВО XVII ВЕКА
25.05—14.07.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ЮРИЙ РЫСУХИН
27.03—05.2013
Мраморный дворец.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

ПАВЕЛ МИХАЙЛОВ
28.03—04.2013
Михайловский замок.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

К 400-ЛЕТИЮ ДОМА
РОМАНОВЫХ
04.04—06.2013
Михайловский замок.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

НИКОЛАЙ ЛИБЕРИХ
11.04—06.2013
Михайловский замок.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

СВЕТИЛЬНИКИ
ДРЕВНЕЙ РУСИ
03.04—05.2013
Корпус Бенуа. Русский
музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

ХУДОЖНИКИ ГАМБУРГА
24.04—06.2013
Строгановский дворец.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

США

ИМПРЕССИОНИЗМ: ОТ
ДЕГА ДО ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА
(ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КЛАРК)
12.03—16.06.2013
The Frick Collection,
Нью-Йорк
www.frick.org

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
В АМЕРИКЕ
12.02—19.05.2013
The Frick Collection,
Нью-Йорк
www.frick.org

АФРИКАНСКОЕ
ИСКУССТВО, НЬЮ-ЙОРК
И АВАНГАРД
27.11.2012—02.09.2013
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

ИМПРЕССИОНИЗМ, МОДА
И СОВРЕМЕННОСТЬ
26.01—27.05.2013
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

СПЯЩИЙ ЭРОС
29.01—23.06.2013



Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

ЭДВАРД МУНК. КРИК
24.10.2012—29.04.2013

Музей современного
искусств МоМА, Нью-Йорк
www.moma.org

ЗАРИНА
25.01—21.04.2013



Музей Гуггенхайма,
Нью-Йорк
www.guggenheim.org

ФРАНЦИЯ

ДАЛИ
21.11.2012—25.03.2013
Центр Помпиду, Париж
www.centrepompidou.fr

ЭЙЛИН ГРЕЙ
20.02—20.05.2013
Центр Помпиду, Париж
www.centrepompidou.fr

ЛИНДЕР.
ЖЕНЩИНА / ОБЪЕКТ
01.02—21.04.2013
АРК. Музей современного
искусства Парижа
tam.paris.fr

НИТ ХАРИНГ
19.04—18.08.2013
АРК. Музей современного
искусства Парижа
tam.paris.fr

ТЁМНЫЙ РОМАНТИЗМ ОТ
ГОЙИ ДО МАКСА ЭРНСТА.
АНГЕЛ НЕОБЪЯСНИМОГО.
ЭКСТРАВАГАНЦА
05.03—09.06.2013
Музей Орсе, Париж
www.musee-orsay.fr

МАККЪЯЙОЛИ 1850—1877
ИТАЛЬЯНЦЫ —
ИМПРЕССИОНИСТЫ?
10.04—22.07.2013
Музей Оранжерии, Париж
www.musee-orangerie.fr

ДАВИД Д'АНЖЕ
28.02—20.05.2013
Лувр, Париж
www.louvre.fr

МЕКСИКАНСКОЕ
ИСКУССТВО В ЛУВРЕ.
ШЕДЕВРЫ XVII—XVIII ВЕКОВ
07.03—03.06.2013



Лувр, Париж
www.louvre.fr

DE L'ALLEMAGNE.
НЕМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ
ОТ ФРИДРИХА
ДО БЕКМАНА, 1800—1939
28.03—24.06.2013
Лувр, Париж
www.louvre.fr

ШВЕЙЦАРИЯ

ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР
27.01—26.05.2013

Фонд Бейелер, Базель
www.fondationbeyeler.ch

ГОЛЬБЕЙН
12.01—07.04.2013
Художественный музей,
Базель
www.kunstmuseumbasel.ch

THE PICASSOS ARE HERE!
РЕТРОСПЕКТИВА ИЗ
КОЛЛЕКЦИИ БАЗЕЛЯ



17.03—21.07.2013
Художественный музей,
Базель
www.kunstmuseumbasel.ch

ШАГАЛ
08.02—12.05.2013
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthhaus.ch

ХАРИС ЭПАМИНОНДА.
ЮГ СОЛНЦА
15.02—05.05.2013
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthhaus.ch

КЕЛЛИ НИППЕР —
ЧЁРНЫЙ ЛЕС. В ДИАЛОГЕ
С РИСУНКАМИ РУДОЛЬФА
ФОН ЛАБАНА
05.04—16.06.2013
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthhaus.ch

ЯРМАРКИ

TEFAF
05.04—16.06.2013



Маастрихт
www.tefaf.com

АРТ-ДУБАЙ
20.03—23.03.2013
Дубай
www.artdubai.ae

INTERNATIONAL ARTEXPO
21.03—24.03.2013
Нью-Йорк
artexpos.com

ART FAIR TOKYO
22.03—24.03.2013
Токио
artfairtokyo.com/en

ART PARIS ART FAIR 2013
28.03—01.04.2013
Париж
artparis.fr

THE AIPAD PHOTOGRAPHY
SHOW NEW YORK
04.04—07.04.2013
Нью-Йорк
aipad.com

MIART — INTERNATIONAL
MODERN AND CONTEMPORARY
ART FAIR
05.04—07.04.2013
Милан
www.miant.it

ZONA MACO
10.04—14.04.2013
Мехико
zonamaco.com

DRAWING NOW PARIS
11.04—14.04.2013
Париж
drawingnowparis.com

DALLAS ART FAIR
12.04—14.04.2013
Даллас
dallasartfair.com

АРТ-БРЮССЕЛЬ
18.04—21.04.2013
Брюссель
artbrussels.be

АРТ-КЁЛЬН
19.04—22.04.2013
Кёльн
artcologne.com

PARIS PHOTO LOS ANGELES
25.04—28.04.2013



Лос-Анджелес
parisphoto.fr

ART REVOLUTION TAIPEI
03.05—06.05.2013
Тайпей
www.arts.org.tw

PULSE NEW YORK
09.05—12.05.2013
Нью-Йорк
pulse-art.com/newyork

COLLECT
10.05—13.05.2013
Лондон
craftscouncil.org.uk/collect

FRIEZE NEW YORK
10.05—13.05.2013
Нью-Йорк
friezenewyork.com

АРТ-АФИНЫ
16.05—19.05.2013
Афины
art-athina.gr

SCREEN FESTIVAL
16.05—25.05.2013
Барселона
screen-barcelona.com

АРТ-БАЗЕЛЬ В ГОНКОНГЕ
23.05—26.05.2013
Гонконг
hongkong.artbasel.com

MADRIDFOTO
23.05—26.05.2013
Мадрид
madridfoto.es

ARTEBA 2013
24.05—27.05.2013
Буэнос-Айрес
arteba.org

АРТ-ЛИССАБОН
29.05—02.06.2013
Лиссабон
www.artelisa.boa.fil.pt

БИЕННАЛЕ

СИДНЕЙСКАЯ БИЕННАЛЕ
21.03—09.06.2013
www.artelisa.boa.fil.pt



Государственный Музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина

РУССКИЙ  МУЗЕЙ

АТЛАНТА
Управляющая компания



ЗНАМЕНИТЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

Карл Брюллов

из собраний ГМИИ им. А.С. Пушкина
Государственного Русского музея
фонда «Атланта Арт»

26 февраля - 28 апреля

Волхонка, 12

www.arts-museum.ru

На правах рекламы

Информационные
партнеры

РОССИЯ 24

Коммерсантъ FM93.6

ИТОГИ

Информационная
поддержка



A R T

ДИЛЕТАНТ

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

РАДИО
РОССИИ
66.44

Министерство культуры РФ
Государственная Третьяковская галерея


ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

24

апреля
2013

18

августа
2013

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ

В ПОИСКАХ СВОЕЙ РОССИИ

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Крымский Вал, 10

Поддержка проекта



ЛУКОЙЛ

Андрей
Филатов

Григорий Ник
Владимир Ник

Спонсор



Информационный партнер



Информационная поддержка



~ SUMMARY ~

~ STARS ~

The "stars of contemporary art" and the "best artists of our time" are not likely to be the same authors. We can hardly agree upon a list of those who can be regarded as stars. The criteria used are too fuzzy and biased. According to one point of view, success is determined only by the qualitative parameters: prices of works, ratings, length of queues to exhibitions. According to a different opinion, leadership in the formulation of basic development trends in art is more important here, together with the capability of artworks to generate an infinite number of interpretations and meanings, the skill to make people see the world through different eyes. But does art need hierarchy? Wouldn't we do it a better service if we don't actualize this topic again?

YAROSLAVA BUBNOVA: "THEY ARE REALLY VAIN, THESE ARTISTS"

The need for "stars" comes from the society, not from the art world. Hence all the competitions, awards, top lists... The system is built to make orientation and consumption easier. For this reason, the goal of existence for an artist is formulated in a different way today, not as it was, say, a hundred years ago: he simply has to strive for publicity and popularity. And to become a star and to preserve this statute, he must continuously generate some events.

VICTOR MIZIANO: "CAREER AND LIFE"

"The notion of success — in the world of art, of course — that has been established and dominates here is, from my point of view, immensely oversimplified, inadequate, and even harmful. When such perception is applied to the living texture of the art world, it inevitably results in ugly distortions."

Alexander Borovsky THE POLEMIC TYPOLOGY OF SUCCESS

The notion of success belongs to the extra-aesthetical reality — to axiology (i. e., to the system of assessment, no matter what form it is manifested in, ranging from philosophical categories to the state and market hierarchies). At the same time, the striving for success adds so much color to the art practice that it, doubtlessly, provides the reasons to regard it as an important component of the art process.

~ CRITICS' CHOICE ~

Everything started when we decided to poll the art students of the state universities in November 2012. We asked only the students of the 4th and 5th year: whom among the living foreign artists of museum quality do you know? The leaders, according to this poll, were Damien Hirst, Jeff Koons and Marc Quinn — about 30% of future professionals know their names. The rest hardly appeared in the questionnaires more than 1—2 times. It is a really relative thing, this fame, when even undergraduates specializing in art do not know those we believe to be the stars of our time, so what can we expect from the mass audience? Working on the issue about success and the relativity of this notion, we launched a more biased story: we asked Russian art critics to choose the most interesting, from their points of view, foreign artists that are living today, and tell us why they are interesting. We also asked them to focus on the masters recognized in the West, but less famous in this country. We just wanted to outline the direction of exploration for those who are interested in it.

VALENTIN DYAKONOV: DAVID HOCKNEY

Everything started with a huge book in a stranger's apartment that resembled a vinyl record in its size, and was as thick as a discography of,

say, Led Zeppelin, if not Yes. It carried a title: "David Hockney: A Retrospective", and the year of issue: 1988.

KONSTANTIN BOKHOROV: LAURA OWENS

Answering the question about who are they, those famous contemporary artists, I thought that I wouldn't like to be a herald of actuality and describe another biennale star.

YEKATERINA VASILYEVA: JOHANNES GRÜTZKE

The famous formula of Alexander Genis where he juxtaposes the western Post-Modernism to the Russian one with some irony (western Post-Modernism = Avant-Garde + mass culture, while Russian Post-Modernism = Avant-Garde + Socialist Realism) does not apply to Johannes Grützke.

DMITRY PILIKIN: JANET CARDIFF

Consciously omitting the striking multi-channel sound installations produced in partnership with George Miller, I would like to focus on an earlier series of Walks.

SERGEY KHACHATUROV: GARY HILL

Gary Hill's videos line up in a sort of a fresco cycle. Their visual aspects refer both to the film aesthetics, and to the Big Painting.

ALEXANDER YEVANGELY: HARUN FAROCKI

Farocki is full of wit, sorrow and loneliness — with all the brilliance of his clipping method

which seems so productive, he is not chased by crowds of followers. Just as Michel Foucault.

**OLGA KHOROSHILOVA:
MARLENE DUMAS**

Painting is still in vogue. And it still sells well. This kind of art owes its relative welfare, besides other things, to Marlene Dumas, to this fleshy and imposing figure of the European contemporary art.

**DASHA BARYSHNIKOVA:
MARK DION**

Today Mark Dion, an American artist, is among the most prominent figures of eco-art, the kind of art operating with environment issue.

**VLADIMIR SALNIKOV:
JIRÍ DAVID**

I got to know Jiří David in 2003, at the Comedian Ship sent by the Czech Culture Center from Moscow to St. Petersburg through the canals, water reservoirs, Volga, Onega and Ladoga lakes, to mark the 300th anniversary of St. Petersburg.

**KARA MISKARYAN:
ADEL ABDESSEMED**

Adel Abdessemmed, who emigrated from Algeria to France at the age of 23, stormed into the international art scene.

**ARSENY SHTEINER:
ANDREA GEYER**

They say that Andrea Geyer "operates with the concepts of ethnic, class and gender identity in the context of the ongoing transformation of cultural meaning and collective memory."

**DARYA PYRKINA:
ALICE
CREISCHER/ANDREAS
SIEKMANN**

The main strategies of this duet are the practices of social involvement, and their main topicality covers public space, power, "disruptions" in the system of the society.

**ANNA ARUTYUNOVA:
RAQS MEDIA
COLLECTIVE**

The activity of the Rags Media Collective hardly features anything relating to the traditional understanding of art, their "work" is innovative, difficult to classify or define, even from the point of view of contemporary practices.

**DMITRY NOVIK:
TOMÁS SARACENO**

Objects and installations by Saraceno make it possible for a child to imagine himself to be an explorer of the Universe, while a grownup feels himself to be a baby engaged in the tactile exploration of the environment.

**DARYA KURDYUKOVA:
SONG DONG**

The wave of recognition surged over Song Dong, a Beijing artist, after his Waste Not show, which has been traveling all over the world since 2005.

**ALINA STRELTSOVA:
ANRI SALA**

Anri Sala, an emigrant from Albania representing France at the future Venice Biennale, seems to be well known in Russia (his works were displayed at the Moscow biennales and at the

Transitland show), but he is not perceived as an international star yet.

**VITALY PATSYUKOV:
JANNIS KOUNELLIS**

Jannis Kounellis believes that the goal of the artist is to draw an invisible line connecting different times, starting with the very roots: from the ancient Greek and Jewish civilizations to our time.

**VLADIMIR LEVASHOV:
JEFF WALL**

A large lightbox with a color slide. The depiction resembles a snapshot, bizarre in its high quality, while its subject is absolutely trivial — something that would never draw our attention in real life.

**YEKATERINA LAZAREVA:
HITO STEYERL**

Many visitors of the 12th Documenta remember the Lovely Andrea (2007) film where German artist Hito Steyerl and her filming crew went to Japan to look for their erotic photograph of 1987.

**DMITRY SMOLEV:
STEPHAN BALKENHOL**

Why Balkenhol? Well, firstly, I just like his works.

**YELENA GOLUBTSOVA:
FRANCIS ALÏS**

The Moscow public knows Francis Alÿs, a Mexican artist with Belgian roots, as the author of The Nightwatch (2004), a video about the adventures of a fox called Bandit, registered by surveillance cameras when it was left in the National Portrait Gallery, London, for a night.

Министерство культуры РФ
Министерство культуры Перу
Посольство Перу в Москве

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина

1000 лет золота инков



Из собрания Музея золота Перу в Лиме

Информационные партнеры

РОССИЯ 24

Коммерсантъ FM93.6
радио новостей

ИТОГИ

Информационная поддержка



ДИЛЕТАНТ

A R T

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО



РАДИО
РОССИИ

www.arts-museum.ru

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина

ФБК

Постоянный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина



На правах рекламы

Более 200 тыс. наименований книг

Учебные пособия для детей

Музыка

Фильмы, игры, софт

Электронные книги и ридеры

Канцелярские и офисные товары

Подарочные карты

Доставка книг из-за рубежа

Интернет-магазин

www.bgshop.ru

Услуги туроператора

«Библио-Глобус»

www.bgoperator.ru

Билеты в театры, на концерты

Встречи с авторами книг

Читательские клубы по интересам

Детский клуб «Библиоша»

Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1

(495) 781-19-00

www.biblio-globus.ru



Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Филиалы ГЦСИ открыты
в крупнейших культурных
центрах России:

Владикавказ

Екатеринбург

Калининград

Нижний Новгород

Санкт-Петербург

Томск

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

крупные российские
и международные

выставочные проекты

лекции

видеопозказы

встречи с художниками

и многое другое.

Москва, ул. Зоологическая, 13

(499)254 84 92 / www.ncca.ru



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: UUWWWNKX
e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care


VIPPORT
FBO/Vnukovo

PHILLIPS

АУКЦИОНЫ-2013

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Вечерний аукцион современного искусства
16 мая – Нью-Йорк

Дневной аукцион современного искусства
17 мая – Нью-Йорк

Вечерний аукцион современного искусства
27 июня – Лондон

Дневной аукцион современного искусства
28 июня – Лондон

ФОТОГРАФИЯ

Аукцион фотографии
2 апреля – Нью-Йорк

Аукцион фотографии
3 апреля – Нью-Йорк

Аукцион фотографии
16 мая – Лондон

ДИЗАЙН

Аукцион дизайна
25 апреля – Лондон

Аукцион дизайна
11 июня – Нью-Йорк

ТЕМАТИЧЕСКИЕ АУКЦИОНЫ

Вечерний аукцион современного искусства
Латинской Америки
30 мая – Нью-Йорк

Дневной аукцион современного искусства
Латинской Америки
31 мая – Нью-Йорк

АВТОРСКИЕ ТИРАЖНЫЕ СЕРИИ

Дневной аукцион авторских тиражных серий
29 апреля – Нью-Йорк

Вечерний аукцион авторских тиражных серий
29 апреля – Нью-Йорк

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ

Аукцион ювелирных украшений
24 апреля – Нью-Йорк

450 Park Avenue New York 10022 / Howick Place London SW1P 1BB
Заказ каталогов и регистрация для участия в аукционе
тел. + 7 495 225 88 22; факс + 7 495 225 88 87
smarich@phillips.com
PHILLIPS.COM

Нью-Йорк, Парк-Авеню, 450 / Лондон, Хоуик-Плейс

JACOB KASSAY. *Untitled*, 2003
ДЖЕЙКОБ КАССЭЙ. Без названия, 2003