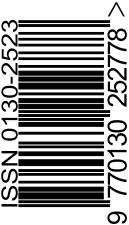


ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

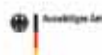
ПАБЛИК-АРТ:
ДИАЛОГ С ГОРОДОМ

16+

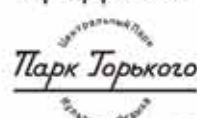




при поддержке
правительства
москвы



партнер фестиваля



НЕМЕЦКИЙ УЛИЧНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

МУЗЫКА • ИСКУССТВО •
КУХНЯ • ПРАЗДНИК •

Пятница, 14 сентября

- 18:30-20:00 Открытие фестиваля, представление программы, выступления диджеев
- 20:30-23:00 Финал первого Русско-немецкого Научного Слама в Москве

Суббота, 15 сентября

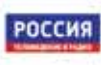
- 15:00-17:00 Дни студенческого кино: конкурс, посвященный кино и немецкому языку
- 18:00-20:00 Концерт берлинской мультикультурной группы «Rotfront»
- 20:00-21:00 Break Dance show
- 21:00-23:00 Концерт хип-хоп и фанк-музыканта Jan Delay с группой «Disko No.1»

Воскресенье, 16 сентября

- 14:00-16:00 Награждение победителей всероссийского и всегерманского экологического конкурса «Мы и будущее: зеленый взгляд»
- 17:00-19:00 Джем-сессия группы «Rotfront» со знаменитой российской группой «RasKar»
- Freestyle football & BMX show
- 20:00-22:00 Концерт немецко-французской синти-рок группы «Irie Revoltes»

А также ПРАЗДНИК для взрослых и детей:
уличные художники и артисты, традиционный немецкий ужин с берлинскими колбасками и приливками «Лябукель», квесты, творческие мастер-классы, конкурсы и многое другое...

Крымский Вал, 9
Метро Парк культуры, Октябрьская
вход свободный
www.germanyinrussia.ru
www.park-gorkogo.com



МОСКОВСКАЯ
неделя искусств 2012
moscow art week



При поддержке
Министерства культуры РФ
и Департамента культуры
города Москвы

С 17 по 30 сентября Москва – город современного искусства

Выставки и образовательные программы
на лучших площадках города

Подробности на сайте
mosartweek.ru

Организаторы



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД
"МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ"
moscow biennale art foundation



Официальный путеводитель

ARTGUIDE
АРТГИД
www.artguide.ru

Информационные партнеры

ИЗВЕСТИЯ ИСКУССТВА
THE ART NEWSPAPER RUSSIA

WINZAVOD ARTREVIEW

ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

Официальный медиа-партнер

ART
ХРОНИКА



РУССКОЕ
ИСКУССТВО

НОВАЯ
газета

CITYCELEBRITY
CROWDSOURCING PLATFORM

ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

№ 3 (582) 2012

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

Учредитель ООО «Журнал «Искусство»

Подписка и распространение Наталья Лукина

Маркетинг Наталия Черкасова

Финансы Лариса Егорова

Исполнительный директор Наталья Лужецкая

PR и продвижение Елизавета Строк, Татьяна Кёлин

Мерчендайзеры Артур Бондаренко, Марина Королёва

Редакция благодарит Леонор Виегас (Leonor Viegas), Аарона Донована (Aaron Donovan), Малкольма Майлза (Malcolm Miles), Ивана Полискового, Патрисию С. Филлипе (Patricia C. Phillips), Евгению Фридлянд (Jenia Fridlyand), студию Олафура Элиассона и лично Камиллу Крагелунд (Camilla Kragelund), студию Альфредо Джаара и лично Джонатана Терранову (Jonathan Terranova).

Редакция благодарит за помощь в переводе Дарью Барышникову, Камилу Гогореву, Инну Городецкую, Андрея Патрикеева.

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 № 5433/12

Выпуск издания осуществлен при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

© Журнал «Искусство»

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



На обложке:
Алешандре Фарту
2009
Лондон, Великобритания.
© Alexandre Farto aka Vhils



ТОВАРЫ ДЛ
СТРИТ-АРТ ХУДОЖНИКОВ,
ГРАФФИТИ-РАЙТЕРОВ
И ТВОРЧЕСКИХ ЛЮДЕЙ.

☎ 8 (495) 776-73-76
НИЖНИЙ СУСАЛЬНЫЙ
ПЕРЕУЛОК, 5С2

STANDART

WWW.STNDRT.RU

☎ 8 (495) 776-73-76
ЛУБЯНСКИЙ ПРОЕЗД
27/1С1

ТЕАТР МУХИНОЙ ВЕРЫ

24.10 –
2.12.12

неизвестные
страницы
творчества
скульптора

куратор:
георгий
коваленко

ПРАВИТЕЛЬСТВО
МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
ГУМАНИТАРНЫЙ
ПРОЕКТ
ИВАНА ПОЛЯКОВА
ФОНД КУЛЬТУРНОГО
ПРОСВЕЩЕНИЯ
«СТИЛЬ ПОБЕДЫ»

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
УЛИЦА ПЕТРОВКА, ДОМ 25
+7 495 2313660
WWW.MMOMA.RU

ПЕТРОВКА 25

на правах рекламы

MMOMA
МОСКОВСКИЙ
музей
современного
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art



СТИЛЬ ПОБЕДЫ



ГУМАНИТАРНЫЙ ПРОЕКТ
Ивана Полякова

информационные
партнеры



ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



EP ExpertPhotoLab

<i>-МНЕНИЕ-</i>	10
ПУБЛИЧНОЕ И ЛИЧНОЕ	16
Патрисия С. Филлипс ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ И ПАБЛИК-АРТ	18
Яна Шклярская НАРОД И ПАМЯТНИК	32
НАИЛЯ АЛЛАХВЕРДИЕВА: «ПАБЛИК-АРТ — ЭТО ПЕРЕПЛАНИРОВКА РЕАЛЬНОСТИ»	48
ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ: «НЕ ИГНОРИРОВАТЬ ПУБЛИКУ»	60
Ольга Хорошилова ОЛАФУР ЭЛИАССОН: СТАЛЬНОЕ СОЛНЦЕ, УРАНИНОВЫЕ РЕКИ	72
ГОРОД КАК ЗАКАЗЧИК	84
САРА РАЙСМАН: ПРОЦЕНТ НА ИСКУССТВО	86
ПАБЛИК АНДЕРГРАУНД	102
Алина Стрельцова АЛЬФРЕДО ДЖААР: РАБОТА НАД ОШИБКАМИ	116
КРАСНЫЕ PROFESSORS ПАБЛИК-АРТА	124
СФЕРА ДИАЛОГА И КОНФЛИКТА	132
Малкольм Майлз КУДА ТЕПЕРЬ? ПОСЛЕ КРЕАТИВНОГО ГОРОДА	134
Александр Раппапорт ГРАФФИТИ: ИСКУССТВО ИЛИ КОНТЕКСТ?	142
АЛЕШАНДРЕ ФОРТУ: «Я ТОЖЕ ВАНДАЛ, ВЕДЬ Я «УРОДУЮ» ЗДАНИЯ»	156
ЧЕТЫРЕ ИНТЕРВЕНТА: УЛИЧНЫЕ ХУДОЖНИКИ О СВОЕЙ РАБОТЕ	166
НИКОЛАЙ ПОЛИССКИЙ: «У ГОРОДСКОГО ИСКУССТВА ДОЛЖНА БЫТЬ СОВСЕМ ДРУГАЯ СТЕПЕНЬ АГРЕССИИ»	176
ТАТЬЯНА ВОЛКОВА: «АРТ-АКТИВИЗМ СЕЙЧАС БУДЕТ ТОЛЬКО РАСЦВЕТАТЬ»	190
<i>-ОБЗОРЫ-</i>	201
<i>-КАЛЕНДАРЬ-</i>	216
<i>-SUMMARY-</i>	224



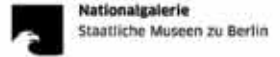
При поддержке
Правительства
Москвы



Выставка
организована
в рамках Года
Германии
в России
2012/13

М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



ЙОЗЕФ БОЙС

ПРИЗЫВ К АЛЬТЕРНАТИВЕ

куратор: ойген блуме

Правительство Москвы
/ Департамент культуры
города Москвы / Российская
академия художеств / Музей
современности Хамбургер Банкоф
— Национальная галерея, Берлин
/ Государственные музеи Берлина
/ МИД Германии / Гете-Институт
в Москве / Восточный комитет
германской экономики при
поддержке Российско-Германской
Внешнеторговой палаты /
Московский музей современного
искусства



© 2012 by Beuys Estate, Bonn, Germany. All rights reserved. Photo: G. Schmitt, Bonn, Germany. Photo: G. Schmitt, Bonn, Germany. Photo: G. Schmitt, Bonn, Germany.

12.09
– 14.11
2012

ГОГОЛЕВСКИЙ 10



реклама

У паблик-арта много лиц, задач и смыслов. Это искусство новейшего времени, стремящееся провоцировать, развлекать и поучать одновременно. И именно поэтому ему бывает не всегда просто найти пристанище в городском пространстве и понимание зрителя. Можно сказать, что паблик-арт — сфера диалога и конфликта, точка реализации множества оппозиций: искусство и место, художник и политика, публика и власть. Эти конфликты возникают при любых режимах в Нью-Йорке, в Лондоне, в Москве, в Перми, и разрешаются порой самым радикальным вмешательством правителей или народа. А иногда не разрешаются. И превращаются в вечного — или временного — раздражителя общественного мнения. Или в привычку, нового *genius loci* с неважно каким знаком. А художник... Художник часто остаётся непонятым — заложником ситуации, стиля и места.

Редакция журнала «Искусство»



Малкольм Майлз
(стр. 134)

Профессор культурологии в Школе архитектуры, дизайна и окружающей среды Университета Плимута (Великобритания), специалист в области современной городской культуры, взаимовлияния современного искусства и урбанистической среды.



Сара Райсман
(стр. 86)

Независимый нью-йоркский куратор, сотрудничала с Новым музеем современного искусства в Нью-Йорке и Институтом современного искусства в Филадельфии, работала программным директором International Studio & Curatorial Program (ISCP), с 2008 года занимает пост директора программы Percent for Art департамента по делам культуры Нью-Йорка.



Александр Раппапорт
(стр. 142)

Доктор искусствоведения. Член Союза архитекторов России (с 1968), Международного комитета архитектурных критиков (International Committee of Architectural critics, CICA) (с 1985), Ассоциации искусствоведов (с 2002), Союза дизайнеров России (с 2003). Опубликовал более ста научных и публицистических работ по теории архитектуры, дизайна и изобразительного искусства.



Эми Хаусман
(стр. 112)

Заместитель директора программы по современному искусству в нью-йоркском метро Arts for Transit (Metropolitan Transportation Authority (MTA)). Занимается руководством и согласованием временных и постоянных паблик-арт проектов для метро на всех этапах их создания и установки.

10

Основные труды: *Urban Utopias: the built and social architectures of alternative settlements*, London, Routledge, 2008; *Cities & Cultures*, London, Routledge, 2007; and *Urban Avant-Gardes: art, architecture and change*, London, Routledge, 2004.



Кендал Хенри
(стр. 102)

Нью-йоркский искусствовед и куратор, специалист в области паблик-арта. Кендал входит в «Совет 12», определяющий развитие городского искусства в США. В течение одиннадцати лет он занимал должность менеджера программы по современному искусству в нью-йоркском метро Arts for Transit (Metropolitan Transportation Authority (MTA)).



Патрисия Филлипс
(стр. 18)

Куратор, арт-критик, исследователь, проректор род-айландской Школы дизайна, автор многочисленных книг и статей, посвященных проблемам паблик-арта, и крупнейший исследователь в области паблик-арта. Её книги и статьи публикуют Artforum, Art in America, Flash Art, Rizzoli International Publications, M. I. T Press, Princeton Architectural Press.



Яна Шклярская
(стр. 32)

Искусствовед. В 2001 году окончила Суриновский институт, соискатель кандидатской степени в НИИ РАХ. Тема исследования «Русская монументальная скульптура первых лет революции». Работала в галереях Stella и Shpengler. Куратор выставок Н. Мамонтова и В. Онокорова в ГТГ (2008), автор предисловий к каталогам, публикаций в научных сборниках и журналах.



Галерея 11.12

Алексей Алпатов
Максим Башев
Владимир Марин
Ринат Волигамси
Игорь Скалетский

19-23 сентября АРТ МОСКВА



Moscow, CCA Winzavod, 4th Syromyatnicheskiy Lane, 1/6
Tel: +7 495 940 64 71
www.11-12.ru

Singapore, Blk 5, Siglap Road #11-52, Mandarin Gardens
Tel: +65 93 54 24 75
www.11-12gallery.com



Вольф Про
*руководитель
культурных про-
грамм Немецкого
культурного
центра им. Гёте*

Приехав в Москву, я почти сразу заметил, что в публичном пространстве нет ни одного объекта современного искусства. За три года я нашёл всего одну-две работы. Для меня это нечто удивительное. Как же так? Ведь мы живём в настоящем. Нужно как-то соответствовать: например, читать современную прозу и заниматься современным искусством. Чтобы познакомиться с ним как можно больше людей, и нужен паблик-арт.

Решающий фактор здесь — отношение городской администрации к современному искусству. Например, в Германии, если ты строишь что-то на государственных средствах, опре-

делённую часть денег придётся отложить на произведения современного искусства, которые разместятся вокруг здания. Таких работ невероятно много. Не все они хороши, но чаще всего можно найти что-то интересное. Второй важный момент — то, что публика в России ещё не готова полноценно воспринимать сегодняшнее искусство. Здесь по-прежнему особую симпатию вызывают реалистический подход и реалистические школы. Третье — это образование. Очень мало институтов, где преподают современное искусство, обучение заканчивается реализмом XIX века. Опять-таки мы живём в настоящем, и современность обладает совсем другими формами выражения. Сегодня нельзя работать так же, как это делали передвижники. Они всё делали правильно, но в формах своего времени. Если сегодня действовать, как они, искусство получится фальшивым.

Чтобы паблик-арт развивался в России, инициатива должна исходить от всех этих трёх составляющих: власти, публики, образовательных учреждений.

Для меня главное преимущество паблик-арта состоит в том, что он делает город более родным, более знакомым и близким. Например, в Германии художник Гюнтер Демниг заменил тротуарную плитку возле домов во многих городах. На новых золоченных плитках он написал имена евреев, которые раньше

Ещё до моего приезда в Россию мне ужасно хотелось раскрасить московские улицы: с удовольствием бы смотрел на жёлтые и сиреневые тротуары. А вы нет?

жили в этих домах и погибли в фашистских концлагерях. В каждом случае художник спрашивал разрешения у нынешних жильцов. Получился не просто мемориальный знак, владельцы домов были вовлечены лично в создание этого произведения. Таких плиток уже более четырёх тысяч. Я всё время думаю пригласить этого художника в Москву, мне кажется, что он очень подошёл бы российскому контексту, но пока не могу найти подходящий формат.

Вот другой хороший пример. В одном из кварталов Гамбурга хотели снести старые дома, чтобы построить особняки для богатых людей. Художник Кристоф Шефер вместе с другими возглавил протестное движение, и местные жители успешно оказали сопротивление властям. Пусть старые кварталы и не особенно хороши, но они составляют часть

истории. Речь, конечно, не идёт о том, чтобы сохранять всё, но прежде чем что-то сделать, нужно сначала поговорить с людьми, узнать, чего они хотят. Город ведь очень хрупкое образование.

В Европе тоже не всё идеально, но уже сформировалась привычка спрашивать мнение людей. В Москве же она пока в зачаточном состоянии. Об этом свидетельствует и история с ЦДХ. Если уж его перестраивать, то правильным было бы пригласить современных художников и архитекторов, чтобы они поработали с памятью места в согласии с местными жителями. Пусть это и не паблик-арт в чистом виде, но принцип тот же.

Как это могло бы происходить? Например, во времена перестройки из московского метро убрали многие памятники советских деятелей. На некоторых станциях от статуй, которых уже давно не существует, остались пустые пьедесталы. Мне кажется, что это отличное место для современного искусства. Можно предложить художникам создать и разместить свои работы на этих пьедесталах. Каждые две недели проекты и художники могли бы меняться. Если кому-то не понравится какая-либо работа, можно просто подождать две недели и увидеть другую, которая, может быть, понравится больше. Это было бы очень демократично и, на мой взгляд, достаточно просто осуществимо.

А ещё даже до моего приезда в Россию мне ужасно хотелось раскрасить московские улицы: с удовольствием бы смотрел на жёлтые и сиреневые тротуары. А вы нет?



Леонид Бажанов
*художественный
руководитель
Государственного
центра современного
искусства*

Паблик-арт — англоязычный термин, и он описывает прежде всего западную практику. У нас искусствоведческая терминология, связанная с современным искусством, разработана весьма слабо. В СССР существовало понятие и практика «монументального искусства». Однако после крушения советской идеологической системы, а монументальное искусство идеологически наполнено, разрушилось и оно. Конечно, была и предыстория — мозаики, фрески, скульптура, которые размещались в публичном пространстве и были обращены к широкому зрителю, а не к элитарной аудитории. XX век сначала в рамках модернистских концепций, а затем в пространстве *contemporary art* сформировал специфический сегмент этой традиции, он аккумулировал различные её принципы и выработал приёмы, с которыми и связано понятие «паблик-арт».

Во второй половине XX века они существовали сначала в форме радикального экспери-

мента — хеппенинга и перформанса, потом стали сопрягаться с опытом более традиционных форм и стратегий, апеллируя к социальной и политической проблематике. В России же примерно в конце 1970-х стали проводиться некоторые эксперименты, близкие русскому историческому авангарду, прежде всего футуризму, но также в радикальных, шокирующих публику формах. К ней относятся акции и перформансы группы «Гнездо», Михаила Чернышова и других. Тогда это не называлось паблик-артом и едва ли в полной мере может быть описано этим термином, однако это движение соприкасалось с современным ему западным искусством и могло бы развиваться, если бы у нас существовало образование в сфере современного искусства. Однако до сих пор русские художники в большинстве своём автодидакты.

Если на Западе художники постепенно стали сопрягать радикальные стратегии с сотрудничеством с городскими властями и общественными фондами, готовыми оказывать поддержку искусству, то русские художники такой поддержки не получали до последнего времени. Вот это отсутствие поддержки, образования и обусловило некоторую ущербность нашего паблик-арта. А на Западе он уже выработал свои устойчивые правила, которым учат, о которых пишут книги. Он не только поддерживается общественными и государственными структурами, но и эксплуатируется корпорациями, фирмами, политическими партиями.

То, чем сейчас наполняются наши города, — это монументальная скульптура в духе XIX века, к паблик-арту это отношения не имеет. Разумеется, социальная основа была у искусства и раньше, но в традиционных памятниках она проявляется в ограниченном диапазоне традиционных форм, не используя расширенные возможности языка современного

искусства. Паблик-арт может использоваться не только языком пластических форм, но любым языком — визуальным, аудиальным, вербальным, перформативным... Но паблик-арт — это всё-таки сегмент современного искусства. И в этом направлении в России лишь недавно были сделаны первые шаги: некоторые опыты предпринимал Государственный центр современного искусства. Прежде всего, этим занимаются наши филиалы — Балтийский, Северо-Западный, Уральский филиал. Эти вещи остаются потом в городской среде, надолго ли — неизвестно, но они и не созданы на века, такие работы должны поддерживаться актуальностью своего существования. В рамках Московской биеннале некоторые шаги предпринимались и в Москве. Есть очень любопытное ответвление отечественного паблик-арта — то, что делает в деревне Никола-Ленивец Николай Полисский. Если обращаться к англоязычной терминологии, это не совсем ленд-арт, так как в ленд-арте почти не выражена социальная составляющая, а в паблик-арте она становится основной.

На Западе паблик-арт стабилизировался, выработал стилистические ходы, охотно соприкасается с работой архитекторов и дизайнеров — становится определяющей официальной стратегией. В то же время мир не стоит на месте, и возникают новые стратегии, такие как стрит-арт. Его можно было бы рассматривать как ответвление паблик-арта, но стрит-арт, на мой взгляд, реагирует именно на излишнюю стабилизацию паблик-арта, когда тот уже стал степенной стратегией в своем флирте с дизайном и архитектурой, оставив изначально свойственный современному искусству радикализм. А стрит-арт — это молодые художники, и, как каждая новая генерация, они начинают, прежде всего, с радикальных, как им представляется, честных жестов и игнорирования

Если стрит-арт и активизм — это партизанская тактика, то паблик-арт — регулярное культурное строительство

отработанных навыков. Ставка делается на прямое актуальное высказывание. Увы, мы не прошли необходимую переходную стадию. И сейчас сталкиваемся, с одной стороны, с попыткой паблик-арта заявить свои права на городское пространство, а с другой — со стрит-артом и арт-активизмом, не столько детищем паблик-арта, сколько воплощением новой генерации, и в этом воплощении нет ничего плохого. Если стрит-арт и активизм — это партизанская тактика, то паблик-арт — регулярное культурное строительство.

Трудно сказать, как будут развиваться события. Пока нет системы образования, и общество не знает, с чем оно сталкивается, будет путаница в понятиях. Не просто в терминах, но и в восприятии. В то время как паблик-арт мог бы удовлетворить духовные и гражданские запросы солидной аудитории, стрит-арт мог бы развиваться параллельно, заявляя свои актуальные претензии. И всё было бы нормально, как это и происходит на Западе. У нас же, как только намечается стабилизация какого-либо явления, сразу возникает оппозиция аудитории, обусловленная неведением и неприятием. И наш отечественный паблик-арт, только делающий первые шаги, столкнется с такой ситуацией, как суд над Pussy Riot, акциями группы «Война», и мы в очередной раз не достигнем диалога, все акции будут восприниматься только как радикальные выкрики, а не как продуманное художественное высказывание.



Олег Шапиро
архитектор, партнер архитектурного бюро Wowhaus, член попечительского совета Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»

Паблик-арт — это искусство в общественном пространстве, и в городе очень многое можно поменять при помощи искусства и всего, что происходит около искусства. Существует много разных типов общественных пространств. Например, в центре Москвы много неосвоенных мест. Местные жители не дают там ничего строить, и они находятся в запустении, там практически помойка. С ними нужно что-нибудь делать. Есть полузаброшенные набережные, такие как набережная возле ЦПКиО. Есть старая территория АЗЛК, которая не используется с начала 1990-х. Собственники большинства таких пространств не знают, что с ними делать. Сейчас после «Винзавода», «Стрелки», «Арт-Плея» люди поверили, что эти места можно преобразить при помощи искусства. Каждый второй говорит, что он хочет сделать на своей территории арт-кластер, не понимая, что это не универсальная возможность: где найти

столько представителей креативного класса? Но есть и другие простые и известные приёмы.

У нас, к примеру, есть площадь Маяковского, несколько театров, концертный зал и стоянка — выжженное место, где ничего не происходит. Любая штука, которая бы всех развеселила, наподобие «красной лестницы» на Таймс-сквер, спасла бы ситуацию. На Таймс-сквер люди и правда сидят — в бесконечном шуме и потоке, но ждут кого-то, глазят по сторонам. Многим кажется, что это лучшее место в мире.

Город — это совокупность событий. В маленьких европейских городах, где люди живут коммунами, всегда что-то происходит: рождественские ярмарки, фестиваль уличных музыкантов в Ферраре, палео в Сиенне, театральный фестиваль в Авиньоне. Эти города постоянно живут событиями. Горожане чувствуют общность оттого, что у них что-то есть специальное.

Наш день города не компенсирует этот пробел. День города — это хорошо, но слишком официально. Власть что-то делает, хорошо ли, плохо ли, но пусть делает. Но на самом деле все эти фестивали в исторических европейских городах организует не власть, она разве что поддерживает, но мероприятия организуют сами горожане. Не знаю, можно и нужно ли объединять таким спо-

Креативный город — это креативные граждане. Эта небольшая прослойка всегда есть. Просто кто-то должен повести за собой

собом всю Москву — миллионы разных людей, — но всех, кто гуляет по Бульварному кольцу, объединить можно.

Креативный город — это ведь не креативные тротуары, это креативные граждане. Эта небольшая прослойка всегда есть. Просто кто-то должен повести за собой. В сфере урбанистики инициатив много, их рассматривают, что-то принимают, что-то отклоняют, и власть сейчас, в общем-то, готова поддержать. Была бы программа.

Да, наш прошлый градоначальник решил, что лучше всего для Москвы подходит большая скульптура из бронзы, и ещё лучше, если это будет большая скульптура Церетели. Может быть, сейчас будут какие-то подвижки, но это пока трудно сказать. Четыре-пять лет назад кто-то пытался поставить скульптуры Горького на крышу, но это не удалось по причине то ли пожарной безопасности, то ли военной. Но на самом деле даже сейчас в Москве можно сделать всё и быстро, правда нужно знать, в какую дверь зайти, и кого-то убедить, что это надо сделать.

Пока в Москве не так много эстетичного, в нашем городе живут люди литературоцентричные, а значит люди «без глаз». Именно поэтому — а не из-за инертности властей — кто-то должен прорываться.

Сейчас модны всякие урбанистические вещи. Мне кажется, «Стрелка» в этом как-то помогла. Приходят люди и хотят обустроить дворы. Очень много приходит. Инициативная группа посетила районную управу, и их с удовольствием поддержали, они общались с жителями, проектировали и т.д. Большой фестиваль стрит-арта проходит в Выксе — чёрт знает где, и, между прочим, прекрасно живёт. В Парке Горького тоже всё очень удачно совпало, была тоска по пространству, дружественному для людей, по человеческим дей-

ствиям — она всегда есть, и это очень чувствуется.

Сейчас мы сделали неплохой предпроект Бульварного кольца. В этом году его реализовать не удалось, так как демонстрации сильно отпугнули власть от любой активности на этой территории. Однако это пространство неоднородное: где-то есть жизнь, где-то её нет совсем. Кольцо существует в сознании людей как некий бренд, но есть Пушкинская площадь, где всё кипит, а, например, в районе Язвы вообще народу нет. Потенциал этих мест для города не выявлен, но существуют прекрасные приёмы для оживления этих пространств, которые, правда, могут сработать, а могут и нет. Например, Бульварное кольцо поделено между девятнадцатью управами, у которых свои большие территории и которым важно, чтобы там ничего не происходило, так как это дополнительные хлопоты. Почему бы не сделать единую администрацию Бульварного кольца, такую как администрация парка? Там могли бы быть уличные музыканты, и уличные театры, цирковые фестивали. Есть на бульваре место, где всегда играют в шахматы, но оно неудобное. Можно сделать место, где людям будет играть комфортнее. А ещё там нужно место, куда можно спрятаться и согреться зимой. Всё очень просто, и там будет жизнь.

Искусство — это не лекарство, не вполне верно говорить, что оно «спасёт мир», но главной мыслью Бродского на его Нобелевской лекции было утверждение, что искусство делает человека индивидуальным, а не массовым существом.



Анна Биткина
куратор международной выставки публичного искусства «Критическая масса»

16

В 1960—1970-х годах в США модернистские и абстрактные скульптуры, которые теперь можно увидеть в музеях, устанавливались на площадях, в парках, на территории университетов. Такие работы заказывали известным в то время художникам — Генри Муру, Александру Кальдеру, Исаму Ногучи... Как правило, работы этой модели публичного искусства не имели ничего общего с понятием «общественное». Определяющими были размер, статус художника и удобство места экспонирования.

Следующий этап развития и модель публичного искусства — реализация проектов, которые вписывались в контекст места. Эти урбанистические скульптуры отличаются функциональностью. Такие проекты — своего рода уличная мебель, архитектурные конструкции с зелёными зонами и ландшафтным дизайном. Это работы Нэнси Холт, Марты Шварц, Мэри Мисс. И наконец, третья модель проек-

тов публичного искусства на Западе — это новый жанр искусства в общественном пространстве, которую отличает обращение к социуму, работа с местным сообществом и политический активизм. Сейчас, когда политическая программа современного искусства становится более острой, художники всё чаще используют общественные пространства в качестве своей выставочной и дискуссионной площадки.

В истории российского искусства публичное искусство пока не имеет определённого места. Оно только начинает завоевывать нишу в современной арт-системе. Безусловно, есть реализованные проекты, есть российские фонды и бизнес, которые поддерживают публичное искусство, но это происходит стихийно. Впрочем, сообщество художников, зрителей и экспертов формируется быстрыми темпами.

Проекты российских художников, которые работают в жанре публичного искусства (Николай Полисский, Professors, Александр Бродский, Жанна Кадырова), можно отнести к первой и второй моделям. Часто это скульптуры или дизайнерские объекты, которые не имеют концептуальной связи с местом. Многие работы могли бы вполне органично смотреться в выставочных пространствах и галереях, но перенесены в общественные места из-за больших размеров. К новому жанру публичного искусства, который обращается к социальным вопросам, можно отнести работы Тимофея Радя, группы «Мыло» и перформеров Театра танца «Игуан».

На мой взгляд, российские художники по-прежнему занимаются саморефлексией и не анализируют, что происходит вокруг них. Западное публичное искусство более политическое, активное, актуальное, критичное, разнообразное в использовании художественных средств. Российское публичное искусство — более декоративное. Мне кажется, что любое общественное место (открытое или закрытое)

вполне приемлемо для проектов публичного искусства. Часто авторы отталкиваются в своих проектах именно от места. Какое-то пространство (территория) и люди, которые там живут или проходят мимо, несут определённую информацию, создают ситуацию. Именно стечение всех этих случайных или неслучайных факторов, которые художник замечает или специально изучает, служит основой для проектов публичного искусства.

Но если работа, размещённая в общественном месте, мешает или не нравится местному сообществу, автор об этом узнает. Работу сломают, украдут, напишут жалобу... Не остановит даже статус художника, как это было в истории со знаменитой «Аркой» Ричарда Серра на Площади Федерации в Нью-Йорке.

Я не большой сторонник активных провокаций, потому что это односторонняя практика, игра в одни ворота. Лучше конструктивный диалог и дискуссия с участием всех сторон. Лично мне интересны проекты, которые органично вписываются в среду, но несут в себе важное сообщение и поднимают актуальные для современного общества вопросы.

Западное публичное искусство более политическое, активное, актуальное, критичное, разнообразное в использовании художественных средств. Российское публичное искусство — более декоративное

Автор работы: Трент Парк. Без названия #10. Из серии «Седьмая волна», 1999-2000. Courtesy автор, Stills Gallery и Галерея Гринберг



Трент Парк. Седьмая волна

21 сентября – 05 ноября 2012

Галерея «Гринберг»
(ex. Gallery.Photographer.ru)
Выставка в честь
пятилетия галереи

GRINBERG
GALLERY

ЦСИ Винзавод (Цех розлива).
4-й Сыромятнический пер.,
дом 1, стр. 9
Тел/факс: + 7 (495) 228 11 70
www.grinberggallery.ru



ПУБЛИЧНОЕ И ЛИЧНОЕ

Вторгаясь в общественное пространство, на первых порах современное искусство ставило перед собой задачи расширить аудиторию, найти актуальные контексты восприятия, оживить ставшую слишком косной традиционную музейно-галерейную систему. Оказавшись на улице, искусство действительно обрело новые смыслы, значение и силу, в том числе, — как инструмент социального воздействия. Миссия современного искусства была признана властью и публикой, но в ответ оно получило общественную нагрузку. Появилась необходимость говорить от имени общества, выражать его позицию на доступном языке, воплощать в произведениях публич-арта синтез «индивидуального» и «общего»



ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ И ПАБЛИК-АРТ

21

Постоянство ценится обществом. Запрос на долговечное искусство неизменен. В то же время общество обладает противоречивой склонностью к искусству современному и актуальному, реагирующему на контексты и обстоятельства своего времени. И наконец, существует парадоксальное стремление сделать эту свежую непосредственность актуального искусства неуязвимой для времени, дать ей место в ряду исторических артефактов как реальному свидетельству переживаний и ориентиров своего времени

Жизнь никогда не стоит на месте. Она всегда изменчива, подвижна и стремительна, всё в ней то пропадает, то появляется вновь, и самым неожиданным образом.

Лорен Айзли¹

На Венецианской биеннале 1986 года Кшиштоф Водичко в течение нескольких часов проецировал на основание 600-летней колокольни на площади Сан-Марко фотоколлаж, изображающий 35-мм камеру, солдатский ремень с прикрепленной гранатой и прочее военное снаряжение. Помимо критики туризма и политики, проект Водичко выражал мощную диалектику амбивалентных потребностей в стабильности и сохранности и, с другой стороны, в изменении и временности. Для доказательства этих положений ему потребовались и постоянство колокольни, и эфемерность луча проектора. Именно изменчивым вещам и посвящён публич-арт; общественная жизнь олицетворяет такие противоречия.

ПУБЛИЧНОЕ И ЛИЧНОЕ

Конец XX века заострил проблемы времени и ожидания, изменения и ценности. Это был быстрый, восприимчивый и уступчивый век, когда постоянство объектов стало столь же далёким от реальности, как и само время. Самое важное — то, чего жаждут и от чего зависят, что переходит из поколения в поколение, — теперь больше не передаётся одними и теми же символами. Визуальное окружение столь же подвижно, как работа сознания или зрительное восприятие. Как в частной, так и в общественной жизни феноменологические аспекты неопределённости, перемен и временного нуждаются в интенсивном усвоении, не потому, что это неумолимые, неизбежные силы, но потому, что они позволяют развиваться новым идеям и новым свободам.

Чтобы понимать временное, не нужно безрассудного принятия абсолютной относительности, важные уроки и основополагающие идеи можно обнаружить и в синапсах (элементы, осуществляющие передачу нервного импульса между клетками. — *Прим. пер.*), альтернативах, возникающих между ними и концептуально

связывающих отдельные явления. Реальность эфемерности, пожалуй, наиболее убедительно и точно ощущается в широте общественного пейзажа. В частном можно найти тихое убежище и некоторое постоянство рутины, а общественная жизнь символизирует не то, в чём участвует весь электорат, но, скорее, постоянные изменения, составляющие и обогащающие его. Общественная жизнь поразительно предсказуема и в то же время постоянно удивляет нас.

Как считает Ричард Сеннет² и другие авторы, частное является условием существования человека, а публичное искусственно создано и воссоздаётся каждым поколением. В исторической перспективе всегда и в большинстве обществ обнаруживается общественная жизнь, но сама идея публичного — гибка и изменчива. Понятие публичного, наверное, является наиболее идеалистической идеей, встречающейся в современной культуре. Она переопределяется не только в процессе корректив, вносимых политическим и общественным развитием, но и представлениями о частном, которые служат её фоном, её дополнением и в конечном счёте основой. Задача каждого человека — поддерживать это динамическое взаимодействие личного и публичного, принимая воодушевляющую и всегда сложную природу этого важного диалога, будучи настолько же глубоко вовлечённым во внешний мир, насколько и в свой собственный внутренний мир.

ВРЕМЕННОЕ — ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ

Подобные размышления о «публичном» часто сопровождают нынешний энтузиазм по поводу публич-арта, захвативший большинство городов в Соединённых Штатах. Это как если бы авторы исследований по истории общественного развития и люди, заинтересованные в создании публич-арта, были бы далеки друг от друга, действовали бы спонтанно и не подозревали о существовании друг

(1) Loren Eisely, *Man, Time, and Prophecy*, New York, 1966. P. 22.

(2) Richard Sennet, *The Uses of Disorder*. New York, 1970.



На стр. 18

Аниш Капур

Облачные врата («Боб»)
2004

Отполированная нержавеющая
сталь. Миллениум-Парк в Чикаго,
США

© Фотограф Orla Schantz

Клас Олденбург

Batscolumb («Колонна-
бита»)
1977

Окрашенная нержавеющая сталь,
Чикаго, США

© Фотограф Orla Schantz



**Клас Олденбург,
Кози ван Брюгген**
Воланчики
1994
Окрашенная нержавеющая сталь.
Пари скульптур Музея искусств
Нельсона-Аткина, Канзас-Сити,
США
© Фотограф Orla Schantz

друга. Дискуссии, посвящённые публичному искусству, часто имеют отношение к конкретным сообществам, но редко затрагивают публичное искусство в целом. Как кажется, существует скрытое допущение, что все знают, что значит «публичное», и интерес направляется на более очевидные и поддающиеся описанию проблемы. Много сказано о неудачах и успехах публичного искусства, но очень мало о философских проблемах, которые публичное искусство может поставить или прояснить, или даже о том, требует ли вообще идея публичного искусства тщательного интеллектуального исследования и обоснования. Я думаю, проблема в том, что публичное искусство стремились определить без учёта всех данных, не принимая во внимание тот сложный комплекс проблем, который он должен принять и может выразить. Публичное искусство слишком часто используется в качестве умеренного противоядия или великого решения, но при этом редко воспринимается как форум для исследования, сопоставлений и конструктивного пересмотра. Хотя публичное искусство — это исследовательская стадия, его рассматривают, как если бы он был способом производства базовых стратегий и принципов.

Возможный способ для художников и институций продолжить создавать публичное искусство, сохраняя его аналитические задачи и структуру, отличая (или не отличая) его от других творческих предприятий — это поддерживать более краткосрочные эксперименты, где элементы могут меняться, а результаты разумно и точно оцениваться. Создание публичного искусства требует более страстной приверженности временному — информации, взятой из краткосрочных проектов. Этот план предлагается не в пик постоянному публичному искусству и не из безразличия к нему, скорее, это поддержка альтернатив. Временное — это не только определённая философская валюта, оно позволяет художественному производству моделировать идею научно-исследовательской лаборатории. Такой план консервативен: это предложение отвести себе время на изучение, реализацию менее масштабных проектов, попробовать выразить то, что известно о современных условиях. Работа требует понимания значимости в большей степени идей и содержания, нежели устойчивых форм; гибкости процедур создания и размещения этих произведений, более внимательного критического подхода.

ИСКУССТВО КАК МАНИФЕСТ

В своей книге о геологическом времени «Круговорот времени, стрела времени»³ Стивен Джей Гулд исследует двойственную природу времени в западной мысли: темпоральность переживается и циклично, и линейно. Западный ум опирается на представления о времени, объясняющие как стабильность постоянства и непрерывности, так и стимулирующую силу прогресса и перемен. «Публичное» формируется аналогичными случайными и противоречивыми идеями. Люди всегда приходят на ежегодные публичные мероприятия, даже если они кажутся им пустыми и повторяющимися; всё же они дают стабильную точку отсчёта. Но публичная жизнь должна приспособиться и к прогрессу, ведь от этого зависит укрепление демократических ценностей и улучшение жизни. Линейность позволяет общественности объединять усилия, направленные на совершенствование и пересмотр существующего. Эти противоположные концепции временности неразрывно связаны с публичной жизнью — с ожиданиями, управляющими действиями, с событиями и явлениями, постоянно определяющими и трансформирующими опыт. И эти мощные, проблемные идеи заключаются в том, что искусство традиционно обращается к публике посредством своих формальных и темпоральных проявлений. Публичное искусство в этом подобно другим видам искусства, но оно потенциально богаче, благодаря множеству содержащихся в нём философских, политических и гражданских проблем. Ему не нужно искать какой-то общий знаменатель или выражать некое общественное благо, чтобы быть публичным, но оно может дать визуальный язык для выражения и исследования динамических, временных условий существования коллектива.

Очевидно, публичное искусство является публичным искусством не только потому, что его произведения выставляются на улицах или в других городских пространствах, или потому, что его почти все могут понять и оценить; это искусство публичное, потому что является манифестацией творческой деятельности и стратегий, принимающих идею «публичного» как начало и как свой предмет исследования. Это искусство публичное из-за тех проблем, которые оно ставит или к которым обращается, но не потому, что эти проблемы доступны или привлекают

⁽³⁾ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle*. Cambridge, MA, 1987.

много зрителей. Конечно, это намного сложнее, и неясные определения паблик-арта, а также методы и задачи его создания и критики — менее предсказуемы, менее правильны. Это требует приверженности к экспериментам, к убеждению, что паблик-арт и публичная (общественная) жизнь не непреложны. Есть много переменных, время, возможно, является наиболее важной, но пока к нему обращались достаточно редко.

Если «публичное» в паблик-арте понимать не как аудиторию, на которую рассчитано это искусство, но как основу идей и сюжетов, которые выбирает художник, тогда паблик-арт невозможно исследовать из-за его коммуникативной свободы, массовости восприятия, зависимости от размещения. Временные произведения паблик-арта не обязательно несут широкие воззвания, они могут смешивать противоречия и страсти, могут запутать, они могут оказываться в необычных, маргинальных и частных пространствах. В таком искусстве концептуальное доминирует над очевидными подробностями.

ОБЩЕСТВЕННОЕ МЕСТО

Паблик-арт связан с представлением об общественном месте (the commons), являющемся и физической структурой и ментальным ландшафтом публичной жизни в Америке. Эти общественные места часто бывали спланированными, а иногда спонтанно организованными открытыми пространствами в американских городах. Их непреходящее значение в истории культуры определяется не столько самим местом, которое они когда-то занимали в структуре города, сколько идеей, которой они стали в воплощении и поддержании общественной жизни, в её динамичных, часто противоречивых проявлениях. Если фактическое расположение общественного места поддерживало у людей ощущение некоторого постоянства, время суток и время года определяли деятельность и приоритеты, реализуемые в этом пространстве. В периоды войн и конфликтов общественные места использовались для подготовки и тренировок народного ополчения, весной и летом, открытые зелёные пространства становились ещё одним лугом для выпаса скота, во время политических выборов или гражданских дебатов они превращались в место для речей,

**«Частное» является
условием существования
человека, а «публичное»
искусственно создано
и воссоздаётся
каждым поколением.
В исторической
перспективе всегда
и в большинстве
социумов обнаруживается
общественная жизнь,
но сама идея публичного
гибка и изменчива**

обсуждения проблем, то есть в пространство особого мнения. Общественные места были сценой, где шли представления и создавались различные интерпретации предсказуемого и в то же время неожиданного театра публичной жизни. Это было физическое и психическое пространство, где манифестом было изменение. Своего рода обсуждение, драма и развёртывание времени, определяющие «публичное», происходили наиболее ярко и живо в общественных местах, они не были местами покоя или неизменности.

Тем, кто отвечает за поддержку и производство современного паблик-арта, не мешало бы следить за реальной жизнью общественных мест, с их слаженными, мифически неверными интерпретациями. Общественные места существовали, чтобы поддерживать взаимодействие личных интересов, составляющих основу любого сообщества, чтобы формировать и удерживать значимость диалектики перехода от общей цели к свободным частным волеизъявлениям. Именно в этом пространстве можно лучше всего понять представление о времени и его связях с широкой публикой. Философская идея общественного места основана на представлении об инакомыслии, развитии, о сложном, но принятом решении, это наследие по-прежнему актуально, даже если сами общественные места и память о них сходят на нет.



Генри Мур
Трёхходовая деталь № 2
(«Лучини»)
1965
Бронза. Торонто, Канада
© Фотограф Orla Schantz



Марианн Йоргенсен
Водяной занавес
2009

Ежегодная выставка «Скульптуры
у моря», Орхус, Дания
© Фотограф Orla Schantz

CREATIVE TIME

В Нью-Йорке есть две организации, чьей главной задачей является поддержка и стимулирование производства временного, недолговечного публич-арта. Ирония в устойчивой институциональной поддержке весьма мимолётных предприятий очевидна, но эстетические результаты часто свидетельствуют об исключительной ситуации. Это разнообразие произведений фактически бросает вызов институционализации публич-арта, а все ли работы, спонсировавшиеся ими, хороши, или не очень, насколько они контактны, — не важно. Они попытались культивировать удивительное пространство экспериментов. Они берут идею общественных мест в разных сообществах; перемещения усиливают и дают свежее представление об «общественном месте» как символе, если не пространстве публичной жизни. В отличие от этих организаций есть художники, работающие независимо друг от друга, создающие публичное искусство, часто неожиданное, нечасто попадающее и намеренно недолговечное. Именно благодаря многим из этих произведений идея публич-арта становится более последовательной и чётко очерченной.

В начале 1970-х корпорация «Креатив Тайм» (Creative Time) стала организовывать производство публич-арта. Начали с традиционных пространств (с избытком предлагаемых городскими властями) — неиспользуемых объектов недвижимости. Первой площадкой стала Уолл-стрит Плаза. Вестибюль площадью в 6000 квадратных футов был предоставлен компанией «Ориент Оверсиз Ассошиэйтс». В период с 1974 по 1978 год в этом огромном пространстве было установлено четыре экспериментальные работы⁴. Широчайший резонанс, пожалуй, получила работа Реда Грумса Ruckus Manhattan. Грумс, работая с большим количеством помощников более семи месяцев, придумал и построил аллегорически насыщенное визуальное повествование о Манхэттене. Истории прохожих, посетивших площадку, часто преображались и вписывались в разрастающийся проект Грумса.

Самый продолжительный проект Creative Time — существующее с 1978 года «Искусство на пляже». На огромной свалке в северной части Бэттери-Парк-сити были организованы совместные публич-арт проекты с участием художников, архитекторов, танцоров, хореографов, музыкантов и людей других творческих профессий. Проекты

создавались в начале лета, в течение всего сезона были предусмотрены перформансы, к осени вся феерия исчезала. В 1987 году, когда «Искусство на пляже» утратило эти песчаные просторы на Манхэттене, Creative Time перенесла свои летние мероприятия на другую, более неприглядную свалку, предоставленную портовым руководством в Хантере Пойнт в Квинсе.

Что, пожалуй, наиболее важно и больше всего запоминается в связи с проектом «Искусство на пляже», да и другими, спонсируемыми Creative Time работами публич-арта, — так это их временный характер и возможность (и необходимость) экспериментировать, которую они давали художникам. Каждый год структура «Искусства на пляже» менялась, одно появлялось, другое исчезало. Так проект стал постоянной лабораторией по изучению сотрудничества в эстетическом производстве недолговременных работ. Иногда Creative Time собирала творческие команды, в иные годы сами художники выбирали своих коллег. Но это ежегодное ожидание, недолговечность и динамичность каждого «Искусства на пляже» сделало возможным и поддерживало сам способ продуктивного времяпрепровождения.

PUBLIC ART FUND, INC

Хотя спонсируемые ею произведения отличаются от работ, поддерживаемых Creative Time, корпорация «Паблич-арт фонд» (Public Art Fund, Inc.), основанная в 1972 году, сосредоточена на временном размещении произведений публич-арта в самых разных городских кварталах и контекстах. Эти места — общепринятые публичные пространства парков и площадей. Проекты Public Art Fund приходят сюда и уходят, искусство становится динамической переменной в серии иногда предсказуемых, иногда необычных городских декораций. Один из наиболее интересных проектов, спонсировавшихся этой организацией — серия «Сообщения общественности» (Messages to the Public). Начатый в 1982 году, проект предоставил в распоряжение художников Spectacolor — большой лайтборд для компьютерной анимации на северной стороне здания на Таймс-сквер. Художники могли демонстрировать там короткую программу (обычно на двадцать секунд), которая показывалась приблизительно раз в двадцать минут. Вставленные между вульгар-

(4) Anita Contini, «Alternative Sites and Uncommon Collaborators: The Story of Creative Time,» *Insight / On Sites*, ed., Stacy Paleologos Harris, Washington, DC, 1984.

ной и агрессивной рекламой, эти моменты не только создали удивительно открытый форум для публичных высказываний художников, но и поставили проблемы отношения публик-арта и информации, стимулировали противоречивые размышления об искусстве и рекламе. Некоторые из работ на Spectacolor демонстрируют преднамеренную неоднозначность моментов искусства и рекламы, эстетическо-политической программы и впаривания товаров и услуг потребителю.

Проекция на Spectacolor, созданные художниками, — временные и нерегулярные, само средство трансляции требует эфемерности. Презентация новой информации должна быть постоянной, баланс изменения и повторов должен быть тщательно продуман. Кроме того, восприятие и переживание аудитории нерегулируемы: есть некоторые энтузиасты публик-арта, которые следят за этими меняющимися сообщениями, но большинство зрителей неподготовлены и случайно оказались в этом месте. «Messages» часто поступают общественности, не знакомой с Public Art Fund, с художниками, участвующими в этом проекте, или с этим странным сближением художественных образов и рекламы. Именно такая нерегулируемая встреча с искусством и неоднозначность его структуры и содержания делают эту серию насыщенной, сложной и пока ещё должным образом не проанализированной как способ высказывания.

Пейзаж публик-арта в Нью-Йорке был бы неполным без таких своего рода эфемерных постановок и важной информации, произведённой этими двумя организациями. Но что важно в связи и с Creative Time, и Public Art Fund, так это не просто разнообразие художественных высказываний, которые они вынесли на улицы города, но само пространство дискуссии, которое они создали для исследования значения публик-арта в конце XX века. Поскольку эти работы были частью городского устройства в течение короткого времени, тут была свобода опробовать новые идеи, новые формы, новые способы производства. Здесь есть, возможно, и готовность к вовлечению сложных идей и актуальных проблем, причём таким способом, который не работает в более долгосрочных проектах. Крайне сжатые сроки — это не только стимул, но и ответственность быть смелым в идеях, авангардным в определениях публик-арта, заботиться о содержании произведения, а не его долговечности.

Ошибки большинства произведений публик-арта заключались в недостатке конкретики, в стремлении смотреть на общество, на «публичное» слишком широко и просто. Встреча с публик-артом — это личный опыт, но восприятие длится дольше, чем реальное переживание

ФИНКЕЛЬПЕРЛ И ДЖААР

Некоторые из наиболее эффектных и провокационных временных инсталляций публик-арта были созданы художниками по собственной инициативе как с поддержкой или ограничениями со стороны официальных спонсоров, так и без них. Том Финкельперл сделал несколько краткосрочных публик-арт проектов с Creative Time, несколько с Public Art Fund, но некоторые из его сильных публичных высказываний сделаны независимо. Несколько лет назад он переехал в Нью-Йорк, чтобы исследовать распространённый и растущий феномен одиночества в большом городе. Финкельперл начал собственный партизанский проект изучения и, возможно, повышения общественной осведомлённости в отношении и сущности процесса устаревания. В различных местах он находит старые брошенные автомобили и тщательно разрисовывает их ржавые остовы золотом, наделяя их искусственной, ироничной патиной драгоценности. Его проекты начинаются спонтанно и длятся до тех пор, пока машины, наконец, не увозят. Это как если бы сам акт публичного художественного высказывания, интерес к общению, жест сострадания и критики преодолевали бы временные качества объекта. То, что эти золотые обломки исчезают, часто быстро и всегда непредсказуемо, усиливает их выразительный потенциал.



Клас Олденбург
Прищепна
1976
Окрашенная нержавеющая сталь.
Филадельфия, США
© Фотограф Orla Schantz



Энтони Гормли
Ивантовое облако XX
(«Торнадо»)
2000
Стальные профили. Центр
скульптуры Нашер в Далласе,
США
© Фотограф Orla Schantz

Несколько лет назад Альфредо Джаар договорился с транспортным управлением штата Нью-Йорк и владельцами рекламных площадей на платформе метро «Спринг-стрит» о том, чтобы разместить там свои инсталляции. Чуть более месяца постеры Джаара — с образами золотой лихорадки, происходящей в Бразилии на фоне крайней нищеты, — заменяли обычную рекламу, нацеленную на то, чтобы заставить людей расстаться со своими деньгами. Вдоль платформ Джаар разместил большие отпечатки своих фотографий; за время инсталляционного периода он регулярно обновлял изображения, вставляя также постеры с текущими мировыми ценами на золото в Нью-Йорке, Франкфурте, Токио и Лондоне. На этой линии метро, ведущей на Уолл-стрит, пассажиры столкнулись с мрачными, грубыми изображениями людей, добывающих золото с небольшой надеждой найти хоть что-то и для себя. Художник не сопроводил эти фотографии пояснительным или дидактическим текстом, общественность сама должна была сформировать мнение и сделать собственные выводы. Но успех этого политического произведения заключался в чувстве актуальности и смещении, воплощённом во временном. В контексте, созданном для продажи журналов, алкогольных напитков и нижнего белья ожидающим поезд пассажирам, Джаар использовал рамки и формат рекламы для вовлечения публики в сложный и тревожный рассказ о её собственном соучастии в мировых событиях. Его проект призывал людей преодолеть их замкнутость и изолированность. Содержание подчеркивалось прямотой и краткостью инсталляционной формы. То, что она появилась практически спонтанно и быстро исчезла, помогло подчеркнуть актуальность её идей.

КОНКРЕТНОЕ И СИЮМИНУТНОЕ

В публичном искусстве есть очевидная опасность, состоящая в том, что это искусство базируется на достаточно наивных установках. Некоторые из ограничений, касающихся возможностей публичного искусства, связаны с тем, где должны появляться его объекты, кто его аудитория, какие проблемы он может поставить, какие идеи может выразить, и как долго должен существовать. Большинство этих размышлений основаны на информации и впечатлениях, сформированных более века назад. Но исторические прецеденты публичного искусства

не дают шаблона ни для настоящего, ни для будущего. Публичное искусство не должно длиться вечно, оно не должно посвящать свои высказывания неким безошибочным, но банальным темам, чтобы быть понятным абсолютно всем; ему не нужно обозначать или создавать общие основания. Поскольку структура и контексты общественной жизни с годами меняются, публичное искусство должно стремиться к новым формулировкам и к новым надеждам. Оно должно полагаться на свою гибкость, приспособляемость, быть чутким и своевременным, быть определённым и временным. Преходящее публичное искусство обеспечивает непрерывность анализа условий и изменяющихся форм общественной жизни без того, чтобы погружаться в застой, требуемый для трансляции вечных ценностей для широкой аудитории с разным жизненным опытом, обладающей часто различными возможностями воображения.

Ошибки большинства произведений публичного искусства заключались в недостатке конкретности, в стремлении смотреть на общество — на «публичное» — слишком широко и просто. Временное в публичном искусстве не связано с отсутствием обязательств или вовлечением, но касается укрепления и разработки самой концепции «публичного». Широкая публика разнообразна, изменчива, подвижна, противоречива, и она ведёт своё происхождение из личной жизни всех граждан. Встреча с публичным искусством в конечном счёте это личный опыт, но восприятие длится дольше, чем реальное переживание. Именно эти многообразные неопределённости должны составить предмет публичного искусства, «временное» обеспечивает гибкое, подвижное, критическое средство для изучения отношений между непреходящими ценностями и текущими событиями, чтобы воплотить идею общественных мест в нашей собственной жизни. Концептуализация понятия времени в публичном искусстве является необходимым условием публичной жизни, которая делает возможным вдохновлённые им изменения.

Перевод⁵ Дарьи Барышниковой, 2012

(5) Перевод осуществлён по изданию *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Harriet Senie and Sally Webster, 1998.



НАРОД И ПАМЯТНИК

Парадокс монументальной скульптуры заключается в том, что она, доступная всеобщему обозрению, никогда не принадлежала людям, на которых должна воздействовать, и крайне редко зависела от их мнения. И не только потому, что производство памятника требовало огромных затрат и было гражданам не по карману. Решение о том, кто достоин увековечения и кому это поручить, носило и носит политический характер, и всякий правитель стремился ограничить влияние подданных на свои решения. Кратковременная демократизация, ставшая одним из следствий принятия ленинского «Плана монументальной пропаганды», оказалась своего рода репетицией современных стратегий привлечения общественности к разнообразным программам публич-арта во всём мире

(1) Мнение архитекторов С. Одновалова и М. Цимбала. Цит. по: электронный ресурс <http://100v.com.ua/ru/Paolo-Trubeckoy-person>. Дата обращения 16.07.2012.

Перелом в судьбе монументов как в Европе, так и в России наметился только в XIX веке, когда граждане стали всё чаще изъявлять желание воздвигнуть памятник национальному герою на свои собственные деньги. Именно «общественному мнению» мы обязаны памятниками Лермонтову в Пятигорске, Крылову в Петербурге, Минину и Пожарскому, Ивану Фёдорову в Москве. В 1880 году, после почти двадцатилетнего сбора средств, был открыт памятник Пушкину на Страстном бульваре. Сменявшие друг друга цари, памятуя об антимонархических выпадах поэта, препятствовали признанию Пушкина национальным гением первой величины. Открытие этого монумента стало большой победой демократически настроенной части общества. Важнейшим актом национального самоутверждения поляков было открытие в Варшаве, с позволения Николая II, памятника Адаму Мицкевичу в 1898 году. А вот памятники Тарасу Шевченко были запрещены на Украине вплоть до 1919 года, несмотря на многочисленные ходатайства государю императору.

В то же самое время, накануне 300-летия династии Романовых, по всей империи сооружалось колоссальное количество памятников Петру I, Екатерине II, Александру III и особенно Александру II Освободителю. Именно тогда, на рубеже XIX—XX веков зародилось понятие «типовой памятник», то есть копия наиболее удачного, с точки зрения заказчика, образца, который могли недорого купить жители для своих городов и сёл. Их производство было поставлено на поток и исчислялось тысячами экземпляров.

БОЛЬШЕ ЧЕМ ПРОСТО СКУЛЬПТУРА

Монументальный бум в России совпал с кризисом скульптуры как вида искусства. Глубокий скепсис в отношении её способности быть современной распространился не только среди зрителей и критиков, но, кажется, и самих скульпторов. Работы А. Голубкиной, С. Конёнкова, А. Матвеева, Н. Андреева, П. Трубецкого и некоторых других художников были редкими примерами поиска новой формы в дебрях академических «обманок». Однако даже отмеченные критикой, эти скульптуры почти никогда не покидали пределы

На рубеже XIX—XX веков зародилось понятие «типовой памятник», то есть копия наиболее удачного, с точки зрения заказчика, образца, который могли недорого купить жители для своих городов и сёл

экспозиционных залов, мастерских и частных коллекций. Скульпторы-экспериментаторы время от времени выполняли заказы для частных лиц, изредка им был доступен мемориальный жанр. Но в целом нам не пришлось бы говорить о сколько-нибудь принципиальном влиянии неакадемической скульптуры на облик городов, если бы не важные исключения: созданный на народные средства памятник Гоголю в Москве (1909, Н. Андреев) и выполненный по заказу царской семьи мемориал Александру III в С.-Петербурге (1909, П. Трубецкой). Оба произведения доказали возможность неописательного транслирования самых актуальных «веяний эпохи». Масса, силуэт, фактура поверхности говорили зрителю больше, чем могла бы сообщить атрибутика, пояснительные надписи и свита второстепенных персонажей, обычные в помпезных монументах тех лет. С первого взгляда на памятник Гоголю становится ясно, что фигура писателя здесь не тело, а знак, который откроет тем больше смысла, чем глубже зритель сумеет его «прочитать». К подобному результату пришёл и Трубецкой: импрессионистическая форма в конкретном историческом контексте выглядела ошеломляюще символичной. Вопреки намерению художника изобразить «великую русскую мощь» в работе увидели «блестящий и редкий в мировой истории искусства образец городской сатирической скульптуры»¹.

Открытие обоих памятников сопровождалось страстными перепалками: на стороне скульпторов выступали реформаторы, а консерваторы (к ним относились и члены царской фамилии) были настроены против. Памятники остались на своих местах, однако их авторы оказались в опале.



На стр. 32
Михаил Блох
Памятник металлисту
в Петрограде
1918
Не сохранился

Николай Андреев
Памятник Н. Гоголю
в Москве
1909
Сейчас расположен у Дома-музея
Н. Гоголя на Никитском бульваре

Трубецкому пришлось срочно вернуться в Италию. Андреев, ранее испортивший себе репутацию отказом выполнить памятник великому князю Сергею Александровичу, стал считаться неблагонадёжным. Но главное — общество стало воспринимать новые формы в искусстве как антагонистичные монархическому официозу.

НОВЫЙ СИМВОЛИЗМ

Монументальная скульптура всегда стилистически отстаёт от станковой: в 1909—1910 годы, когда «новой формой» для памятника считались импрессионизм и символизм, Пикассо уже создал первую кубистическую скульптуру «Голова женщины». Не только в России, но и в Европе монументальная скульптура была едва тронута символизмом, казавшимся более уместным за кладбищенской оградой. Только потрясения Первой мировой войны, покрывшей кладбищами всю Европу, наполнили конкретным смыслом апокалиптические образы символизма, и тогда он наконец вытеснил эклектику и натурализм. Его приняли в качестве общеевропейского стиля памятников жертвам страшного исторического катаклизма.

В России этого не произошло потому, что главный заказчик монументов — царская семья — отдавал предпочтение академизму, а «русский апокалипсис» наступил не в 1914-м, а в 1917-м.

Революционные события не только реанимировали, но и возвели в абсолют некоторые идеи и настроения символизма. Так, в «Списке лиц, коим надлежит поставить памятники», оглашённом в августовских «Известиях» 1918 года, словно воплотилось символистское стремление «собрать и консолидировать группы единомышленников»², произвести «селекцию» «нового» человека, очищенного от наслоений цивилизации. Вместо царей и военных в народной памяти предполагалось сохранить героев, порой неизвестных и иностранных, но близких революции по духу. Создаваемое постфактум братство посвящённых, выделение своих среди всего остального человечества усматривается и в создании революционных некрополей вне общих захоронений. «...Мёртвые были... заколочены в гроба почему-то красные и противоестественно закопаны в самом центре города живых!» —

Монументальная скульптура всегда стилистически отстаёт от станковой: когда в 1909—1910 годы «новой формой» считались импрессионизм и символизм, Пикассо уже создал первую кубистическую скульптуру «Голова женщины»

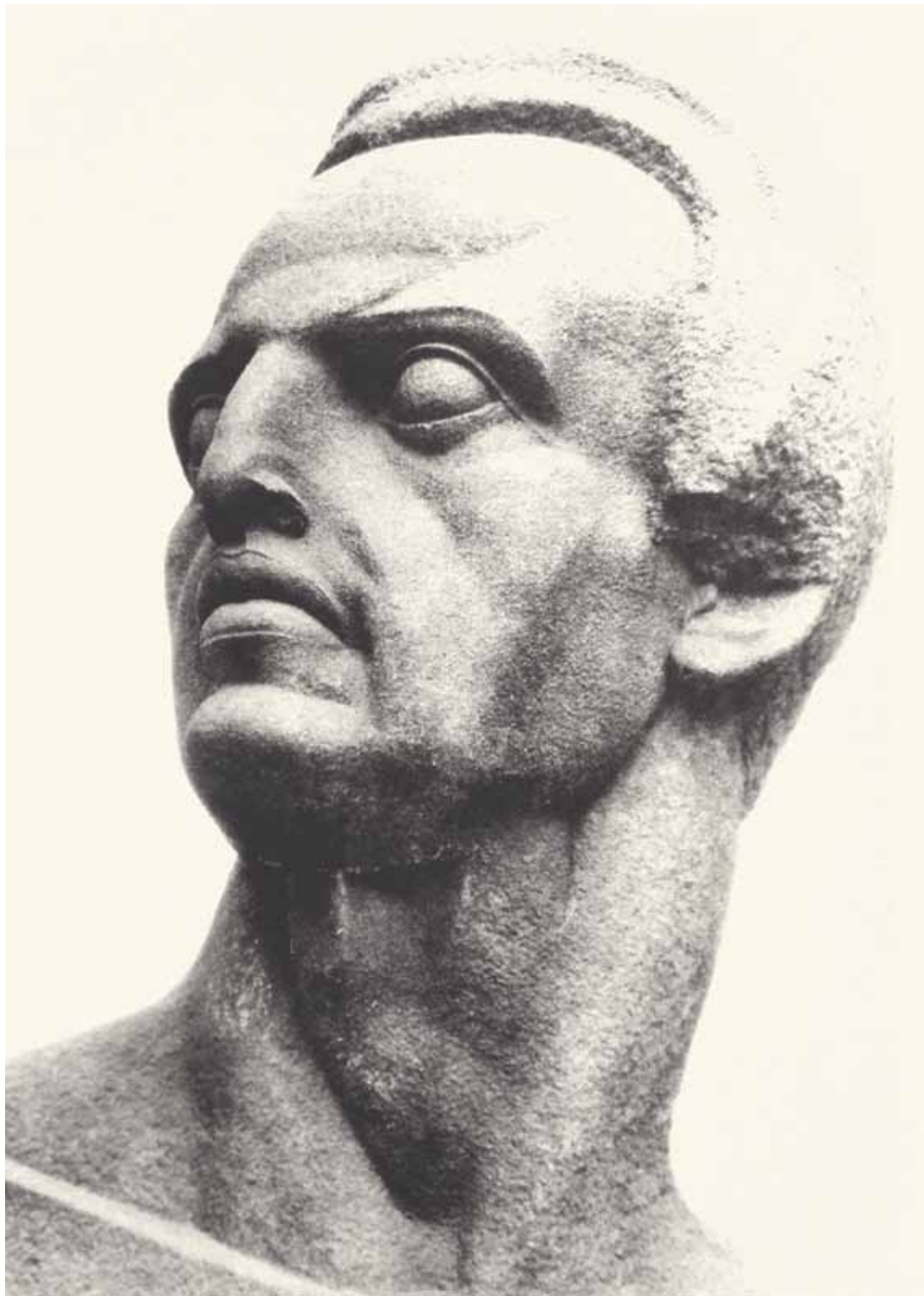
с ужасом писал о Марсовом поле Иван Бунин в «Окаянных днях».

Порождение символизма — образ замкнутого, трагически одинокого пророка — явно присутствует в портретах мыслителей и борцов революции, странно контрастируя с подразумеваемым торжеством их идей. Галерею мистически-мрачных персонажей — «Гоголь» Николая Андреева, «Мысль» (1913) и «Достоевский» (1914) Сергея Меркурова — продолжают его же памятник Марксу в Симбирске (1921) и «Тимирязев» (1923), «Дантон» (1918) Н. Андреева, «Лассаль» (1918) В. Синайского, «Бланки» (1919) Т. Залькална и др. Отрешённость и застылость этих памятников-оракулов прижились и стали пугающими в колоссальных идолах сталинского тоталитаризма 1930-х.

Символизм был не единственным «джинном», невольно выпущенным революцией из заточения. Автор идеи монументальной пропаганды, Ленин был равнодушен к искусству, в беседе с Юрием Анненковым он признавался: «...Искусство для меня это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его — дзык, дзык! — вырежем. За ненужностью»³. Но следуя принципу кто был ничем, тот станет всем, новая власть привлекала к конкурсам прежде всего тех художников, которые при царском режиме и мечтать не могли о госзаказе.

(2) Якимович А. От реализма к символизму // *Материалы международной конференции «Модерн и европейская художественная интеграция»*. М., 2003. С. 30.

(3) Анненков Ю. *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*. М., 2005. С. 609.



Виктор Синайский
Ф. Лассаль
1918
Не сохранился



**Александр
Златовратский**
Памятник
М. Е. Салтыкову-
Щедрину в Москве
1918
Был установлен на Верхней
Таганской площади.
Не сохранился

**В советской России
впервые в мировой
истории искусства
победителя конкурса
выбирали народным
голосованием. Зрителям
предлагали анкету
из нескольких пунктов:
1) вводное обращение,
2) кому памятник,
3) идея автора,
4) решил ли автор задачу,
5) следует ли ставить**

Поскольку политика в отношении искусства ещё не сформировалась, шанс на победу имел почти любой проект. Такого разнообразия в монументальной скульптуре не было ни прежде, ни потом. С 1918 по 1919 год в Москве и Петрограде произошёл колоссальный выплеск творческой энергии: реализовано 38 памятников и 5 обелисков. Кроме того, изготовлено, но не установлено 60 моделей! «Использование скульптуры для задач революции превратилось в использование новых возможностей госзаказа для опыта на сооружение монумента и поддержку скульпторов», — писал позднее А. Фёдоров-Давыдов⁴. Ситуация вышла из-под контроля комиссаров. В прессе постоянно шли дискуссии о том, какой должна быть новая скульптура.

ГЛАС НАРОДА

«Я жду от влияния революции на искусство очень многого, попросту говоря, спасения искусства от худшего вида декадентства, от чистого формализма. Революция должна вернуть искусство к его настоящему назначению, мощному и заразительному выражению мыслей и великих переживаний»⁵, — надеялся А. Луначарский. В. Татлин, который был председателем московской коллегии ИЗО, стоял на позициях развития независимого от власти искусства.

Он писал Луначарскому в 1918 году: «Вместе с представителями Союза скульпторов я объехал всех скульпторов, занятых работами по созданию памятников, и с чувством глубокого удовлетворения могу сказать, что эти работы явятся не только памятниками отдельных выдающихся деятелей, но в то же время памятниками русской революции, памятниками небывалого до настоящего времени отношения государства к искусству, памятниками свободного творчества в социалистическом государстве»⁶.

Владимир Маяковский в «Искусстве коммуны» № 4 за 1918 год писал: «О новом нужно говорить новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлисту мало, надо ещё, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленного царём».

И наконец, в № 14 за 1919 год того же издания Николай Пунин изложил левую версию развития советской скульптуры: «Прежде всего художник должен забыть о скульптуре в тесном смысле этого слова; форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой, форма должна быть изобретена заново... она наверняка будет близка к простейшим формам, добытым художниками-изобретателями за последнее время. Формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары...» Пунин, как и большинство художников авангарда, был совершенно убеждён в том, что искусство пролетариата «не только по ту сторону церковных икон и барских портретов, но и по ту сторону всякого... изображения вообще. Если когда-либо какой-либо класс мог так глубоко и так остро чувствовать и знать материал, как этого требует искусство, то это только пролетариат», — писал он в журнале отдела ИЗО Наркомпроса «Изобразительное искусство»⁷.

Однако была и другая пресса. Например, в журнале «Творчество», ориентированном на пролетариев, читающих после работы, снимки новых памятников всего лишь иллюстрировали статьи о революционерах. Отдельных материалов удаивались Роден, Менье, Конёнков, Шадр. И никогда — Татлин, Родченко или, например, Б. Королёв. «Красой и гордостью современной русской скульптуры»⁸ была названа мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов» С. Конёнкова —

(4) Фёдоров-Давыдов А. Скульптура. М., 1926. С. 189.

(5) Цит. по: Толстой В. Монументальное искусство СССР. М., 1978. С. 23.

(6) Цит. по: Стригалева А. Ретроспективная выставка Владимира Татлина // Владимир Татлин. Ретроспектива: [каталог выставки] / М-во культуры РФ [и др.]; сост. А. Стригалева, Ю. Хармен. Köln: DuMont, 1993. С. 32.

(7) Пунин Н. Искусство и пролетариат // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 24.

(8) Мемориальная доска на Красной площади // Творчество. 1918. № 7. С. 26.

произведение, в котором автор явно апеллировал к «народному» вкусу, — лубок в стиле модерн с ходульными ангелом, пальмовой ветвью и лучами в виде букв. В статье 1919 года «Два года русского искусства и художественной деятельности»⁹ А. Сидоров осыпает упрёками новые памятники, но восторженно отзываясь о дореволюционных «Мысли» и «Достоевском» Меркурова.

Другой пролетарский журнал, «Искусство», опубликовал в 1918 году статью С. Кривцова «Новые памятники»¹⁰, где те же произведения названы лучшими, для остальных взыскательный автор не пожалел эпитетов. «Гейне» в Нарышкинском сквере — «расслабленный, у которого голова виснет», «Салтыков-Щедрин» на Серпуховке изображён «в виде како-го-то кубиста», в памятнике Жоресу на Новинском бульваре «созвучья нет, и холодно проходит мимо пролетарий». И лишь обелиск «Свободы» — «недурён».

Самоуверенный тон подобных профанаций объясняется тем, что в советской России — впервые в мировой истории искусства — победителя конкурса выбирали народным голосованием. Вниманию зрителей предлагали анкету, состоящую из нескольких пунктов: «1) вводное обращение, 2) кому памятник, 3) идея автора, 4) решил ли автор задачу, 5) следует ли ставить»¹¹. Первые три пункта заполняли автор и жюри, последние два, подразумевающие однозначный ответ, — рабочие.

Чрезмерное влияние непрофессиональных суждений делало памятники крайне уязвимыми. Их демонтировали, заменяли новыми, словно экспонаты на выставке. Как правило выживали те из них, что были спроектированы при участии архитекторов или непосредственно архитекторами, как мемориал на Марсовом поле Руднева или памятник «Первой Советской Конституции» Осипова-Андреева.

Несогласие художников с решающей ролью народного голосования в вопросе установки памятников стало критическим, только когда в ноябре 1918 года плебисцитом были признаны неудовлетворительными и демонтированы памятники: «К. Маркс и Ф. Энгельс» (Мезенцев), «Шевченко» (Волнухин), «Халтурин» (Алёшин), «Перовская» (Рахманов), «Каляев» (Лавров), «Гейне» (Мотовилов), «Верхарт» (Меркуров). На заседании отдела пластических искусств

Памятник Бакунину

вызывал у горожан

ожесточённое отторжение.

Он подвергся

поношению и был

снят, его судьба стала

крайним проявлением

несовпадения позиций

художников авангарда

и власти, полагавшейся

в данном случае

на мнение народа

Моссовета В. Масютин заявил, что «художники сами были всегда двигателями искусства. Что вкус демократии всегда плетётся за художниками, всегда позади их, что чувство красоты у народа погасло... и поэтому надо для создания народных конкурсов выбрать лиц среди художников. Его точку зрения многие разделяли»¹².

Были попытки ставить памятники вопреки мнению народа. Например, в 1919 году у Мясницких ворот собирались открыть памятник Бакунину Б. Королёва, признанный отделом ИЗО Наркомпроса лучшим и подлинно революционным. Скульптор предложил постамент в виде кубофутуристической композиции. «Сделать эту комбинацию элементов революционной не только по форме, но и по идейному содержанию и хотел Королёв. Он был здесь пионером... Его кубизм — это формалистическое обобщение видимого. И он сразу же поднял его на уровень монументального — 8 метров!.. Вызвавший удивление и улыбку Ленина, кубизм в скульптуре, может быть, ни одним мастером в Европе не был поставлен так последовательно, как Королёвым»¹³, — отважно писал о памятнике профессор А. Сидоров 15 лет спустя, в 1934 году.

Памятник Бакунину действительно принципиально «отличался от памятника печатнику, поставленного царём», отличался настолько, что даже скрытый деревянной «клеткой», в которой его доставили на место, вызывал у горожан отторже-

(9) Сидоров А. Два года русского искусства и художественной деятельности // Творчество. 1919. № 10—11. С. 38—45.

(10) Кривцов С. Новые памятники // Искусство. 1918. № 6 (10). С. 7—9.

(11) Цит. по: Памятники революционной России. М., 1986.

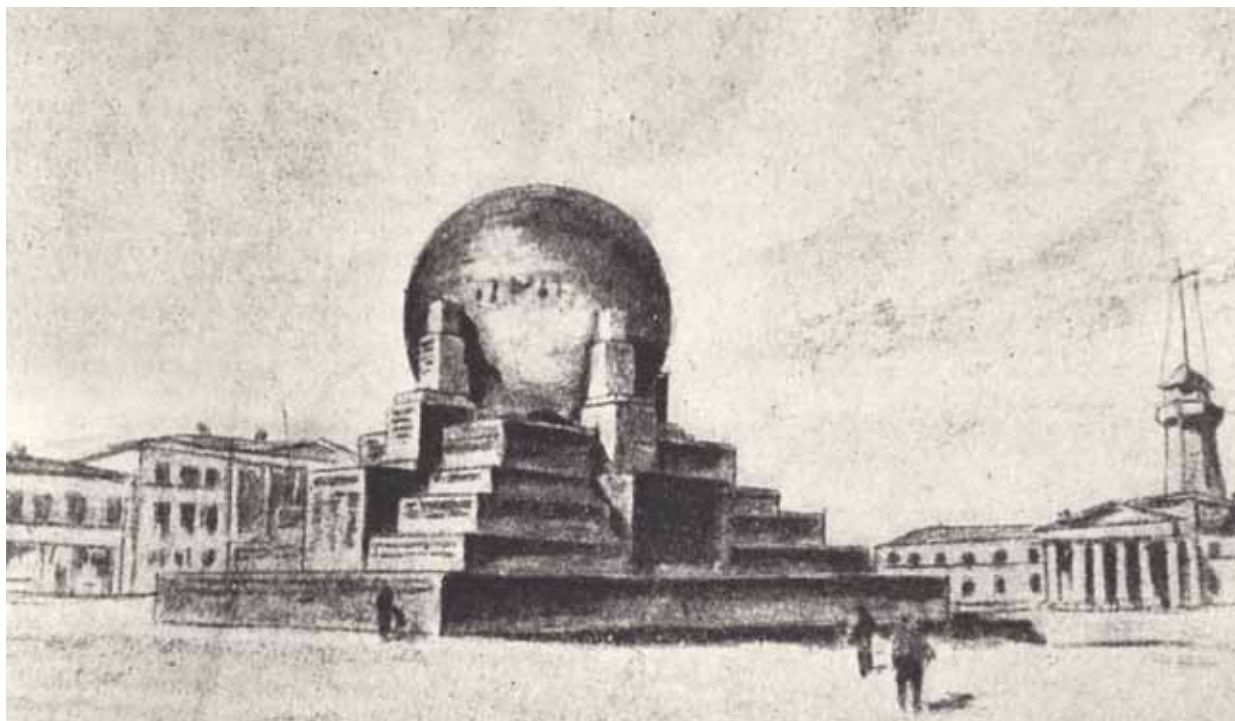
(12) Цит. по: Памятники революционной России. М., 1986.

(13) Сидоров А. А. Борис Королёв. М., 1934. С. 31, 37.



Борис Королёв
Памятник М.А. Бакунину
в Москве
1918
Демонтирован

44



1



2

1.
Николай Докучаев
Проект памятника
Свободы на Советской
площади в Москве
1918
Не осуществлён

2.
Самодельный
монумент «Фанел
революции»
в Николаевске
(Новосибирске)
1922
Художник В. Сибираков

Потребность в революционных памятниках была огромна, и художников не хватало. Не дожидаясь приезда специалистов, рабочие заводов и фабрик начали сооружать самодеятельные монументы

ние. Он подвергся поношению и был снят, а его скандальная судьба стала крайним проявлением несовпадения позиций художественного авангарда и власти, полагавшейся в данном случае на мнение народа.

План монументальной пропаганды «вытолкнул» скульптуру на улицы городов в неподготовленную для этого архитектурную среду. В попытке «защитить» памятник от давления города скульпторы прибегали к пластически развитым постаментам, своего рода фантазиям на тему архитектуры будущего. Возможности синтеза принципов формообразования двух искусств разрабатывались объединением Живскульптарх, созданным по инициативе Б. Королёва.

ТОТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Авангардная архитектурная мысль игнорировала скульптуру как градостроительную единицу и в роли монументов предлагала использовать архитектуру: её «абстрактные» формы казались единственно приемлемым языком увековечивания новых идей. Выдающимся примером такого монумента была модель «Башни III Интернационала» (1919—1920) В. Татлина. Её абсолютная футуристичность поднимала в сознании образы-архетипы и лестницы в небо, и вавилонской башни. Прозрачность конструкции, ясность идеи породили множество подражаний, «Башню» копировали не только художники, но и авторы-дилетанты по всей республике.

По мере утверждения советской власти монументальная пропаганда охватывала всё большие территории, росла

и аудитория, к которой она адресовалась. Становились востребованными местные художники, особенно молодые. Под влиянием «Башни» В. Юстицкий делал кинетический памятник революционерам в Саратове, а в Киеве ставил свой вариант татлинской конструкции И. Чайков. В Сибири бурную деятельность развернули И. Шадр и С. Эрзя. Столичные скульпторы также участвовали в провинциальных конкурсах: так появились памятники К. Марксу в Симбирске (С. Меркуров), Борцам революции в Саратове (Б. Королёв), Артёму на Донбассе (И. Кавалеридзе) и др. Однако потребность в революционных памятниках была огромна, и художников не хватало. Не дожидаясь приезда специалистов, рабочие заводов и фабрик начали сооружать самодеятельные монументы. Примерами этого редчайшего вида народного творчества были памятники «Борцам» в Перми по проекту техника В. Гомзикова, «Участникам морозовской стачки» в Орехово-Зуеве А. Шапошникова и В. Взорова и другие, большинство из которых не имели авторов и сооружались рабочими на субботниках.

Популярные мотивы крыла, факела, серпа и молота появлялись как самодостаточные символы без сложной для исполнения человеческой фигуры. Абстрактные формы сферы (земной шар и победа революции во всём мире), ступенчатые конструкции (этапы борьбы и её апофеоз) были популярны не только по причине простоты изготовления, но и (при известной экстравагантности) их универсальности, понятности. Переосмысление и присвоение архаичных форм (пилон, обелиск, пирамида), начатые романтизмом и продолженные символизмом (проект памятника «Мировому страданию» И. Шадра 1914 года и др.), стали решением проблемы революционного монумента: архаичное как подлинное противопоставлялось здесь вычурному — ложному. В стремлении к простоте смыкались символистский пассеизм и футуризм. Мавзолей Ленина объединил впоследствии эти разнонаправленные векторы.

БОЛЬШОЙ СТИЛЬ

Начало интервенции, тяжёлое финансовое положение республики и, не в последнюю очередь, разногласия между Комиссией



Николай Андреев
Ж.Ж. Дантон
1918

Был установлен на Театральной
площади в Москве. Не сохранился

**Парковая скульптура,
пребывавшая в забвении
с 1917 года, возродилась
в виде монументальной
пропаганды выходного
дня. «Камерная
пропаганда»
распространилась
по пионерским лагерям
и дворам в виде
фонтанчиков и скульптур
размером меньше натуры.
То были не герои,
а идеальные двойники
советских людей**

по снятию и установке памятников Моссовета и отделом ИЗО Наркомпроса прервали осуществление Плана монументальной пропаганды в 1919 году. В 1924-м, после смерти Ленина невзирая на его завещание никогда не ставить ему памятник и неоднократные напоминания об этом Крупской, Президиум ЦИК СССР принял постановление «О конкурсе на сооружение памятников Ленину». Впрочем, стихийное увековечивание образа вождя началось ещё раньше по всей республике, народные мастера лепили своего Ленина по фотографиям в газетах. Результаты часто были неудовлетворительными, с точки зрения профессионалов, и самовольное производство памятников Ленину было запрещено. Так возник и укрепился на все годы советской власти иконографический барьер, не допускавший отступления от раз и навсегда заданной схемы. Канон отделил простых смертных сначала от мёртвого вождя, а позднее и от живого — Сталина. Запрет варьировать образ, использовать его как материал для творческой игры означал неприкосновенность самой личности, её почти что святость. Из всего списка Плана монументальной пропаганды выделился один, самый главный герой, — Ленин:

«Ленин у Финляндского вокзала» (Евсеев), «Ленин перед Смольным» (Козлов), «Ленин на ЗАГЭС» (Шадр). В 1930-е годы с ним уже уверенно конкурировал Сталин.

Как прежде исчезли памятники царям и их слугам, так теперь постепенно исчезали многие памятники романтического этапа революции, созданные из недолговечных материалов. Инициатива установки новых была присвоена государственной властью, а импульс народного утопического монументализма выплеснулся в 1930-х в обсуждении и пропаганде Дворца советов. В это время С. Меркуров, «придворный» скульптор Сталина, создал серию гипермонументов, в которых «сумел довести идею величия, триумфа до... той грани, когда она приобретает inferнальный смысл, когда статуя заряжается некоей магической энергией»¹⁴.

Начал оформляться единый большой стиль советской скульптуры. В каталоге Государственной художественной выставки скульптуры 1926 года А. Бакушинский констатирует: «Выставка... намечает в некоторой ретроспекции путь групп и отдельных художников за годы революции, — путь типический в основном для большинства, от импрессионизма через искания экспрессионистической выразительности в прошлом вплоть до примитива, а иногда и через кубизм, к строгой реалистической и монументальной форме, наиболее, по-видимому, созвучной нашим дням»¹⁵.

Помимо колоссальных статуй вождей и манящего образа Дворца советов 1930-е принесли ещё одно явление — идеологизированный ландшафт. Канал Москва — Волга, ВСХВ, ЦПКиО и другие парки, эти «парадизы», населённые прекрасными юношами и девушками из побеленного бетона, давали гражданам, прогуливающимся по аллеям, возможность чувствовать себя почти что эллинами. Парковая скульптура, пребывавшая в забвении с 1917 года, возродилась в виде монументальной пропаганды выходного дня. Камерная пропаганда распространилась по пионерским лагерям и дворам в виде фонтанчиков и скульптур размером меньше натуры. То были не герои, а идеальные двойники советских людей. Романтический пафос монументальной пропаганды накалился до сверхчеловеческого напряжения в культовых статуях Ленина и Сталина и умирно опростился в тиражных скульптурах.

(14) Орлов С. Сергей Меркуров. От камерного памятника к гипермонументу // Пути и перепутья. М., 2001. С. 195.

(15) Государственная художественная выставка современной скульптуры. Каталог. М., 1926. Среди участников выставки: В. Андреев, Н. Альтман, А. Голубкина, Б. Королёв, С. Конёнков, В. Мухина, С. Эрзя и др.



Николай Андреев
Обелиск Свободы,
или Памятник «Первой
Советской Конституции»
1918—1919
Был установлен на Советской
(Тверской) площади в Москве.
Не сохранился

НОВЫЕ ГЕРОИ

Великая Отечественная война предъявила истории свой список героев. Одновременно с планами восстановления разрушенных городов создавались пантеоны, памятники, целые мемориальные ансамбли. Как и в первом революционном некрополе на Марсовом поле, пространство, где происходили битвы, становилось сакральным.

В течение нескольких десятилетий война была источником скорбного вдохновения для художников, и страна покрылась памятниками большими и малыми так густо, что последующие поколения почти не чувствовали дистанции, отделяющей их от войны.

Невероятным даже на фоне хрущёвской оттепели кажется эпизод истории искусства СССР, когда заказ на оформление Ленинграда к 50-летию Октября получила группа «Движение». Объединение возникло в 1962 году, памятным скандалом на выставке «30 лет МОСХа» в Манеже и началом новых репрессий в отношении художников. В 1964-м группа обрела название и выпустила «Манифест русских кинетистов», преемственный по отношению к «Реалистическому манифесту» Наума Габо и Антона Певзнера 1920 года. Своими предшественниками кинеты считали также Скрябина, Малевича, Кандинского, Татлина, а главными задачами называли «проектное освоение окружающей среды, сдвиг в область архитектуры и дизайна... синтезирование различных технических средств и форм искусства: светового, звука, движения... запаха, оптических эффектов... кино- и телетехники»¹⁶. Свои выставки в Ленинградском Доме архитекторов и ДК Института атомной энергии им. И.В. Курчатова они называли «выставками-представлениями», дополняя экспозицию перформансами с электронной музыкой и стихами. Некоторые искусствоведы отрицали принадлежность кинетических произведений к искусству. Аннотация Льва Нусберга к «Киберсобытиям», фрагментарно осуществлённым в Ленинграде, позволяет считать этот проект смелым прорывом к виртуально-интерактивным принципам моделирования реальности. «Для людей будут предусмотрены специальные маршруты... прямо через воду или... пламя... созданные средствами голографии... Маршруты могут также пролегать даже внутри некоторых киберсущностей, где люди смогут

участвовать совместно с ними в развитии действия, испытывая вместе с «машиной» страх и отчаяние, радость и удовлетворение»¹⁷. В 1976 году Нусберг эмигрировал в Германию и вывез из СССР значительную часть работ всех участников «Движения».

В 1988 году Минкульт СССР разослал на обсуждение в ряд проектных и научно-исследовательских институтов проект Плана монументальной пропаганды до 2010 года!¹⁸ «Список лиц, которым надлежит поставить памятник» во многом совпадал с ленинским. Его вскоре кардинально изменили, но уверенность в пропагандной функции монументальной скульптуры оставалась непоколебимой. Между тем выбор скульптуры как формы самовыражения власти через искусство казался странным ещё в 1917 году. Требованиям срочности и массовости больше удовлетворяли тиражные виды искусства: фотография, ещё сохранявшая силу новизны, и особенно кинематограф. Радикальность свершившегося политического переворота адекватно мог выразить авангард, в котором, по словам Татлина, то же самое было проведено ещё в 1914 году. Однако главным видом искусства советской России стала именно монументальная скульптура. Настолько консервативная идея могла прийти в голову только человеку, абсолютно выключенному из ситуации современного ему искусства. Таким человеком, по-видимому, был не только Ленин, но и последующие главы государства.

За последние 10 лет в России появилось больше памятников, чем за все годы советской власти. Неизвестно, существует ли сегодня пресловутый «Список», но если бы он создавался, то первые строчки в нём, вероятно, заняли бы не только Пётр и Феврония, образцовые православные супруги, но и основатели городов русских в Сибири. Заказы между скульпторами распределяют директора литейных цехов, а принимают работу губернаторы и мэры. В сообщениях о новых памятниках СМИ непременно указывают, сколько килограммов бронзы и бюджетных денег на них потрачено. Должно быть, для того чтобы народ удивлялся и благодарил.

(16) Цит. по: Другое искусство. Москва (1920—1930-е гг.): проблемно-тематические очерки. 2-е изд. М.: Ком-Книга, 2007. С. 166.

(17) См.: там же. С. 145.

(18) Мазеев А.И. Искусство и большевизм (1920—1930-е гг.): проблемно-тематические очерки. 2-е изд. М.: Ком-Книга, 2007. С. 166.



НАИЛЯ АЛЛАХВЕРДИЕВА: «ПАБЛИК-АРТ — ЭТО ПЕРЕПЛАНИРОВКА РЕАЛЬНОСТИ»

Ключевой вопрос в дискуссии о перспективах публичного искусства в России — захочет ли власть стать заказчиком такого искусства. И, как принято в подобных ситуациях, речь будет идти, скорее всего, не о качестве продукта (оно не всегда высокое), «рейтинге» и востребованности (широкая публика слишком явно хочет другого), а лишь о политической воле и экономической целесообразности. Так или иначе, публичное искусство в России вынужден будет стать искусством социального компромисса

51

вопросы: Леонид Лернер



Наиля Аллахвердиева

Руководитель паблик-арт программы музея PERMM, заместитель директора Пермского центра развития дизайна. В течение 10 лет занимается проектированием и реализацией паблик-арт проектов. С 1999 по 2005 год Наиля возглавляла филиал Государственного центра современного искусства в Екатеринбурге. В 2008 году организованный ею фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга» получил государственную премию в сфере современного искусства «Инновация» как лучший региональный проект.

52

В какой форме паблик-арт наиболее актуален в России: городская скульптура, граффити, перформанс?

Паблик-арт — это искусство, представленное в городской среде или общественных пространствах, вышедшее за пределы музейных и галерейных залов навстречу людям. В мире сейчас сформирован тренд на монументализацию искусства, реализуется много инсталляционных проектов, в России же в силу дефицита финансирования и отсутствия муниципальной политики — это в основном граффити, монументальная графика. Это связано с тем, что в городах очень много зон деградации, которые при помощи подобных форм легко апроприировать и тем самым обосновывать такую культурную экспансию. Монументальная скульптура требует других усилий по согласованию и реализации. С перформансом и акционизмом в России совсем плохо. Теоретически какой-то прогресс здесь возможен на фоне адаптации культуры уличного театра...

Но даже в этой невесёлой ситуации паблик-арт уже занял какое-то место в системе российского современного искусства — экономически, институционально, эстетически?

Я бы рассматривала паблик-арт как институциональную альтернативу. Как когда-то идея супермаркета

победила идею обычного магазина — просто убрав дистанцию между потребителем и продуктом, так идея доступности искусства должна быть для художника очень соблазнительной. И особенно у нас, где существует огромный дефицит выставочных площадок. Во многом это ещё и политическая история, связанная с легитимизацией современного искусства, преодоления его маргинальности и получения общественного статуса и, следовательно, влияния на социальный заказ на оформление городской среды. Нельзя говорить о какой-то особенной эстетике паблик-арта. Это публичное бытование современного искусства, стратегии и эстетика неизменны с поправкой на специфику места, где искусство представлено. Экономика современного российского искусства стремится к неопределённости, однако многочисленность паблик-арт инициатив должна превратить его в серьёзную отрасль с солидными бюджетами. Пермский опыт показывает высокую эффективность вложений в этой сфере.

Многочисленные фестивали, которые ты организовывала, имели какое-то воздействие — на восприятие паблик-арта властью, на формирование отношения публики, на «стимулирование процесса» и втягивание в эти истории художников?

Безусловно, имели, но в разных городах разные. В Екатеринбурге отношение было более прагматичное, мы должны были хотя бы формально привязывать проекты к какой-нибудь актуальной повестке — дни города, саммиты, туристические события. Поскольку всё проходило без скандалов, то отношение власти было благожелательным, нас поддерживали. Позитивное отношение общества — всегда ключевое в подобных историях — иначе спонсоры не давали бы денег... В Перми паблик-арт программа разворачивалась более масштабно, очень быстро, и сразу стала важным игроком на политическом поле, что обеспечило и проектам и художникам очень высокий медийный рейтинг.



На стр. 48
Борис Матросов
Счастье не за горами
2009
Фотографии предоставлены
из архива Музея современного
искусства PERMM
© Музей современного искусства
PERMM

Александр Бродский
Ротонда
2010
Фотографии предоставлены
из архива Музея современного
искусства PERMM
© Музей современного искусства
PERMM

Часто интерес этот был скандальный, а отношение к проектам — очень негативное, однако они стимулировали общественную активность и буквально визуализировали новый вектор развития края.

Можно ли в таком случае назвать паблик-арт стратегией социализации современного искусства, средством пропаганды?

Пожалуй, можно. И в этом смысле моя собственная история переключения на паблик-арт весьма показательна. Наблюдая за ситуацией в современном искусстве Екатеринбурга 1990-х с его прорывами, скандалами и последующим распадом, — я поняла, что существует сбой не только в инфраструктуре, которая по большей части отсутствует, но и, как ты сказал, в стратегии социализации современного искусства, которое на тот момент эксплуатировало единственный сценарий — скандального нюсмейкера. Ситуация была патовая: современное искусство негде показывать, оно пугающее, люди его ненавидят, потому что оценку получают уже готовую через СМИ, государственной культурной политики тоже нет...

И как-то мне в руки попался журнал, где рассказывалось об австрийском проекте Museum in progress, это был музей без музея, его деятельность разворачивалась в городе, на самых разных носителях — билбордах, занавесе Венской оперы, стенах домов... Мне показалось это исключительно правильным, даже, скорее, единственно возможным путём продвижения современного искусства. И когда я возглавила екатеринбургский филиал ГЦСИ в 1999 году, институцию без помещения, штата, бюджета и репутации, я поняла, что у меня есть шанс провести собственный эксперимент в этом направлении и показать, как работает паблик-арт в специфических российских условиях. Уже через три года, сделав несколько больших проектов в городской среде¹, мы получили положительную реакцию жителей и прессы, и, как следствие, поддержку муниципальных властей,

В мире сейчас сформирован тренд на монументализацию искусства, однако в России в силу дефицита финансирования и отсутствия муниципальной политики — это в основном граффити и монументальная графика

спонсоров и продвижение бренда институции. Надо также отметить, что для многих российских художников, которые участвовали в наших проектах, это был первый опыт работы в городской среде и первая возможность монументализации своих произведений. Если говорить об экономике процесса, то можно также сказать, что любой паблик-арт проект гораздо эффективнее любой выставки и, выбирая паблик-арт в качестве направления, мы имеем в виду не только содержательную, но и экономическую стратегию.

Паблик-арт — это доступное искусство или навязанное развлечение? Почему многие протестуют против воздвижения объектов паблик-арта? И не только в России — вспомним хотя бы известную историю с работой Tilted Arch Серра в Нью-Йорке...

Я думаю, навязанное развлечение — это скульптуры Церетели по всей Москве. Я шучу, конечно. В принципе у искусства может быть и такая функция. Но вот именно здесь начинаются проблемы с определением... Паблик-арт — всего лишь понятие, вмещающее очень много всего. Отчасти это понятие может быть адекватно, например, слову «выставка». Сложно говорить вообще об искус-

(1) «Дебаты и кредиты» (Российско-голландский проект медиаискусства в публичной сфере), «Длинные истории Екатеринбурга» (фестиваль современного искусства на бетонных заборах города), Фестиваль «OutVideo» (видеоарт на наружных рекламных экранах).



55

1



2

1.
Алексей Нурбатов
 Лики XIX века
 2010—2011
 Проект «П-остановка»
 Фотографии предоставлены
 из архива Музея современного
 искусства PERMM
 © Музей современного искусства
 PERMM

2.
**Владимир
 Дубоссарский**
 Новый год
 2010—2011
 Проект «П-остановка»
 Фотографии предоставлены
 из архива Музея современного
 искусства PERMM
 © Музей современного искусства
 PERMM

56



Николай Ридный
Власть
2010

Фотографии предоставлены
из архива Музея современного
искусства PERMM
© Музей современного искусства
PERMM

Современное искусство негде показывать, оно пугающее, люди его ненавидят, потому что оценку получают уже готовую через СМИ, государственной культурной политики тоже нет

стве в городе, я бы говорила о том, что мне интересно, а мне интересно, когда искусство создаёт напряжение в пространстве, работает с контекстом, заставляет думать. Искусство под названием «паблик-арт» — это лекарство, которое не всегда бывает сладким. У паблик-арта нет цели развлекать, он зачастую очень неприятен — вспомни работу Марка Куинна на Трафальгарской площади, когда безногая, безрукая беременная модель оказалась на пьедестале! Это в том числе и социальная терапия, способ изменения представлений о мире и о себе. «Накрённая арка» Серра — сильное произведение, его можно расценивать как провокацию, но это не ошибка художника, это проблема общества. Думаю, сейчас бы этого не случилось. Мне кажется, мышление людей меняется, становится более гибким, интернет делает нас более искушёнными.

Что ограничивает паблик-арт? Художественная и социальная цензура? Интересы власти или бизнеса? Комьюнити?

Паблик-арт — это искусство в среде: социальной, культурной, городской. У этих сред есть границы, которые иногда выявляют отдельные проекты, они показывают насколько эти границы неприступные или проницаемые, художественный мейнстрим в городской среде действует за ними. Я думаю, что паблик-арт — хороший инструмент тестирования среды. Например, Пермь взорвалась от безобидного проекта группы Pprofessors

«Красные человечки», а Лондон принял проект Марка Куинна на Трафальгарской площади, гораздо более шокирующий, с точки зрения массового вкуса, про историю с Серра уже было сказано. На самом деле интересно обсуждать не столько цензуру, поскольку любое общество легко скатывается в консерватизм, а того, кто может выступать в качестве заказчика авангардных проектов. В Перми — едва ли не уникальный случай для современной России — таким заказчиком выступила власть.

Действительно ли паблик-арт подчёркивает продвинутость власти?

Паблик-арт не подчёркивает, а выражает продвинутость власти и общества. Искусство говорит о наших ценностях — каждый раз, когда в городе появляется новый монумент, посвящённый очередному «великому» человеку, мы очень убедительно говорим миру о том, что у нас ничего не изменилось.

В США действует программа «Один процент для искусства». Возможно ли, нужно ли такое в России? В больших городах, в провинциальных?

Это очень нужная история, поскольку она системная в отличие от разовых вливаний в рамках той или иной культурно-политической ситуации. Кроме того, строительство идёт везде, в больших и малых городах — американская программа кормится именно от строительства. Другое дело, что в России перед принятием такого закона нужно существенно ограничить коррупцию в строительной сфере, принять законы, стимулирующие социальную ответственность бизнеса, сделать российский строительный рынок по-настоящему конкурентным. Ждать, что всё это оформится само собой — наивно, это надо как-то организовывать...

Куда движется паблик-арт? Превращается ли он в узаконенную форму точечного дизайна общественного пространства, искусство на заказ?



Александр Журав
Пермский период
2010
Фотографии предоставлены
из архива Музея современного
искусства PERMM
© Музей современного искусства
PERMM

У паблик-арта нет цели развлекать, он зачастую очень неприятен. Это в том числе и социальная терапия, способ изменения представлений о мире и о себе

Сейчас во многом благодаря «Культурной революции в Перми», активному осуждению пермской паблик-арт программы, паблик-арт становится новым трендом в России. Характерно, что он начинается не из Москвы. Но это и понятно, она пока не участвует в конкуренции городов, и с инфраструктурой современного искусства в Москве дела обстоят в разы лучше, чем по всей России. За последнее время выросло количество паблик-арт и стрит-арт фестивалей в стране. Всё это, разумеется, привязано к молодёжной аудитории, часто это новая форма визуального сопровождения важных событий — как, например, подготовка к универсиаде в Казани или традиционные дни города. Конечно, муниципалитеты будут настаивать на дизайне общественного пространства и поддержке более декоративных, формальных решений, поскольку это безопасно в плане политических рисков... Но одновременно расширяется стрит-арт движение, которое — пока оно независимо — несёт в себе огромный потенциал интерпретации городской среды и может быть реальным инструментом политической коммуникации.

Что ты думаешь о паблик-арте как протестной стратегии? Нынешний арт-активизм — это похоже на паблик-арт, мимикрия?

Всё же паблик-арт как проектная деятельность, связанная с согласованиями, серьёзным и растянутым во времени производственным процессом вряд ли может быть эффективной протестной стратегией — политическая повестка меняется слишком бы-

стро, а партнёром в создании проектов в большинстве случаев выступает власть. В рамках кратковременных проектов это возможно, но, думаю, это стрельба по воробьям из пушки, паблик-арт меняет качество жизни горожан, то есть фундирует базовые ценности. Стрит-арт гораздо больше подходит для реализации протестных стратегий. Заимствования арт-активистами из всего арсенала, нарабатанного современным искусством и паблик-артом в частности, не мимикрия, но мобильное продолжение их ценностных векторов.

Происходит ли сейчас эволюция форм паблик-арта, расширение медиаспектра?

Скорее, следует говорить об эволюции художественных стратегий и трансформации паблик-арта в общем русле развития современного искусства. Паблик-арт — полевые испытания достижений экспериментального галерейно-музейного искусства в публичной сфере, которые всё чаще оказываются перепланировкой реальности.

Произведения в общественном пространстве и в музее — это разные вещи?

В плане месседжа, восприятия? Меняет ли паблик-арт формат восприятия?

Одно из главных достоинств паблик-арта — демократичность, это искусство без посредников (видимых, как постаменты, и невидимых, как мифология неприкосновенности), за ним культурно закреплён статус доступного, тактильного. И если в цивилизованных туристических центрах — это норма, то для нашего гражданина паблик-арт — это социальная терапия, направленная на формирование культуры потребления искусства. Это, кстати, очень интересный феномен, ещё толком не осмысленный.

Задумываются ли художник и куратор паблик-арт проектов, являющиеся, как ты говоришь, социальными терапевтами, о том, что на Западе принято называть sustainability — устойчивость в среде, гармоничность?

Единственная гарантия развития паблик-арта — это формирование социального заказа и вовлечение как можно большего количества партнёров в процессе проектирования и реализации. К сожалению, это единственная сфера искусства, в которой нельзя тешить себя иллюзиями, что частный бизнес может спасти ситуацию. Как только мы выходим в город, мы затрагиваем интересы общества, и регламентирующую функцию всегда будут выполнять муниципалитеты, поэтому главное, не формировать конфликтных отношений в этой плоскости, иначе, безусловно, можно надолго перекрыть возможность какой-либо деятельности подобного рода...

Так что же всё-таки для паблик-арта важнее — стремление к максимальной вписанности в ландшафт, естественности произведения или — напротив, агрессивная перестройка визуальной среды?

Ни то ни другое не является исключительной целью паблик-арт проектов. Всё зависит от задачи, которую решает проект — где-то нужна максимальная вписанность, а где-то — наоборот.

Как выбирается место для произведения паблик-арта? Сложно ли договориться с властями?

Я считаю, что выбор места всегда диктует сам проект. Сценарии бывают разные, иногда проекты делаются под место, иногда место нужно найти под уже готовую историю. Это всегда контекстуальная работа, всегда исследование. Как правило, приходится выбирать несколько вариантов, один ключевой и дополнительные, чтобы в случае чего была возможность маневрировать. Что касается согласования — всё зависит от места и собственника этого места. Например, в Перми место может быть в краевом, муниципальном, федеральном и частном владении. От лояльности собственника зависит и процедура согласования, и её успешность или неуспешность. Сложнее всего договориться с федералами,

поэтому я сразу их вычитаю — одна переписка может занять полгода и не дать результата, даже при условии размещения самого безобидного проекта. Ну, а дальше всё очень индивидуально, зависит от проекта, заявителя, срока размещения, культурного климата. В городе сделать что-то легально всегда сложно. В Перми, где паблик-арт программа очень быстро развивалась, на уровне города была создана специальная комиссия по размещению арт-объектов, иногда приходится ходить по два-три раза, чтобы комиссия приняла положительное решение. Обязательным пунктом получения разрешения является архитектурно-планировочное управление города, которое следит за обликом городской среды. На самом деле иногда проще не получать разрешения и делать всё нелегально, но для государственного музея это недопустимо, зато стрит-арт художник может себе такое позволить.

Если публичка высказывает резкое недовольство, что делать художнику?

Вопрос про художника и публику — очень сложный: зачастую оценка искусства происходит в области не столько эстетического, сколько политического контекста. В Перми, например, негативная реакция подогревалась ангажированной оппозиционной прессой. Абсолютно безобидные проекты — вроде «Красных человечков» — превращались в объект якобы социальной ненависти. Наша позиция была однозначной: не реагировать на подобные провокации. А дальше можно долго говорить о границах толерантности, поскольку они даже внутри России очень разные, а до западных стандартов ещё очень-очень далеко...



Роман Минин

Гомер

2010

Фотографии предоставлены
из архива Музея современного
искусства PERMM

© Музей современного искусства
PERMM



ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ: «НЕ ИГНОРИРОВАТЬ ПУБЛИКУ»

Проекты Ильи и Эмилии Кабаковых всегда подразумевают диалог, они обращены ко всем, а отнюдь не к избранному кругу интеллектуалов. Именно поэтому «Корабль толерантности» стал уникальным образцом паблик-арта, востребованного не только широкой публикой, но также властью и меценатами. Все, к кому художники обращались за финансовой поддержкой, откликнулись, и денег удалось собрать даже больше чем требовалось. Во всех странах, где Кабаковы планировали показать «Корабль», они получили безусловную государственную поддержку



Илья и Эмилия Кабаковы

Российские художники, живут и работают в США. Илья Кабаков — один из самых известных в мире представителей московского концептуализма, с 1988 года работает в соавторстве с женой Эмилией, которая начинала карьеру в качестве куратора и арт-дилера. С 2005 года художники реализуют паблик-арт проект «Корабль толерантности», начавшийся в Египте и продолженный в Венеции, Майами, на Кубе и в Москве.

64

Ваше искусство всегда обладало неким интимным метафизическим моментом, было обращено к каким-то внутренним состояниям. А «Корабль» — это выход вовне, обнаружение себя, обращение к обществу. Здесь, кажется, стоит задача сделать что-либо идеальное в самом обществе. Как случился этот переход?

Илья Кабаков: Я не совсем согласен с тем, что сначала было интимное, а потом оно вдруг открылось в общество. Я так совершенно не представляю себя, хотя всё возможно — со стороны. Насколько я понимаю, начальный период — это всё равно желание рассказать другим о происходящем вокруг. А внутри тебя на самом деле происходит то же самое, что и снаружи. Поэтому ты рассказываешь другим о других. Поэтому возникает желание рассказать за границе про советскую жизнь, про её слои, про традиции бюрократического государства и одновременно русской литературы, про маленького человека — это всё равно публичная зона, в которой ты всё время крутишься. Это не рассказ о самом себе, а повествование о русских культурных традициях — воспалённое общественное сознание. За границей мы делали очень много *public projects*. Не для избранных — музеев, кураторов, которые очень тонко чувствуют, а для нормальных людей, которые каждый день будут проходить мимо поставленной тобой металлической или деревянной дряни. Поэтому

для нас было важно не игнорировать публику (Мне плевать, где я ставлю мой личный квадрат, куб или спираль), а адаптировать вещь к этому месту, чтобы жители города считали её максимально своей — как будто она всегда здесь стояла. То есть нормальные люди, лишённые художественных амбиций, утром и вечером проходя мимо этой вещи, должны знать, что она — часть их жизни. Поэтому эти *public projects* сильно стимулировали такое наше отношение к обществу. Сам же «Корабль» — это художественный проект, в котором в качестве неотъемлемой части работы участвуют другие люди, прежде всего дети. Дети делают свою вещь, они знают, что они делают и для чего. Главное здесь — тема толерантности: не показать самого себя, чего хочет каждый взрослый или ребёнок, а показать, что другой точно такой же, как и ты. Для сегодняшнего дня это потрясающей важности тема, где каждый кричит о себе и хочет сказать, что только он прав.

С чего начался «Корабль»?

Эмилия Кабакова: Что сегодня происходит в нашем мире? Во всех странах каждый сам за себя. Даже совсем маленькие дети знают, что они должны делать всё только для себя, как им удобно, и они не обязаны знать ничего о другом. Тогда мы придумали такой проект: каждый курс проходит три или шесть месяцев в школах, круг обсуждаемых в течение этого времени проблем — самый широкий: о толерантности, об уважении другой культуры и другого человека. Темы предлагают в том числе сами дети, то есть это не мы говорим, что такое толерантность, а они. Проводятся семинары, классные работы, они готовят эссе и потом делают рисунки или пишут рассказы. Они могут писать на рисунках. На сегодняшний момент уже сделано шесть таких проектов. Следующая страна — Куба. Когда мы решили привезти «Корабль» на Кубу, кубинская оппозиция в Америке отреагировала просто невероятно: они даже начали собирать



На стр. 60
Илья и Эмилия Кабановы
на фоне корабля в день
его инаугурации в Майами,
США
2012
Фотограф © Евгения Фридланд

**Илья и Эмилия
Кабановы**
«Корабль толерантности»
в день инаугурации
в Майами, США
2012
Фотограф © Евгения Фридланд

66



1



2



3



4

1—4.
Илья и Эмилия
Набаковы
Детские рисунки в рамках
проекта «Норабль
толерантности» в Гаване,
Куба
2012
Фотограф © Евгения Фридлянд

подписи, чтобы наш проект уничтожить на месте, в Майами. Пришлось с ними встречаться, договорились, что поскольку мы в Америке, то это и есть толерантность: вы не хотите, а мы хотим, и будем делать то, что мы хотим, и остановить вы нас не можете. Вы не на Кубе, а мы не в Советском Союзе. Эмигранты кричали: «Вот ты приедешь на Кубу, и там тебя расстреляет Кастро». Конечно, никого не расстреляли. Нам разрешили делать этот проект. Не скажу, что совсем не было проблем, но в основном речь идёт о трудностях экономического характера, и не потому что не хватало денег, а потому, что социалистическое общество невероятно некоординировано. Никто ничего не делает, никто ничего не помнит, никто никуда не спешит, все хотят веселиться и разговаривать. Только в России сидели бы на кухне, а здесь сидят на террасе или на улице. Разговаривают о том же самом: «Ах, если бы...», «Что было бы, если бы...» и «Кто виноват». Это невероятно интересно, потому что ты наблюдаешь последний момент перед перестройкой. Все сидят, говорят, обсуждают, ты очень чётко видишь обе стороны. Но в отличие от русских никто не кричит, не ссорится, никто друга друга не убивает. За пятьдесят лет социализма не возникло озлобленности. Может быть, мы встречаемся не с теми людьми, но мы встречаемся с интеллектуалами, с простыми людьми. Кстати, впервые в истории коммунистической Кубы постороннего человека пустили в школу и разрешили разговаривать с детьми. В проекте должно было участвовать энное количество детей из специальных школ. Жители Старой Гаваны услышали об этом проекте и потребовали, чтобы все дети участвовали. Около тысячи желающих! Говоря о толерантности, могу сказать, что на сегодняшний день наиболее терпимыми оказались Куба и Египет. Там нам ничего не запрещали. Но в Египте, где мы делали первый «Корабль», другая ситуация. В Египте существует суперрелигиозное комьюнити — берберы. Девочек в двенадцать лет выдают замуж, и они

больше никогда не выходят на улицу. Их женщин на улицах вообще нет. Тем не менее, нам разрешили войти в класс, разрешили разговаривать. Девушка, которая мне помогала, — внучка короля Ливии. Сейчас она глава всех художественных институций этих стран. Она приезжает на каждый проект и говорит: «Это изменило мою жизнь. Это показало мне, что дело не в деньгах. Пока ты не научился уважать другого человека, другую культуру, пока ты её не знаешь, ничего в этом мире не будет сделано». С такой позиции мы и разговариваем с детьми, с этой позиции они должны что-то делать.

Как устроен процесс совместной работы с детьми?

Эмилия Кабакова: Это происходит либо в классе, либо в музее, либо в каком-то ещё специальном пространстве. В Италии министерство образования выбрало для проекта школы, в которых были проблемы с детьми-эмигрантами. Там их очень много, и существует вражда между местными и приезжими. Я пришла в класс с переводчиком, и мы задавали школьникам вопросы о том, как они понимают толерантность. То же самое было в Сен-Морице. В Майами мы поручили это вести нашей внучке. Ей было десять лет. Всё происходило в детском музее. Она спрашивала каждого ребенка из группы, и он объяснял, как понимает толерантность или рассказывал какой-то эпизод из своей жизни, научивший его быть более терпимым по отношению к другим. Иногда эти эпизоды смешные, иногда очень печальные.

Илья Кабаков: Разговоры про толерантность — это замечательно, но в результате должен возникнуть некий знак, в котором кристаллизуются эти идеи. Мы сами этого не знали — проект был сделан спонтанно, как всегда. Однако он оказался невероятно валентен, что называется, хорошо держит энергетику, внимание. Люди изначально холодные вдруг меняются, теряют свой обычный цинизм (А кто тут заработает?) и становятся



**Илья и Эмилия
Набаковы**
«Корабль толерантности»
в день инаугурации
в Гаване, Куба
2012
Фотограф © Евгения Фридланд

романтическими существами. Речь идёт о взрослых. Дело в том что все решает не корабль, а парус. Он состоит из ста восьмидесяти рисунков метр на метр. Здесь слились очень интересные образы: ведь корабль — традиционная метафора толерантности. Это, как у Марко Поло, переплывание к другому, тому, кто тебя не убьёт, а примет как гостя и вернёт с дарами обратно. Корабль выступает в качестве переносчика доброты и возможности пребывать в другом месте, но при этом не погибнуть. Второй образ — это ветер. Парус наполнен воздухом, ветром, энергетикой высокого полёта. Корабль движет не машина какая-то чёртова, а воздух и ветер. Самый интересный фокус получился, когда мы сделали первый парус: ребёнок видит свой рисунок среди ста восьмидесяти других, и для него это метафора «я среди других». Рисунки сливаются в огромное поле вибрирующего паруса. Получается как бы такая ООН.

Идея трансформации частного рисунка в парус, который наполнен универсальным ветром...

Илья Кабаков: Не сразу родилась, но как-то кристаллизировалась во время работы. Мы видим, что это работает. Все рисуют и хотят быть вместе.

Эмилия Кабакова: После Кубы мы хотим сделать Нью-Йорк. Уже есть кураторы, огромное количество желающих, волонтеров. Если мы просим у кого-то деньги, нам дают без разговоров. Я три года не могу собрать средства на «Монумент» в Париже, а на этот проект нам предлагают больше, чем требуется. Никто не просит зарплату, но все хотят участвовать. Изначальная идея заключалась в том, чтобы соединить три города: Москву, Лондон и Нью-Йорк. Сейчас она расширяется — мы хотим на следующий год выбрать двух-трёх детей от каждой страны и от каждого проекта, они будут послами толерантности. Мы сделаем такой симпозиум толерантности детей. Они приплывут сюда и будут говорить о толерантности со взрослыми. В интернете и по всей Кубе будет транслироваться, как дети

выступают возле корабля. Более того, нам помог фонд Спивакова и Фонд семьи Игоря и Натальи Цукановых. Мы берём четырёх детей из Москвы, шесть из Нью-Йорка и кубинцев. Вместе они будут давать концерт классической музыки в Кафедральном соборе на Кубе.

Илья Кабаков: Получается такой воздушный проект. Он не связан ни с какой-то концертной деятельностью, в нём нет перформанса — нет ничего специально художественного.

Эмилия Кабакова: Никто ничего не получает, кроме самой идеи.

Но корабль же строится?

Эмилия Кабакова: Корабль строится каждый раз студентами Строительного колледжа из Манчестера. Каждый год приезжают разные ребята вместе со своими профессорами, восемь человек. Колледж покупает им билеты, а мы только помогаем с размещением и оплачиваем еду. Они месяц строят корабль, общаются с местными жителями. Только в Египте такой возможности общения не было.

Илья Кабаков: Строительством руководит совершенно феноменальный человек, он дышит этим делом.

Эмилия Кабакова: Ему около шестидесяти лет. В этом году колледж не хотел отпустить его во время занятий. Он говорит: «Увольюсь и буду заниматься только «Кораблем». «Дэвид, — говорю я, — мы не сможем заплатить столько денег...» «Неважно. Я за свою жизнь уже наработался и заработал».

Илья Кабаков: Это задевает какие-то струны, которые натянуты в каждом человеке, хотя никто никогда на них не играет.

Корабль строится как сакральное пространство? Это же новчег!

Илья Кабаков: Конечно. Все входят внутрь, там сидят, а мы на земле его строим.

Эмилия Кабакова: Вот в этот раз мы его делаем в парке Музея кораблей на Кубе. Там много старинных кораблей. На нашем корабле будет пространство, куда дети могут войти и там изучать историю кораблестроения и путешествий на Кубу, после чего они идут в музей и смотрят все эти старые вещи. И рисовать они будут в музее.

Илья Кабаков: У нас здесь довольно странный образ ковчега. Он не приплыл откуда-то, а сделан как будто из ничего, из воздуха, и исчезает тут же. В некоторых случаях он у нас уплывал, и это было замечательно, потому что там же есть огонь, лампа поставлена внутри. Ночью он выглядит очень красиво. Корабль уплывал, его тянули на веревках. С берега видно, что он уходит в темноту, в вечность.

Это и модель цивилизации? Они же одновременно проходят и переживают историю культуры как некую целостность.

Илья Кабаков: Сначала мы задумали проект как историю мореплавания — в Египте предлагали детям рисовать корабли. Комедия состояла в том, что всё происходило в оазисе на солёном озере, которое ни с каким водоёмом не соединялось.

Эмилия Кабакова: Как Мёртвое море. У них никогда не было лодок.

Илья Кабаков: Мы принесли рисунки египетских кораблей. Дети в первый раз видели такие сооружения — и стали рисовать, фантазировать на тему кораблей. Получились феноменальные фантазии. Весь парус состоял из рисунков кораблей.

А корабль, который был в Венеции?

Эмилия Кабакова: Год простоял. По просьбе жителей Венеции.

Илья Кабаков: А практичные арабы в Шардже используют его по сей день!

Эмилия Кабакова: Они потратили деньги на его укрепление и теперь возят на нём детей вокруг островов — такая детская программа. Мало того, сейчас, когда мы делаем корабль на Кубе, дочка шейха, которая вообще-то живёт в Англии, сказала: «Как же так? А кто будет снимать?» Мы говорим: «Не знаем». Она сама наняла фотографа, который будет делать видео, кино и фотографии, и послала его на Кубу месяц жить и всё снимать — и строительство, и даже общение в школе, для чего нам первым удалось получить специальное разрешение...

Илья Кабаков: Вообще надо сказать, что эти детские рисунки феноменальны. Это импровизация, учителя ничего

не говорят. Оказывается, их можно демонстрировать автономно, без корабля. В Венеции устроили выставку, в Париже показали в Opéra de Paris. Там огромная стеклянная стена, и мы повесили рисунки детей с внутренней стороны — совершенно потрясающее воздействие на зрителей и изнутри, и снаружи. Сложилась очень полиморфная система, и, конечно, все рисунки сохраняются. В принципе можно сделать гигантский фестиваль рисунков вместе с моделями кораблей.

Что добавляют в работу изначально не предусмотренные проектом вещи?

Илья Кабаков: В Майами, где всё вообще довольно тяжело продвигалось, — может, из-за коррупции? — нам не удалось поставить корабль на воде. И оказалось, что на суше он смотрится так же хорошо. Кроме того, возникли очень интересные эффекты подсветки и ночное существование этого корабля. Ночью он становится по-настоящему загадочным, потому что ветер раздувает огромный парус с размахом восемнадцать метров. Он танцует от ветра, и это целая техническая проблема — удержать реи. Но живые рисунки, которые соединились на огромной плоскости, ходят ходуном и дышат... В Венеции гремели салюты.

Эмилия Кабакова: «Корабль» хотят везде, где есть какие-то горячие точки. Вот сейчас Ливия запросила его, если позволит ситуация. Люди реагируют на него невероятно. Чем дальше развивается проект, тем больше идей возникает.

Илья Кабаков: Я вспомнил сейчас некоторые вещи. Во-первых, магнетические, аурические способности этого корабля. Огромное значение имеет, где он расположен. Когда ковчег находится на некоторой дистанции, на воде, а человек стоит на берегу, парус создаёт сильный вибрационный эффект. Мы знаем много парусов — всегда используется какой-то элемент: солнце, «Кон-Тики», но что-то одно. Здесь маленький рисуночек, поставленный среди ста восьмидесяти других, и парус мерцает, не давая себя рассмотреть.



71

**Илья и Эмилия
Набаковы**
«Корабль толерантности»
в день инаугурации
в Гаване, Куба
2012
Фотограф © Евгения Фридлянд



**Илья и Эмилия
Набаковы**
Фотодокументация
проекта «Корабль
толерантности» в Гаване,
Куба
2012
Фотограф © Евгения Фридлянд

Поэтому на наш корабль нельзя смотреть как на объект, вибрация — один из его очень сильных эффектов. Во-вторых, расстояние снаружи и изнутри. Когда корабль расположен близко от зрителя, и это огромное количество изображений вибрирует, тоже возникает что-то магнетическое, всё находится в возбуждённом поле. Пространство корабля — и это для нас в данном случае неожиданно — имеет очень сильное загадочное поле, как будто ты присутствуешь при чём-то чудесном, но не знаешь, что это такое. Нет банальности, объектности. Корабль не превращается в туристический объект или прогулочную яхту.

В проекте есть изменения маршрута. Он также должен появиться в Москве. В России, по крайней мере в моей культурной памяти, существует яркая ассоциация с «Алыми парусами» Грина. Там паруса — это некое сообщение, реализация мечты...

Илья Кабанов: А в Венеции это, разумеется, история Марко Поло. Жители читали воспоминания купца и знают, о чём идёт речь. В Египте интересен парадокс оазиса, где никогда не было кораблей. В каждой стране своё. Всё зависит от учителей. Есть дидактические школы, где говорят, что рисовать, а есть более свободные, где ребенку позволяют самому решать. На самом деле главное, что ребенок импровизирует на какую-то тему, и потом это не пропадает, как это обычно случается, а возносится на какую-то высоту, на которую все приходят смотреть. Для ребенка это сильное переживание. На свои пятнадцать минут каждый становится художником. Когда он обнаруживает свой рисунок на парусе, он столбенеет. Это настоящее потрясение.

Кроме большой универсальной плоскости паруса существует ещё понятие флажка в морской культуре. Флажок или сигнал — это форма коммуникации.

Илья Кабанов: Рисунок сам по себе входит в сигнальную систему. И все они усиливают друг друга, как в хоре, как в оркестре, поскольку все

на одну тему! Нарисовано сто шестьдесят кораблей, и все — разные. Это очень сильная резонансная зона. Немножко даже есть эффект Кристо. Его проекты страшные, большие, но они очень резонансные: эта стена не одна бочка, а шестьсот бочек. И главное: на самом же деле это имитация корабля, а не реальный корабль, он стоит на плоту, а плот на понтонах. Но никто не думает, как он плавает. Платформа под тяжестью корабля уходит в воду, и он стоит. Это тоже один из парадоксов, что какая-то чепуха, сделанная из фанеры, стоит и не тонет. Такая двойственность, шутка, липа. Но это и есть эфемерность искусства.

P. S. Комментарий из письма Эмили Кабаковой, август 2012:

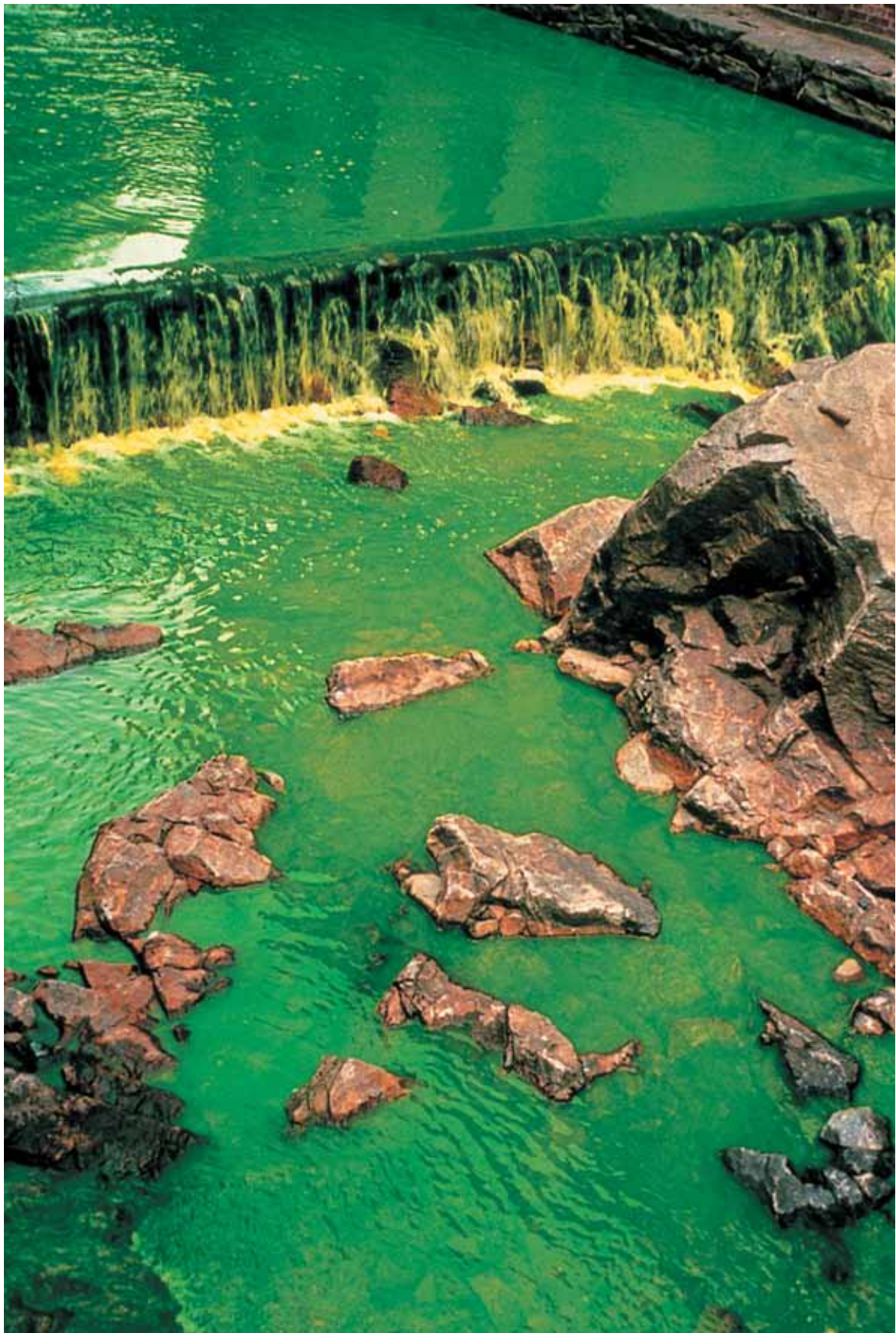
«Мы выдержали и выиграли бой с американским госдепартаментом. Из-за существующего эмбарго мы не имели права реализовывать этот проект на Кубе, не имели права брать туда с собой американских детей, чтобы они выступали с концертом и т.д. Однако в этот раз с нами работала Юлия Дульцина, которая добилась разрешения американского правительства, так что наш проект стал первым «официальным» за весь период эмбарго. Во время концерта в Гаване русские, американские и кубинские дети вместе пели «Прекрасная Куба» — это очень популярная мелодия, — её слушали стоя, многие плакали. На открытии люди подходили и благодарили нас за этот проект. Следующий этап состоится в Нью-Йорке в мае 2013 года, а в сентябре 2013 года — в Москве. На этом «Корабле толерантности» мы собираемся отпраздновать восьмидесятилетие Ильи».

Ольга Хорошилова

ОЛАФУР ЭЛИАССОН: СТАЛЬНОЕ СОЛНЦЕ, УРАНИНОВЫЕ РЕКИ

74

Студия Элиассона в Берлине —
художественная мастерская, отраслевой
НИИ и продюсерский центр в одном.
Ежегодно там готовится несколько
«персоналок» и какой-нибудь
умопомрачительный паблик-арт
проект. То, чем занимается Элиассон,
можно определить как художественное
природоведение — красивое, инновативное,
всегда около экологии. Его интерактивные
арт-шоу — эффектные, дружественные
по отношению к окружающей среде
и провокационные







Зелёная река

На стр. 73

1998

Фотодокументация проекта в Моссе, Норвегия, 1999.

Уранин, вода. Права на изображения принадлежат художнику, neugerriemtschneider в Берлине и Tanya Bonakdar Gallery в Нью-Йорке

© 1998 Olafur Eliasson

1998

Фотодокументация проекта в Стокгольме, Швеция,

2000. Уранин, вода. Права на изображения

принадлежат художнику, neugerriemtschneider

в Берлине и Tanya Bonakdar Gallery в Нью-Йорке

© 1998 Olafur Eliasson

Как и многие другие проекты Олафура Элиассона, «Зелёная река» основана на принципе «YES», сформулированном самим художником. Аббревиатура означает: «Ваша реакция — следующая» и подразумевает зрительское соавторство в работах. В 1998 году датчанин начал последовательно выкрашивать реки Европы, Америки и Японии в изумрудно-зелёный цвет. Он щедро засыпал в воду килограммы флуоресцеина, безвредного химического красителя, полностью растворяющегося через час-два. Официальная задача проекта: «Проследить движение океанического течения». На самом же деле художнику нужна была реакция. И она не заставила себя долго ждать, но оказалась противоречивой. К примеру, в Дании стремительное позеленение реки восприняли стоически — с напряжённым молчанием. А вот городские власти соседней Швеции, не разобравшись, поспешили обвинить один химический завод в несанкционированном сбросе отходов в реку. В Японии тоже забили тревогу, а в США ирландская диаспора приветствовала новый цвет реки, как наиболее подходящий её национальным цветам. В целом проект оказался успешным в самом широком смысле. Он принёс Элиассону славу и заставил говорить о нём не только критиков, но и политиков, и экологов. Теперь его «Зелёную реку» считают актуальной и предельно честной работой.



1



2

Двойной закат

1—2.

1999

Фотодокументация проекта в Утрехте (Нидерланды).

Строительные леса, сталь, ксенонные лампы.

Размеры инсталляции варьируются. Диаметр диска 38 метров. Фотография Hans Wilschut.

Права на изображение принадлежат художнику, пеугегriemschneider в Берлине и Tanya Bonakdar Gallery в Нью-Йорке

© 1999 Olafur Eliasson

Художник, обожающий природу, но постоянно находящийся в ней странные изъязны, решил слегка подкорректировать одно из наиболее прекрасных проявлений природы — заход солнца. «Пусть их будет два», — решил Элиассон (совсем как молодой Маяковский). В западной депрессивно-промышленной части Утрехта он с помощью десятка ассистентов водрузил огромный гофрированный диск на стальной постамент, крепко посадив его на болты и кронштейны. Но следовало заставить его воссиять. На крышу соседнего здания были подняты гигантские стробоскопы, направившие жёлтые лучи прямоком на новорожденное светило. Ничего не подозревавшие жители голландского городка остолбенели — на рассечённом сизыми полосами небе сияли два солнца, вовсе друг другу не мешая. Многие тогда сочли этот проект предчувствием конца света. Вновь заговорили экологи — о неестественности окружающего мира, о том, что человечество стремится к воссозданию Вселенной из синтетических полимеров и ботокса. Арт-критики тоже не смогли промолчать. «Двойной закат» — о противостоянии природы и современных технологий, о постмодернистской мимикрии, о несовершенстве природы и стремительной человеческой мысли». И опять все высказавшиеся стали соучастниками проекта Элиассона, которому важен их «YES», даже если он будет категорическим «NO».



1



2

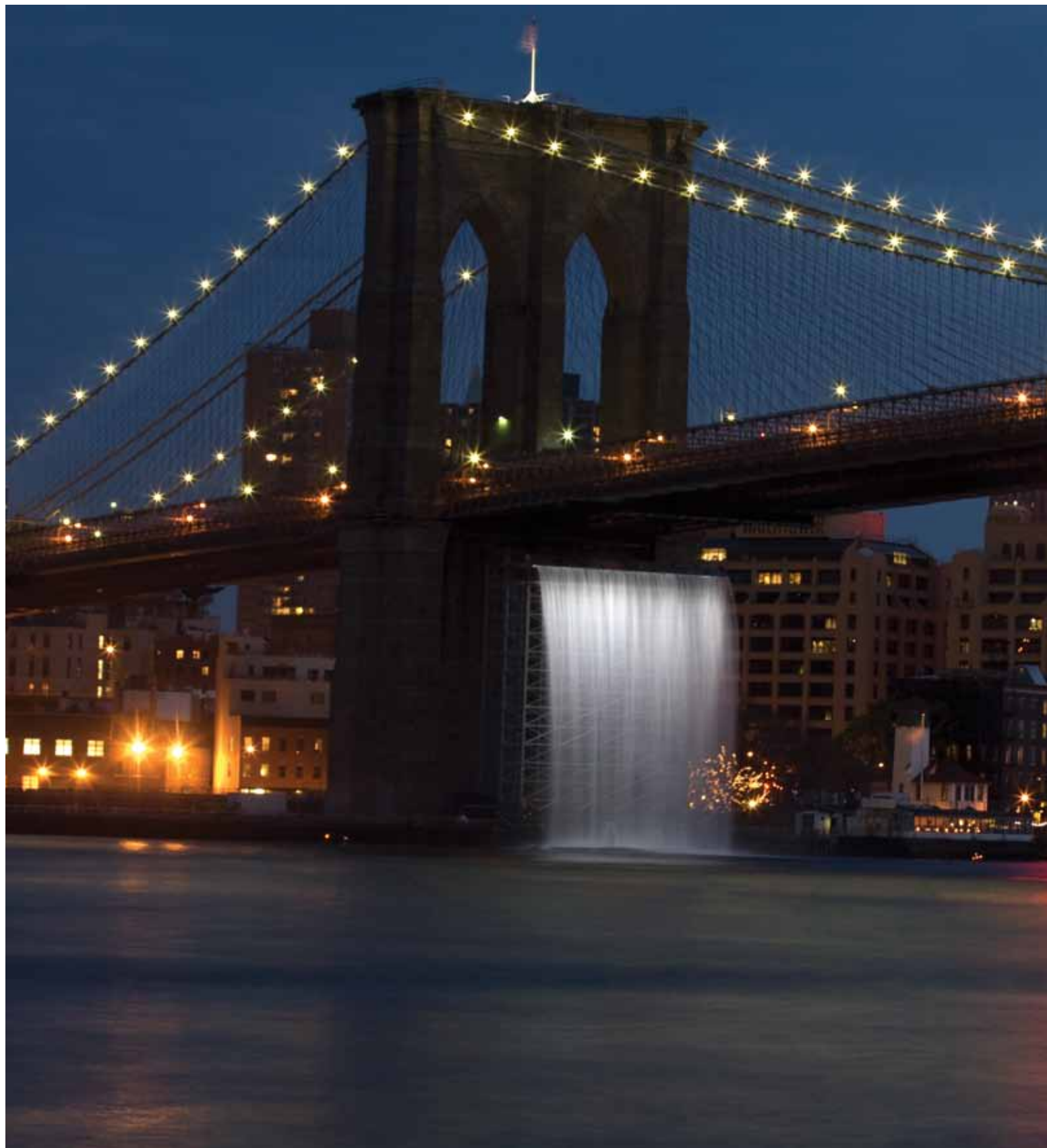
Коллективный проект

1—2.

2005

Инсталляция на Третьей биеннале Тираны (Албания). Белые детали конструктора LEGO, дерево. Размеры варьируются. Права на изображения принадлежат художнику, neugerriemtschneider в Берлине и Talpa Bonakdar Gallery в Нью-Йорке
© 2005 Olafur Eliasson

Центральная площадь Тираны, столицы Албании, на время проведения триеннале превратилась в строительную площадку. Три тонны белых кирпичиков LEGO красивыми руинами возвышались над обновляющимся после войны городом. Все жители и гости страны приняли участие в очередном проекте Элиассона. Задание — построить дом будущего (какой угодно, без предварительных проектов и чертежей). Количество материала неограниченно. Строили будущее, как говорится, всем миром, а Элиассон наблюдал сквозь толстые линзы мудреца, прикидывающегося простаком. Город построен — всем спасибо. Но здесь-то и начался собственно проект — уже не на площади, а на страницах журналов, на экранах телевизоров, в блогах и живых журналах. Публика постила восторги и смайлики. Тележурналисты брали интервью у городской администрации. Кто-то поддержал идею умирающего в руках обывателя искусства. Кто-то радовался возрождающемуся в руках обывателя искусству. Проглотившие целиком и жадно наживку Элиассона завели разговор (художник этого ждал) о том, что место выбрано им неслучайно, что проект «показал, как люди жили в советской Албании и как они незаконно возводили себе лачуги, кое-как обустраиваясь в этой скудной и непригодной для жизни местности» (!). Именно эти высказывания помогли художнику красиво завершить проект.





Нью-йоркские водопады

2008

Размеры варьируются. Вид инсталляции на Бруклинском мосту, Нью-Йорк, 2008.

Вода, леса, стальные решётки и желоба, насосы, трубопровод, рамки входного фильтра бассейна и фильтрующая ткань, переключатель передач, светодиоды, ультрафиолетовые фильтры, бетон, электрооборудование и электропровода, модули управления и анемометры.

Фотография Christopher Burke Studio.

Права на изображение принадлежат Public Art Fund

© 2008 Olafur Eliasson

Это продолжение знаменитой серии Элиассона, начатой в 1998 году. На сей раз художник выбрал сразу четыре точки для сооружения громокипящих водяных потоков на Ист-ривер — под Бруклинским мостом, между четвёртым и пятым пирсами в Бруклине, на Нижнем Манхэттене и на Губернаторском острове. Технически всё безупречно. Конструкции высотой тридцать-сорок метров скроены прочно — из стальных балок и перекладин. Помпы поднимали к их вершинам тонны воды, которые рушились с необыкновенным ревом обратно в Ист-ривер. В вечернее время водопады подсвечивались. Сказать, что «Нью-йоркские водопады» были успешны, значит не сказать ничего. Мэр Нью-Йорка Майкл Блумберг загорелся этим проектом ещё на стадии его разработки и стал судьбоносным покровителем Элиассона, выбил разрешение на установку конструкций и щедро спонсировал работу из собственного кармана. Вслед за Блумбергом проект поддержали многие государственные чиновники, подвластная им пресса и теленаналы. Сложно сказать, повлияли ли эти четыре огромные водочерпалки на состояние реки. По крайней мере, негативных отзывов от экологов не было. Похоже, даже они, ревнивые блюстители природного порядка, влюбились в эти искусственные водопады, слегка преобразившие вертикальный ландшафт мегаполиса.



1



2

82



3



4



5



6



7

Берлинское молевое бревно

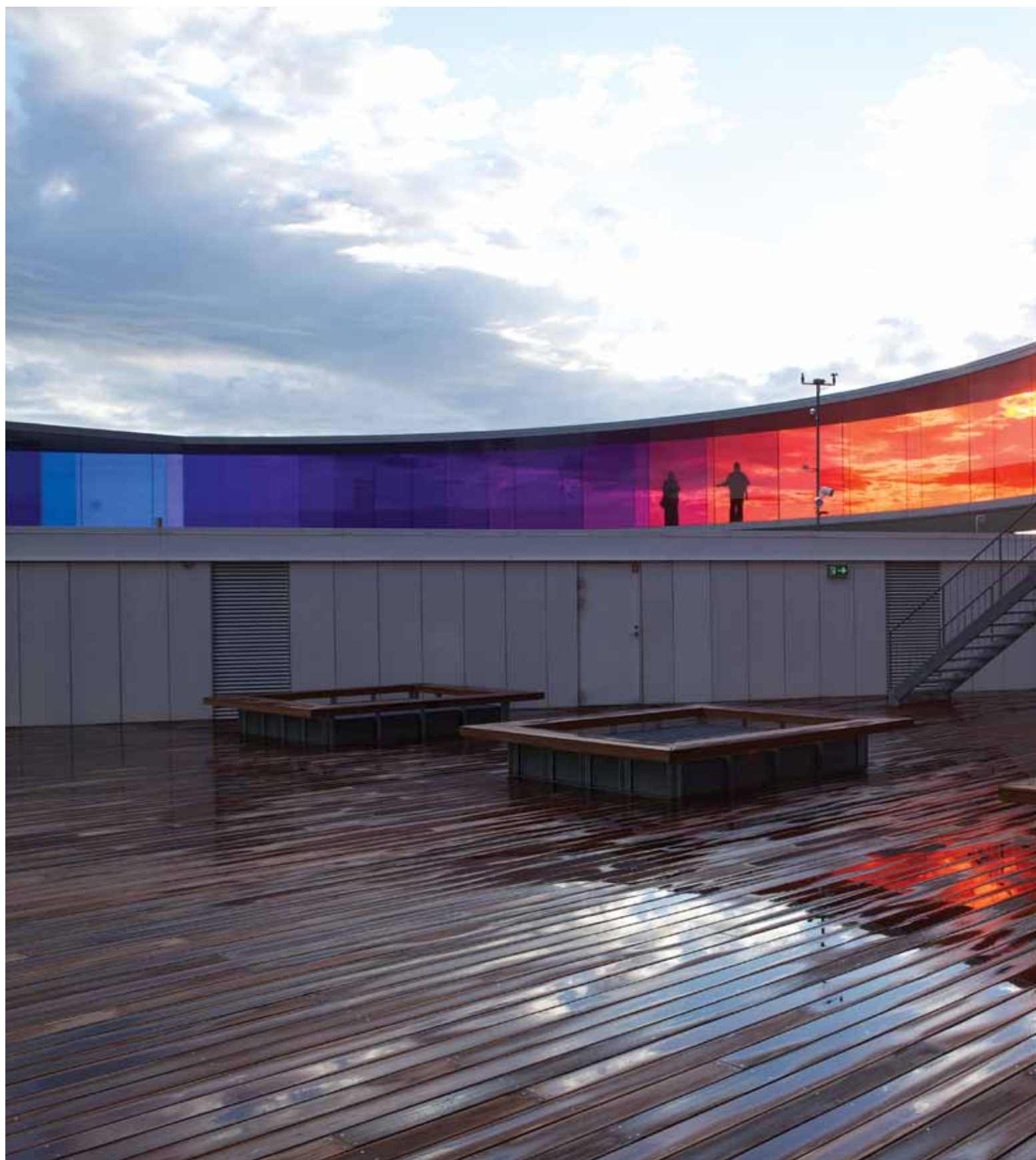
1—7.

2009—2010

Фотодокументация проекта в рамках Innen Stadt Auben, Martin-Gropius-Bau в Берлине, 2010. Фотография Studio Olafur Eliasson. Права на изображения принадлежат художнику, leugger-schneider в Берлине и Tanya Bonakdar Gallery в Нью-Йорке
© 2009 Olafur Eliasson

Этот проект — часть крупномасштабной выставки художника, прошедшей в столице Германии в 2010 году. При поддержке мэрии, а также музея Мартин-Гропиус Бау Элиассон создал ряд инсталляций site-specific, разместив их в нескольких районах Берлина, в том числе и «Молевое бревно». Молевое — значит сплавляемое по реке. Собственно, так и происходило. Только вместо реки — асфальтовая гладь идеально прямых берлинских улиц. Бревно (привезённое, кстати, из Исландии) художник катил по всевозможным «штрассен унд гассен», фотографируя его на траве и брусчатке, у перекрестка и под аркой, посреди автобана и возле стены. Он превратил его таким образом в органическую часть городского ландшафта и вновь заставил критиков рассуждать на тему иллюзорной границы между искусством и жизнью.

83





Твоя радужная панорама

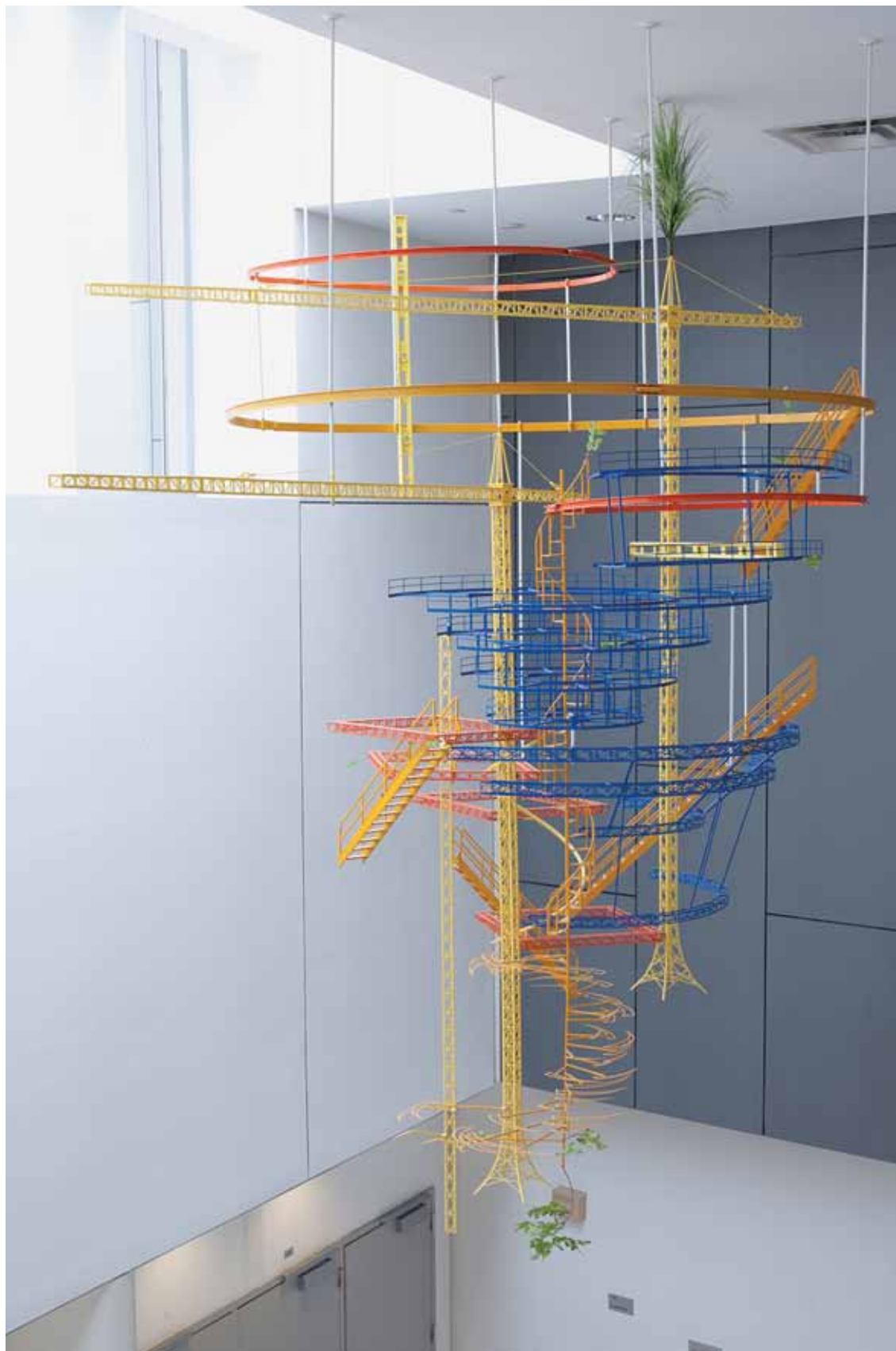
2006—2011

Фотодокументация проекта в ARoS —
Художественном музее Орхуса, Дания.
Фотография Studio Olafur Eliasson
© 2006—2011 Olafur Eliasson

Одна из самых проникновенных работ Элиассона. На крыше музея искусств в городе Орхус лежит разложенная на множество спектров, закольцованная радуга. Смотришь со стороны — то ли летательный аппарат, то ли роскошный ресторан с дорогой городской панорамой в качестве оплаченного приложения. Но это не то и не другое. Что же? Элиассон затрудняется дать однозначный ответ, и сотрудники музея с ним солидарны. Это, конечно, выставочный зал в форме закольцованного тоннеля. Но никаких видео, инсталляций и прочих авторских работ художника там нет. Это и чилл-аут, по которому можно неспешно передвигаться, или лежать на нём, наблюдая за тихой и размеренной жизнью Орхуса во множестве плексигласовых переливов. Это и отдельное, автономное архитектурное сооружение, которое, кстати, попало на страницы самых престижных изданий по дизайну и строительству. Есть мнение, что «Панорама» Элиассона является образным мостиком между внешним и внутренним, между искусством и архитектурой, связующим музей и ландшафт. Глобалисты, привлечённые тональной полихромией, заявили, что Элиассон нашёл прекрасную метафору многонациональной Европы, в которой представлены нынче все цвета наций. Много разных умных мнений. И пожалуй, здесь зрительское соавторство, пресловутый «YES», уже представляется излишним. Хочется просто ходить и тихо наблюдать банальную красоту — черепичные крыши и пухлые датские облака в густых плексигласовых красках заходящего солнца.

ГОРОД КАК ЗАКАЗЧИК

Выйдя из-под власти музеев и галерей, искусство попало в руки других кураторов — муниципальных программ и фондов общественного финансирования. Сложившиеся между ними и художниками отношения оказались не менее сложны и парадоксальны, чем комплекс традиционных противоречий внутри музейной системы, но занимают они публику гораздо больше. Дело в том, что как только паблик-арт прижился в городе, термин «общественный» перестал относиться только к пространству. В первую очередь он обозначил того, чей вкус определяет это искусство



САРА РАЙСМАН: ПРОЦЕНТ НА ИСКУССТВО

Многие годы в Нью-Йорке действует закон: один процент средств, потраченных на любой девелоперский проект, должен пойти на создание объектов современного городского искусства. Всеми этими процессами заведует государственная программа Percent for Art, на опыт которой ссылаются каждый раз, когда речь заходит о том, что в Москве тоже мог бы и должен бы появиться современный качественный публик-арт. Нынешний директор программы Сара Райсман подробно рассказала нам, как на самом деле работает эта система, и почему, как только спросишь мнение комьюнити о готовящемся проекте, сразу хочется максимально ограничить участие жителей в судьбе искусства

вопросы: Дарья Кравчук



Сара Райсман

Независимый нью-йоркский куратор, сотрудничала с Новым музеем современного искусства в Нью-Йорке и Институтом современного искусства в Филадельфии, работала программным директором International Studio & Curatorial Program (ISCP), с 2008 года занимает пост директора программы Percent for Art департамента по делам культуры Нью-Йорка.

Что такое паблик-арт? Как определяется его «общественность», принципиальны ли для программы Percent for Art именно общественные деньги?

Программа Percent for Art существует с 1983 года, в её основе лежит соответствующий муниципальный закон № 65. Согласно этому закону средства на большинство наших проектов выделяются из сумм, полученных от выпуска муниципальных облигаций. Простые налогоплательщики покупают эти облигации, собранные деньги идут на строительные проекты, а часть на паблик-арт, искусство для общественных пространств. По-моему, определение «общественность» в программе Percent for Art не имеет практически ничего общего с тем, что под этим понимает мир искусства. Меня часто спрашивают: «Где можно посмотреть ваши проекты?», я начинаю перечислять места вроде государственной школы в Южном Бруклине (куда не попасть, если ваши дети там не учатся, или если вы не являетесь частью тамошней комьюнити). Наша публика — это общины, комьюнити, группы, способные сформулировать свои общие интересы. Это не совсем обязательно весь город или посетители художественных выставок. Это та самая общественность, публика, имеющая какие-то запросы, желания, которые могут удовлетворить муниципальные власти. Я полагаю, для определения паблик-арта есть критерий — это нечто, находя-

Определение «общественности» в программе Percent for Art не имеет практически ничего общего с тем, как её понимает мир искусства

щееся вне галерей, вне традиционного музейного пространства. Там искусство тоже существует в публичном пространстве, но его производство не оплачивается из общественных фондов. Следовательно, там не может идти речь о вкладе участников комьюнити (локальной или формирующейся по иному принципу) — вкладе в самом широком смысле, то есть и в материальном, и в плане высказывания какого-то общего эстетического запроса.

Вы убеждены, что с общественностью надо советоваться или даже предоставлять ей право голоса при решении вопроса о паблик-арте?

Местный закон № 65 требует, чтобы мы консультировались с представителями муниципальных выборных органов власти, то есть с советом местной общины, районной управой, главой муниципального образования. Для участия в обсуждении приглашаются представители каждого из этих трёх уровней власти. Смысл состоит в том, чтобы узнать их мнение о предлагаемых нами художниках, о том, кто лучше подходит для конкретного места исходя из прошлых работ; рассматривается не проект, а портфолио как таковое, соответствие художника духу места. По-моему, это очень полезно, однако проблема в том, что стоит только вовлечь общественность или её представителей, сразу встаёт вопрос: а где их участие закончится? У большинства представления о современном искусстве... очень ограничены. Обычно наше взаимодействие с общественностью



*

На стр. 86

Сара Зе

Импульс и его сохранение
2010

Инсталляция в школе Mott Haven
в Бронксе, Нью-Йорк, США.
Школьные принадлежности,
мозаика.

© Sarah Sze

Джордж Тракас

Прогулка по Ньютон-
Крику

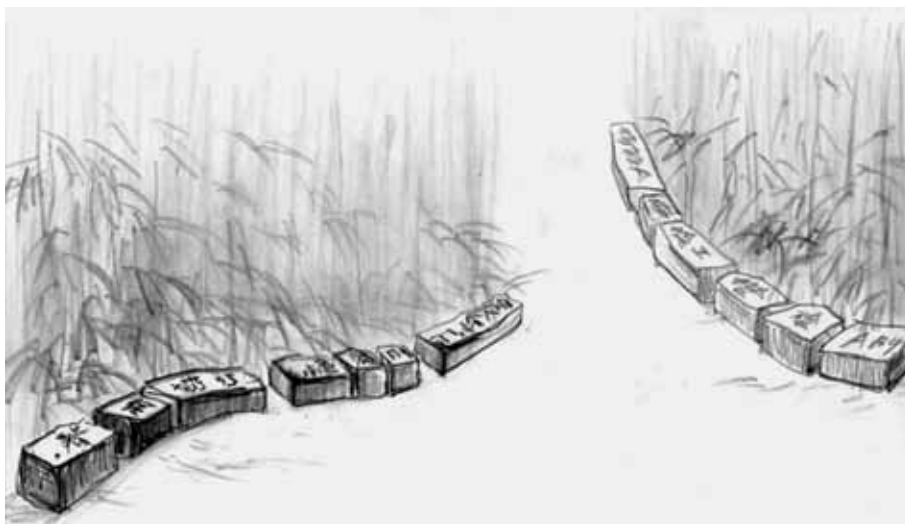
С 2007

Объекты в районе водоочистных
сооружений Ньютон-Крик
в Бруклине, Нью-Йорк, США.

© Maggie Trakas

* «Ньютон-Крик — это огромные очистные сооружения, и их решили расширить. Разумеется, местных жителей беспокоило, как это отразится на окружающей среде. В данной ситуации производство искусства играет роль буфера, смягчающего отрицательный эффект индустриального вторжения. Джордж много советовался с местными жителями и выяснил, что вся эта история с расширением могла бы иметь для них хоть какой-то положительный эффект, если бы они получили

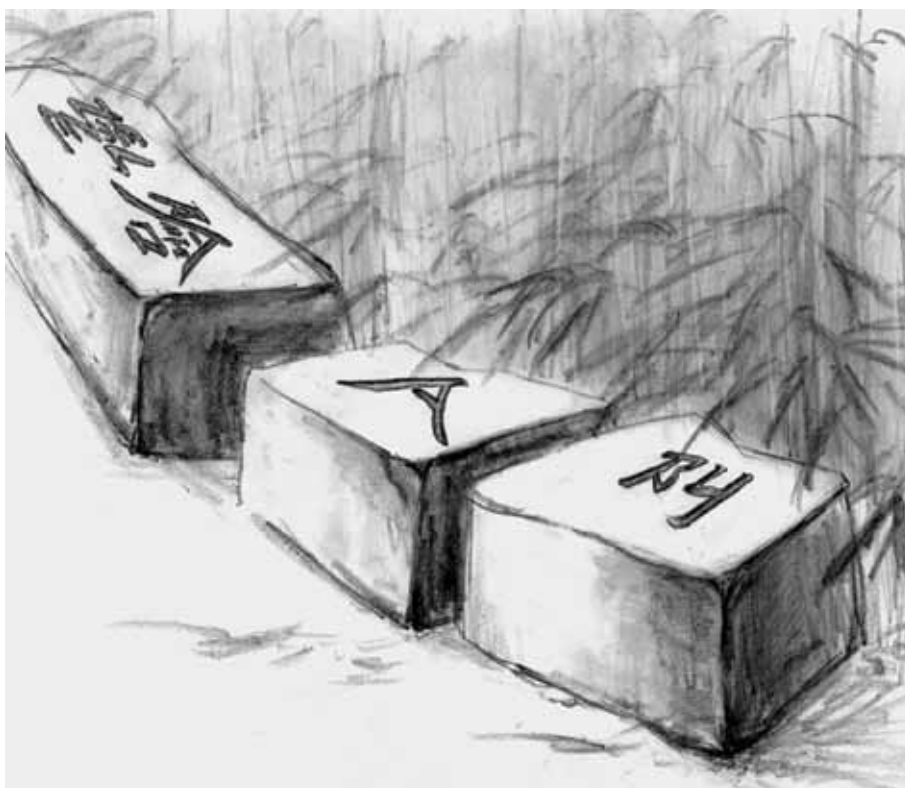
доступ к воде в черте портовой территории Ньютон-Крика. Тракас — специалист по ландшафтному дизайну, ему удалось очень точно интегрировать свой проект в пространство. Собственно — это скамейки, различные объекты и сооружения, на которых размещена информация о местных растениях и истории этого места. На променаде ходит много народа, и большинство не осознают, что перед ними производство искусства».



*

1

92



2

* «Работа Сю Бина предложена для торговой зоны, примыкающей со стороны Манхэттена к Манхэттенскому мосту. Здесь люди движутся потоком, в основном — на велосипедах. Вдоль дорожки тянется стена через весь мост. Бин взял текст IX века, где рассказывается о смене времён года, и вписал его в гранит особым «квадратным» шрифтом — на первый взгляд буквы кажутся китайскими иероглифами, однако, если приглядеться, узнаёшь английский алфавит. Кстати, и представители комьюнити, и кто-то из городских чиновников предлагал, чтобы текст на самом деле был на китайском языке. А Сю Бин резко выступил против: он сказал, что пытается построить мост, соединяющий китайскую культуру с остальным миром».

Сю Бин

Ландшафт Форсайт-стрит
2012

Проект инсталляции в районе Манхэттенского моста, Нью-Йорк, США.

Стилизованная надпись.
© Xu Bing

Заказать произведение искусства, слушая только глас народа, невозможно. Чтобы разрешить все конфликты, вам в итоге придётся отказаться от своего проекта

направлено на выяснение, как наилучшим образом представить данное комьюнити. Но в Нью-Йорке сообщества очень подвижные, и едва ли в принципе возможно найти такого художника, который выразит все их предпочтения — теперешние и из какого-то даже совсем не отдалённого будущего... С моей точки зрения, вовлечение общественности — теоретически дело хорошее, но необходимо определить параметры того, в чём будет состоять её вклад. По-моему, в Чикаго подобные консультации уже не являются необходимостью. Вместо этого публику приглашают на встречу, где обсуждаются общие черты нового заказа ещё до того, как он будет оформлен. Полагаю, это хороший подход, потому что так, извне, можно получить представление о том, в чём заинтересовано данное комьюнити. Однако, на мой взгляд, заказывать произведение искусства, слушая только глас народа, невозможно. В маленьком городе это, может, и работает, а в большом, где столько движения, столько противоречий, это неосуществимо. В итоге чтобы разрешить все конфликты, вам придётся отказаться от своего проекта вовсе. Думаю, что есть очень много местных администраторов и муниципальных служащих, которые осознают, что паблик-арт должен учитывать запросы комьюнити, и его члены могут оказать помощь в интеграции произведения искусства в общественную среду. И разумеется, если художник готов идти навстречу пожеланиям публики, мы всеми способами содействуем установлению контакта.

Какие произведения паблик-арта, на Ваш взгляд, можно отнести к основополагающим для этого жанра? В каких условиях (политических, экономических и культурных) возник паблик-арт?

На мой взгляд, можно говорить о двух ключевых работах — «Перекошенная арка» Ричарда Серра и проект Джона Ахерна, сделанный для 44-го участка полиции в Бронксе. Обе работы были созданы как будто на века, но затем в силу разных причин их демонтировали. Ахерн делал портреты местных жителей Бронкса, где он жил и работал много лет как чужак, приехавший из глубинки штата Нью-Йорк. Он выполнил эти портреты, но они вызвали не совсем однозначную реакцию, поскольку представили очень личный, нестандартный, необычный взгляд на комьюнити...

Так или иначе, в тот момент, когда в 2008 году я возглавила программу, уже действовало негласное правило, что мы не делаем портреты ныне здравствующих людей. Смысл в том, что назовёшь какое-нибудь место в честь человека, пока он живой, а он сотворит что-нибудь ужасное, и его облик приобретёт негативное значение.

В случае с «Аркой» Серра (она была сделана на средства Федеральной программы по архитектуре) проблема с общественным мнением состояла в том, что работа создавала неудобства, и её не поняли именно как произведение искусства. «Арку» демонтировали, и сейчас установка чего-либо монументального изначально воспринимается как очень проблематичная задача — просто из-за того, что такие работы занимают много места.

Если стационарное произведение паблик-арта является не отдельно стоящим, а интегрировано в архитектурный объект, то проблем меньше не становится. В некоторых случаях такое произведение как бы сливается с архитектурным объектом, то есть никакого дополнительного пространства не занимает, но всегда находятся те, кому это кажется ра-

дикальным вторжением — якобы возникает изначально не запланированная тесная связь искусства и архитектуры, и архитектура вроде бы страдает. А иногда, наоборот, это облегчает принятие решения об установке публичной работы, потому что она не выглядит как искусство... Так или иначе, работы Серра и Ахерна — это важнейшие прецеденты, понятийные, определяющие. Возможно, чем дальше, тем больше работая над публичным арт-проектом, художник сталкивается с огромным количеством правил и ограничений. Ему приходится соответствовать туче запросов. Ещё более важны политические последствия этих историй, когда произведение искусства трудно вписывается (или вообще не вписывается) в мир комьюнити. Есть вещи, которые абсорбируются художественным сознанием общины, но априори есть и нечто, чего мы должны избегать. Я пытаюсь преодолеть некоторые из этих предрассудков и говорю — знаете, тут возникают негативные ассоциации с крупноформатным абстрактным публичным искусством, примером которого является работа Серра. Демонтаж работ Серра и Ахерна чётко артикулирует отношение общественности — и это реакционное отношение — к новейшему искусству: публика предпочитает временные объекты современного искусства постоянным, а традиционный монумент или памятник публичному искусству. И вообще, публика проявляет некоторое беспокойство по поводу объектов, которые занимают много места, потому что люди не могут понять — а зачем это здесь? Какая от этой вещи польза? Существует представление о том, что в общественном пространстве всё должно быть функционально. Работу архитектора никогда не подвергают сомнению, даже декоративную, так почему же к художнику должны применяться иные стандарты? Должно же искусство оставаться независимым от того, как кураторы публичного искусства

**Когда в 2008 году
я возглавила программу,
уже действовало
негласное правило: мы
не делаем портреты ныне
здравствующих людей.
Назовёшь какое-нибудь
место в честь живого
человека, а он сотворит
что-нибудь ужасное,
и его облик приобретёт
негативное значение**

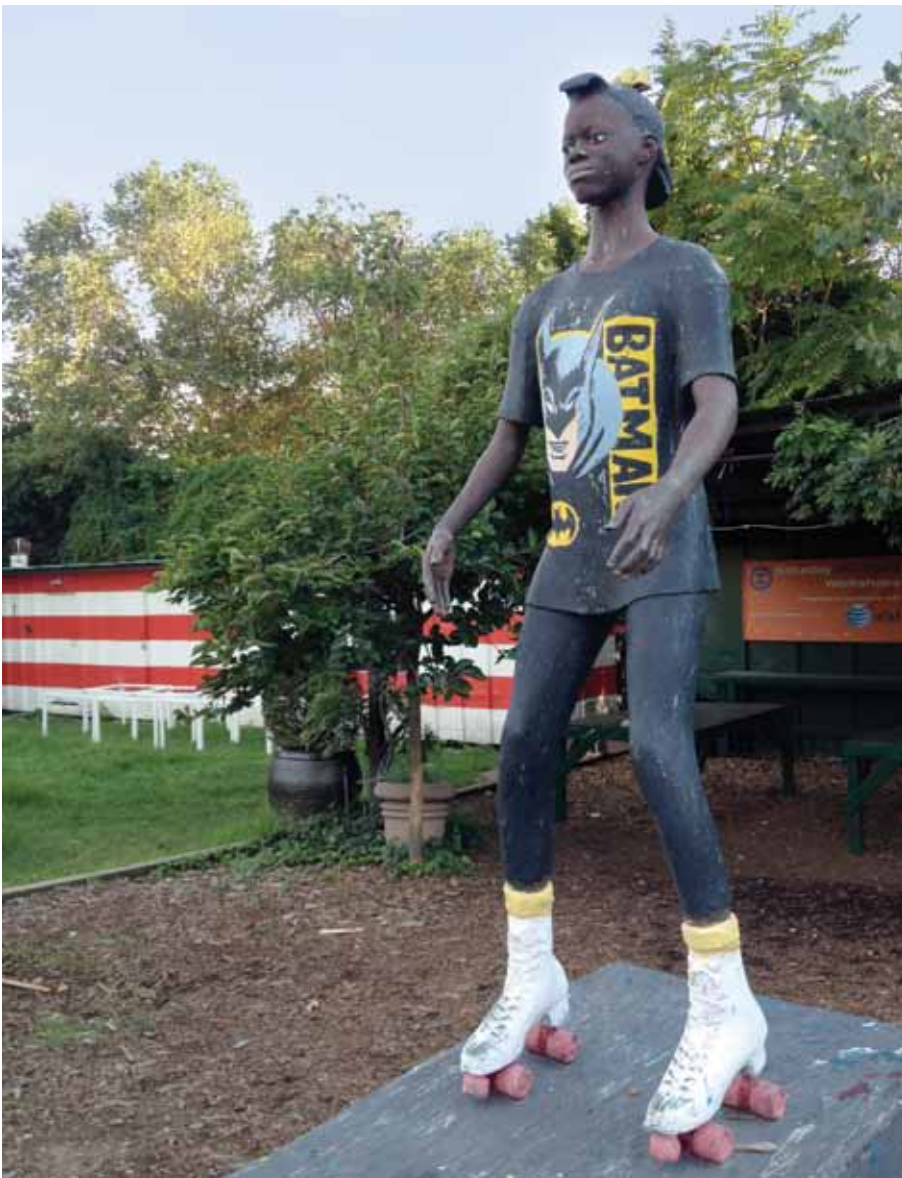
или общественность представляют себе правильное использование данного пространства...

Могли бы Вы рассказать о проектах, которые сейчас реализуются в рамках программы Percent for Art?

В настоящее время у нас есть 80 разрешений на выполнение работ во всех районах Нью-Йорка. 25—30% проектов находятся в государственных школах. 10—15 мы завершим уже осенью, это объекты в нескольких школах, библиотеке, театре и проекты на открытом воздухе. В государственной школе у нас есть работа Дианы Купер — идеальный образец инсталляции для общественного пространства вообще и для школы в частности, идеально вписанная в контекст и архитектуру вещь. Out of the Corner of my Eye («Краем глаза») — это инсталляция с использованием ДСП, краски, винила и очень красивых деталей из стекла. Правда, работа достаточно сложная технически, и если потребуется замена какой-либо из испорченных деталей, едва ли школьный техник сможет её сам починить, придётся снова звать художника... Сара Зе создала Momentum and its Conservation («Импульс и его сохранение»), висящую скульптуру, в которую



1



2

*

* «Джон делал так называемые живые отливки: человек закрывает глаза и рот, в нос ему вставляют соломинки — и после этого «портретируемого» заворачивают в гипсовую ткань. Часто вся эта операция производилась прямо на улице, публично. Скульптуры Далиши, Тоби и Реймонда Кори простояли в полицейском участке около недели. Люди приходили, смотрели, обсуждали. И многих расстроило и даже задело то, как художник представил местных жителей. Почему-то некоторым, включая муниципальных чиновников, показалось, что скульптуры «дают плохое представление о людях». Джон ответил на это так: «Если кто-то воспринимает их как расистскую карикатуру на местных жителей, видит в этом какой-то негатив, который я совершенно не имел в виду, скульптуры надо убрать».

95

1—2.

Джон Ахерн

44-й участок полиции
в Бронксе
1992

Гипсовая скульптура в Парке
скульптур Socrates.

Фотографии: © Дарья Кравчук

включены школьные принадлежности. Там есть компасы, линейки, кусочки растений — и всё это как будто отражается на полу, в виде мозаики. Эстер Партегас работает над производением для новой торговой зоны под названием Plaza de las Americas («Площадь Америк») на 175-й улице Манхэттена. Мозаичный дизайн фонтана в нём отсылает к абстрактным узорам на тканях коренных жителей Америки. Сочетание бетона и мозаики должно усилить эффект столкновения высокого искусства и строительных технологий. Эстер старается сделать нечто, раздвигающее рамки представлений о классическом произведении публич-арта, ей хочется чего-то более брутального, неожиданного и резкого. Работа Лейн Твитчелл создана для «Центра экстренной помощи бездомным семьям» в Бронксе — это организация, куда бездомные семьи могут обратиться в поисках временного жилья. Ожидая решения своего вопроса, они обычно проводят в Центре до двух суток. Работы Лейна Твитчелла выглядят как живопись, однако представляют собой тщательно разрезанную бумагу, на которую нанесена краска. Для реализации своего проекта в Центре художник изобрёл особую технологию, которая позволит изначально хрупким росписям на окнах в зонах ожидания просуществовать достаточно долго. Окна видны и из комнат, где бездомные ждут своей очереди на собеседование, и из собственно переговорных. С каждой точки цветовые эффекты немного различаются. Сюжеты картинок представляют собой места, которые нью-йоркцы узнают сразу, независимо от того, из какого они района: это архитектурные сооружения, на которых присутствуют изображения животных. Сейчас мы завершаем монтаж работы в общественном театре, который вначале назывался нью-йоркской шекспировской мастерской. Это городская собственность, но вообще-то мы не слишком часто сотрудничаем с культурными учреждениями — у них и своего искус-

**Пройдитесь по галереям
современного искусства
и вы увидите,
что едва ли не половина
произведений сделана
именно что неумело —
это сейчас модно. А мы
не можем заказывать
произведение, которое
будет так выглядеть.
В нём должно быть
видно мастерство
и достоинство**

ства много. Однако общественный театр захотел получить публич-арт, и во время реконструкции фойе и фасада театра художник Бен Рубин предложил работу под названием «Машина Шекспира»: на 37 ЖК-мониторах транслируется текст 37 пьес Шекспира. Суть в том, что специальная программа читает сразу все тексты Шекспира и выдаёт на экран строчки на основании лингвистических характеристик — например, выбирает все конструкции «если — то» или все имена участников массовых сцен и их реплики. Программа постоянно прокручивает тексты, и, даже если ходить регулярно, никогда не увидишь одни и те же отрывки или эффекты. Каждый экран обращается к одной пьесе, так что впечатление поистине захватывающее.

Как происходит поиск и отбор произведений для программы?

Поскольку большая часть наших средств общественные, у нас есть обязательство всегда держать двери открытыми, так что любой художник может прийти, и его кандидатуру рассмотрят. В нашем реестре около 4000 проектов. К нам обращается большое количество народа, предпо-



*

Мэттью Геллер
 Концептуальный обзор
 2012

Проект в стадии разработки.
 Инсталляция для досугового
 центра в Сохо.
 Цветное стекло.
 © Matthew Geller

* «Мэттью Геллер работает над производением для досугового центра. До сих пор на тротуарах и пешеходных дорожках можно встретить вставки стекла там, где в полуподвалах нет окон. Геллер предлагает построить такое закрытое пространство, где люди могли бы пообщаться и посидеть. Там, правда, в дело вмешалась местная комиссия по дизайну общественных пространств:

их не устроил предложенный Мэттью цвет окошек, они хотели более «подходящий» для Сохо лавандовый или серый, а Мэттью говорит, что на солнце это будет выглядеть плохо... В общем, здесь надо искать компромисс».



98 1



2

1—2.
Лейн Твитчелл
Окна большого города
2012
Инсталляция в Центре экстренной
помощи бездомным семьям
в Бронксе, Нью-Йорк, США.
© Lane Twitchell

Проблема в том, что стоит только вовлечь общественность или её представителей в решение вопросов паблик-арта, всегда встаёт вопрос: а как их участие ограничить?

лагая, что нет ничего проще, чем создавать паблик-работы. Плюс я трачу много времени на поиски новых авторов среди молодых художников, посещаю занятия открытых студий, или просто на заседаниях различных консультационных советов.

Проекты утверждаются на специальном совете, куда входят разные люди, их статус определён законом № 65. Совет проводит три заседания. На первом выбираются финалисты, на этом этапе я представляю совету список, в который входят предварительно отобранные работы. Это примеры проектов, то есть не те, которые потом будут реализованы, а образцы. Они выбраны исходя из условий определённого места и бюджета. Финалистов ориентируют в параметрах реального пространства. Даже если дело не идёт дальше чертежей или презентаций, им необходимо выяснить, где лучше разместить свои произведения. Через несколько месяцев художники представляют свои предложения тому же совету, который выбрал финалистов. Правом голоса обычно обладает агентство, отвечающее за разработку и строительство объекта, агентство-спонсор (оно будет управлять объектом), представители департамента транспорта, департамента полиции Нью-Йорка, отделов парков и отдыха, защиты окружающей среды, администрация судов. Разумеется, есть кто-то из нашей программы. И профессионалы со стороны — специалисты по искусству, те, кто раз-

бирается в современном искусстве и живёт в том районе, для которого делается заказ. Есть также члены совета с совещательным голосом. Архитекторы, например. Обычно их нанимает город, поэтому они не могут голосовать, иначе возникнет конфликт интересов. И, как я уже говорила, в процессе работы участвуют представители местной выборной власти. Уже в самом конце производство искусства рассматривает и одобряет Общественный комитет по проектированию.

Что делает произведение паблик-арта привлекательным и успешным?

Мастерство исполнения. Поскольку работа создаётся, скажем так, на века, и по закону она должна простоять, по меньшей мере, двадцать лет, это что-то вроде обязательства. Пройдитесь по галереям современного искусства и вы увидите, что едва ли не половина произведений сделана вот именно что неумело — это сейчас модно. Однако мы не можем заказывать такие работы. Наш проект должен выглядеть как настоящее произведение искусства, в нём должно быть видно мастерство и достоинство. Некоторые, правда, могут посмотреть и сказать: «Что это за груда мусора?» Вы же понимаете, что у всех свои взгляды? Есть также представление о ясности художественного видения — это условие выдвинула я. Звучит оно странно. Чтобы понять, о чём речь, надо вспомнить произведения художников вроде Джона Ахерна, который создал образы жителей Бронкса. Одни скажут: «Это мы!», а другие скажут: «А это не мы!!!» По правде говоря, этого в искусстве достичь труднее всего — добиться, чтобы тебя поняла достаточно широкая аудитория. Тут всё дело в мастерстве. Для меня также важно, чтобы заказанное произведение оставалось верным чувству, душе художника, выполняющего заказ. Множество произведений последних двух десятилетий кажутся клишированным паблик-артом. Это не означает неуважения к художнику, но художников, действительно, просто загнали в угол

и заставили сделать такие работы: «У нас есть 30-метровый забор вдоль всего квартала, можете нарисовать на нём картину». Разве художники делают заборы? Заборами уж, скорее, архитекторы занимаются.

Художник Донна Денис сделала произведение паблик-арта в Трайбеке, оно стало очень популярным. Это стальное изображение буксира, вырезанное в заборе государственной школы. Она говорила, что с удовольствием работала над ним. Однако, полагаю, она сделала именно то, что от неё ожидали. А по мне, если художник не хочет делать что-то подобное, ему и не следует браться за проект. Процесс оформления заказа на произведение искусства идёт бурно и накладывает столько ограничений, что художнику часто приходится очень трудно. Значительная часть моей работы состоит в том, чтобы повторять: «Нельзя заставлять художника делать это, не учите художника, как ему работать». Вот такие критерии. По-моему, хорошее произведение паблик-арта — это то, что заставляет людей по-новому взглянуть на своё окружение. Если оно заставляет вас задуматься о том месте, где вы находитесь, не просто в негативном или позитивном плане, а предлагает глубже проникнуться духом этого пространства и его динамикой — это настоящий успех.

А бывали случаи, когда оценки профессиональных арт-критиков и местной общины расходились?

По-моему, главная трудность в том, что критики не замечают большую часть паблик-арта, поскольку он находится не в тех местах, где работы контрастируют с окружающей средой, или которые позиционируются как музеи или галереи. Художественная критика не воспринимает паблик-арт всерьёз.

На реализацию проектов паблик-арта требуются крупные суммы денег.

С вашей точки зрения, есть ли разница между финансированием работ частными фондами и государством?

«У нас есть 30-метровый забор вдоль всего квартала, можете нарисовать на нём картину»

Наши заказы обычно стоят от 50 000 долларов до 500 000—600 000 долларов. Я называю сумму, потому что кажется, будто это уйма денег, но для долговечного произведения это не слишком большая сумма. Просто выполнение проектов паблик-арта — это очень дорогостоящее дело. Я заметила, что у людей есть такой пункт — если произведение стоит около 200 000 долларов, то им кажется, что на одного художника это в самый раз. А если цена поднимается до 400 000—500 000 долларов, все участники процесса сходят с ума, предполагая, что для одного автора это слишком много. Ответ всегда один: «На самом деле художник положит в карман гонорар в размере 10—20% общей стоимости, остальные деньги будут вложены в создание объекта, который в конце концов окажется в распоряжении общины». Так что, на мой взгляд, когда деньги общественные, политическая борьба обостряется. Зато когда деньги частные, эффект совсем иной. Вспомните, как реагировали на «Водопады» Олафура Элиассона и «Ворота» Кристо и Жан-Клод. Люди были в восторге. Честно говоря, я до сих пор не понимаю, от чего. Хотя эти работы позитивным образом вдохнули жизнь в окружающее пространство, а это как раз один из показателей того, что паблик-произведение удалось. Но сама мысль о том, что на временный проект ушло 26 млн долларов, кажется безумной. Правда, это всё на их совести, они сами собрали деньги, а работы действительно произвели эффект. Наверное, если лет через пятнадцать вы меня спросите об исторических прецедентах паблик-арта, я, пожалуй, назову «Водопады» и «Ворота» как произ-



101

1



2

1—2.

Чарльз Лонг

Звуки домашних
животных
2012

Интерактивные звуковые
инсталляции в Медисон сквер
Парк, Нью-Йорк, США.
Фотографии: © Дарья Кравчук



102

1



2

*

* «Некоторые из наших недавних проектов сделаны с применением новых медиа. Тони Оурслер создал работу для средней школы Фрэнка Синатры в Куинсе — это школа изобразительного и исполнительского искусства. Видеоинсталляции Тони часто представляют собой видеопроекции каких-то расплывчатых фигур на человеческое лицо. Здесь он сделал такие кляксоподобные объекты в качестве экранов для видеофильмов прямо на стенах. Сюжеты фильмов — нарезка документальных кадров о жизни в школе. Он общался и консультировался со школьниками на специальных встречах, они высказывали своё мнение о том, что может быть в этих видео. А ещё в этой школе есть обычный шкафчик, он стоит среди других шкафчиков для личных вещей школьников, так вот, открываешь дверцу, а на тебя смотрит глаз! Разумеется, эта работа больше похожа на классического Оурслера».

1—2.
Тони Оурслер
Проект брызг №1
2009
Медиаинсталляции в школе
Фрэнка Синатры в Куинсе,
Нью-Йорк, США
© Tony Oursler

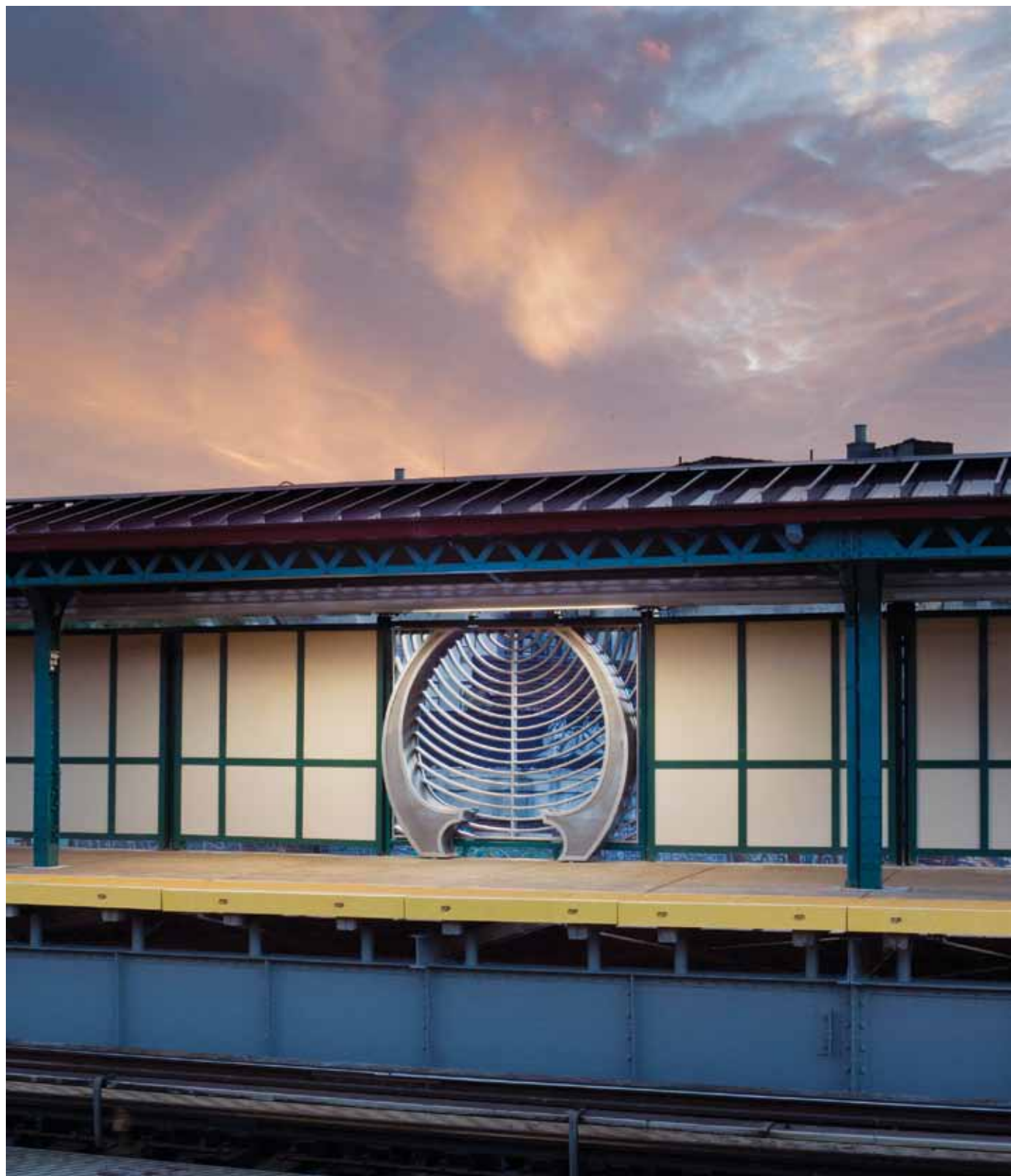
**Вспомните,
как реагировали
на «Водопады» Олафура
Элиассона и «Ворота»
Кристо и Жан-Клод.
Люди были в восторге.
Честно говоря, я до сих
пор не понимаю, от чего**

ведения, с которых в Нью-Йорке дело сдвинулось с мёртвой точки. Не знаю, повлияет ли это на то, чем мы сейчас занимаемся в нашей программе, но, на мой взгляд, эти два проекта изменили отношение публики к паблик-арту. Впрочем, посмотрите на Комитет по сохранению Медисон-сквер-гарден и Союз Таймс-сквер — эти организации собирают деньги за счёт улучшения деловой среды района, от чего район должен выиграть. Они получают деньги с местных бизнесменов. Это своего рода налог на местный бизнес, что-то вроде частных фондов и спонсоров для реализации проектов паблик-арта. И я не думаю, что люди задаются вопросом, почему там возводят какой-то паблик-арт. Отчасти, возможно, потому что люди понимают — это не на деньги налогоплательщиков, это не программа вроде Percent for Art. При частном финансировании свободы гораздо больше. Впрочем, по поводу того, откуда берутся деньги и кто платит, некоторая неопределённость возникает всегда.

Какую роль паблик-арт играет в процессе джентрификации?

Люди воображают, будто искусство играет гораздо большую роль в облагораживании окружающей среды, чем на самом деле. Когда я прихожу в местный совет и представляю произведение искусства, то часто становлюсь объектом нападок. И мне любопытно, действительно ли их так раздражает искусство или же людям просто

хочется поспорить, потому что это куда интереснее, чем говорить о покрытии тротуаров? Обычно джентрификация идёт следом за художниками, а девелоперы, увидев, что место привлекло арт-тусовку, понимают: это хорошее место для вложения средств. А потом художники оттуда уезжают, потому что не могут позволить себе жить в этих развитых местах. В таких случаях проигрывает именно арт-комьюнити. Но на самом деле я не думаю, что паблик-арт так уж сильно провоцирует эти перемены... Я занималась временными паблик-арт проектами. В Нью-Йорке есть особые для них места — парк скульптур Socrates, например, где я несколько лет работала куратором. И, да, там история с паблик-артом положительно повлияла на существование местной общины, но это не привело к каким-то глобальным переменам. Искусство способно существовать в этой среде, не запуская двигатель джентрификации, и в то же время постоянно предлагая новые источники существования для местного сообщества. Однако я не понимаю, какая формула здесь работает: Socrates — это вообще особый случай.



ПАБЛИК АНДЕРГРАУНД

Percent for Art в Нью-Йорке — государственная программа, она касается лишь муниципальных объектов. Преобразившая нью-йоркскую подземку программа Arts for Transit — совсем другая история, поскольку управляющая метрополитеном Metropolitan Transport Authority (МТА) является частной компанией и действует на основании внутренней политики в интересах своих учредителей. И художественная стратегия у неё имеет свои особенности. Об этом рассказывают Кендал Хенри, в течение 11 лет руководивший всем процессом создания произведений для метро, и Эми Хаусман, нынешний заместитель директора Arts for Transit

105



Кендал Хенри

Нью-йоркский искусствовед и куратор, специалист в области публичного искусства. Кендал входит в «Совет 12», определяющий развитие городского искусства в США. В течение одиннадцати лет он занимал должность менеджера программы по современному искусству в нью-йоркском метро Arts for Transit (Metropolitan Transportation Authority (MTA)). В этот период Кендал Хенри руководил процессом от разработки идеи до инсталляции постоянных арт-объектов, был членом команды дизайнеров MTA, организовывал временные выставки на станции Grand Central, и взял на себя осуществление конкурсной программы по созданию постеров в метро.

В конце 1970-х нью-йоркское метро находилось в ужасном состоянии. Ситуация была критической, пассажиропоток стремительно падал, и управляющая компания была вынуждена обратиться к городским властям за поддержкой. Получив финансирование, MTA потратили часть средств на исследование, чтобы выяснить формат изменений, необходимых для привлечения пассажиров. Как оказалось, публика хотела три вещи: чтобы в метро было светло, чисто и чтобы там было искусство.

Светло и чисто в метро стало почти сразу, а вот программа публичного искусства стартовала лишь в начале 1990-х, когда несколько станций реконструировали, и в качестве эксперимента там появились постоянные работы художников. И это был хит! Станции стали очень популярны. Традиционно считается, что искусство — это элитарная сфера, оно не для всех. Если искусство появляется в общественном месте, это значит, что об этом месте заботятся, а соответственно заботятся и о его посетителях. Статус места повышается. Это произошло и с метро в Нью-Йорке.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

В первое время Arts for Transit не имела штата сотрудников и не была оформлена как особый отдел в структуре MTA. Когда в 1990-е стали заниматься капитальным ремонтом нью-йоркского метро, то начали с больших

станций, которые находятся в районе Тайм-сквер. Наняли консультанта, провели конкурс среди художников, и в результате выбрали три проекта. Работа Николааса Пирсона — несколько сплетённых из алюминиевого прута сфер, которые как-будто висят под потолком станции. У Дэвида Прована — кинетическая скульптура: металлические «педали» начинают вращаться от воздушной волны, которую гонит перед собой приближающийся поезд. Работа Мишель Ока Донэр представляет собой светящуюся стену перехода метро, выложенную 11 000 плиток, каждую художница Детройта и выкрасила в золотой цвет. Все работы выполнены в 1991—1992 годах и до сих пор находятся в метро на тех же самых местах. Скульптура Прована, правда, в запущенном состоянии, покрыта толстым слоем грязи, и далеко не все даже замечают этот объект. Плитки выглядят декоративными, впрочем, как и шары Пирсона. С точки зрения интеграции работ в локальный контекст и атмосферу каждой станции, возможно, это не самые удачные работы. Проекты появились в метро в качестве эксперимента, и тогда сложно было понять, будет это работать или нет.

Вообще с 1985 года было реализовано около двухсот постоянных проектов публичного искусства. В системе нью-йоркского метрополитена 496 станций, то есть выборка весьма представительная. За это время был приобретён богатый опыт и выработаны определённые правила для отбора работ и стратегии, связанные с художественным содержанием и функциональной составляющей проектов публичного искусства.

ПРАКТИКА

Помимо размещения произведений пластического искусства (мозаика, витражи, скульптура и объекты из терракоты, керамической плитки, алюминия, бронзы и стекла), программа Arts for Transit выпускает художественные постеры и открытки с тематикой метрополитена и Нью-Йорка, которые создают пять-шесть художников, отобранных на основе ежегодного конкурса. Постеры помещают на пустующие рекламные территории, расположенные на платформах. На четырёх самых больших и центральных станциях нью-йоркского метро действует программа фотолайтбоксов, которая представляет фотографии современных авторов.



1



2



3



4

107



5



6

На стр. 102
Барбара Григутис
 Бронкс, вид на реку
 2010
 Станция метро Whitlock Avenue, 6-я линия. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Фотограф Peter Peirce
 © Barbara Grygutis

1—2.
Дэвид Прован
 Я6-Юм
 1992
 Станция метро 34th Street/Herald Square. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Фотография Robbie Rosenfeld
 © David Provan

3—4.
Мишель Она Донэр
 Лучистое пространство
 1991
 Станция метро 34th Street/Herald Square. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Фотография Robbie Rosenfeld
 © Michele Oka Doner

5—6.
Николас Пирсон
 Хало
 1991
 Станция метро 34th Street/Herald Square. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Фотография Robbie Rosenfeld
 © Nikolas Pearson



Как оказалось, публика хотела три вещи: чтобы в метро было светло, чисто и чтобы там было искусство

Предпочтение отдаётся фотографам-ню-йоркцам. Экспозиция меняется каждый год. Программа «Поэзия в движении» — своего рода презентация творчества современных авторов. Каждые три месяца в вагонах метро публикуют два произведения, отобранные Сообществом поэтов США. Нужно также отметить, что программа Arts for Transit принимает важное участие в разработке элементов внутри станции, это включает в себя не только искусство, но и ворота, турникеты, торговые автоматы и даже дизайн вагонов. Ещё одна форма публич-арта — музыкальные концерты в метро.

С помощью временных проектов публич-арта можно больше сделать, рассказать о разных вещах и быть более свободным, потому что временные работы про то, что происходит сейчас. Постоянные работы, с одной стороны, заглядывают в будущее, но в то же время они классичны, потому что должны иметь смысл, скажем, через тридцать лет. Как правило, по форме и содержанию постоянные работы должны быть глубокими, но сдержанными, элегантными и уместными. Принимая участие в реализации большого количества постоянных работ публич-арта, предпочтения я всё-таки отдаю временным проектам.

ХУДОЖНИК + КОМЬЮНИТИ

В Нью-Йорке живёт большое количество разных сообществ со своими характеристиками. Например, самый центр Манхэттена — это район, где нет чётко сформированного комьюнити, люди утром приезжают в офис и вечером уезжают домой. Все остальные части города — это районы, где проживают различные этнические группы людей или комьюнити (русские, евреи, китайцы и др.). У большинства жителей этих «географических зон» есть нечто общее, и это общее важно учитывать при выборе очередного проекта для данной территории. Люди, которые каждый день

спускаются в метро и видят произведение публич-арта, должны находить в нём что-то своё, близкое и понятное, имеющее отношение к ним лично, работа должна им нравиться. Иными словами, проект в метро должен отражать основные черты комьюнити и места. Именно поэтому местные общины активно вовлечены в процесс выбора и реализации проектов публич-арта. Дискуссия продолжается до тех пор, пока не будут удовлетворены все пожелания комьюнити. Если работа не нравится, то люди будут писать жалобы, работу разрушат, или, если её невозможно сломать, она будет подвергаться постоянным атакам вандалов.

Работа над проектом начинается после принятия решения о реконструкции станции. Назначается архитектор, который предлагает дизайнерский проект реконструкции. Потом сотрудники Arts for Transit вместе с архитектором решают, где художественная работа может быть размещена: на стене, потолке, окнах и т.д. После того как определено место, программа обращается к Общественному совету, который есть в каждом районе Нью-Йорка и состоит из членов, выбранных местными общинами. Совет получает информацию о конкретном месте на станции и об общих характеристиках работы (например, что это будет двухмерная работа на стене). В непосредственном выборе работы принимают участие представители совета, которые являются местными жителями и при этом имеют какое-то отношение к искусству. Другая категория голосующих — местные активисты. Количество людей, влияющих на выбор проекта, меняется от того, насколько общины заинтересованы в процессе, насколько им важно, какая работа будет установлена на местной станции метро. Иногда представители Общественного совета не очень вовлечены в процесс, иногда — наоборот. На встречах могут присутствовать как шесть человек, так и полсотни.

Во время реализации проекта представители комьюнити, не имеющие отношения к искусству, находятся в тесном взаимодействии с художниками, а художники, в свою очередь, вовлечены в жизнь общины, для которой они создают свою работу. Эта ситуация новая для всех, и это совершенно невероятный процесс. Таким образом, удачные проекты публич-арта — это ещё и пример того, как представители разных социальных групп могут работать вместе.



1



2



3



4



5



6

110

1—2.
Милли Бёрнс
IL7/Площадь
2007

Станция Botanic Garden. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Слева: фотография Wayne Whitehorn, справа: фотография Robbie Rosenfeld
© Millie Burnes

3—4.
Эрик Прайор
Жизнь и непрерывный
рост
1999

Franklin Avenue Shuttle, C, S линии. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Слева: фотография Rob Wilson, справа: фотография David Pirmann.
© Eric Pryor

5—6.
Иша Шабана
Элементы свободы
1999

Станция Park Place. Сделано по заказу и принадлежит Metropolitan Transportation Authority Arts for Transit and Urban Design. Слева: фотография Richard Panse, справа: Robbie Rosenfeld
© Eric Pryor

**Если работа не нравится,
то люди будут писать
жалобы, работу
разрушат или, если её
невозможно сломать,
она будет подвергаться
постоянным атакам
вандалов**

Процесс выбора работы комплексный и долгий, поэтому с момента выбора площадки до реализации проекта обычно проходит около трёх лет. В этом есть плюсы и минусы. Плюсы заключаются в том, что каждая сторона вносит свои замечания и предложения, которые художник учитывает при доработке проекта. В итоге все довольны, никто не обижен, и часто проект становится даже лучше. Большой минус в том, что приходится очень много раз выслушивать, что проект никуда не годится.

ПРОЕКТЫ

В Бруклине есть небольшой отрезок метро Franklin Avenue Shuttle, который соединяет один из районов с общей системой метро Нью-Йорка. Для жителей этот короткий отрезок — связующая нить с центром, для МТА несколько лет назад это был убыточный актив. Поскольку МТА — бизнес, то станции этой линии решили закрыть. Местное сообщество было в бешенстве, они развернули большую протестную кампанию, устраивали демонстрации и писали в газеты, чтобы предотвратить ликвидацию маршрута. Понятно, что МТА, не ожидавшее такой реакции, вместо закрытия линии была вынуждена её реконструировать. Меня назначили куратором художественной части этого проекта.

Станции отремонтировали, но выглядели они чудовищно — коробки коробками. Если в районе, где много однотипных коробок, отремонтировать ещё одну коробку, никто этого не заметит, и это ничего не изменит. Важно было привнести в них какой-то неординарный элемент. В результате выбрали три проекта художников, которые жили в этом районе.

Эрик Прайор предложил разместить разноцветные стеклянные витражи в окнах переходов. Витраж с элементами традиционных африканских и современных афро-американских изображений, что соответствует этническому составу населения района. Витражные стёкла делали здание похожим на церковь, что эффектно выделяло станцию на фоне остальных построек.

Два других проекта — дизайн забора вокруг станций метро. Иша Шабака интегрировала в дизайн своего забора элементы африканской маски. Милли Бёрнс спроектировала изящный забор, который как бы включает в себя деревья и кустарники, создавая единое целое с расположенным около станции ботаническим садом. Все эти авторы имели большой опыт работы со стеклом и металлом, но ни один из них не осуществлял ранее свои проекты в общественных местах. Художники предоставили только дизайн проектов, и моя задача заключалась в том, чтобы найти хороших изготовителей и подобрать нужный материал.

Район стал меняться на глазах. После того как в конце 1990-х станции были реконструированы и украшены, соответствовать новому облику захотели и владельцы соседних зданий — все бросились облагораживать свои дома. Бывший в 1960—1970-х опасной криминальной зоной Бедфорд-Стаивесент, имевший неформальное название «Маленький Гарлем», сейчас один из лучших районов Бруклина, в котором живут студенты, художники, архитекторы и юристы всех рас. При относительно недорогой аренде здесь кипит культурная жизнь, находятся лучшие бары и рестораны Нью-Йорка. Вот вам яркий пример того, как паблик-арт может повлиять на развитие района и комьюнити.

Записала и подготовила Анна Виткина

112





113

Дуг и Майк Старн
Смотри, оно
раскалывается.
Смотри, оно меняется
2008
Станция метро South Ferry,
1-я линия. Сделано по заказу
и принадлежит Metropolitan
Transportation Authority Arts
for Transit and Urban Design.
Фотографы Doug + Mike Starn.
© Doug & Mike Starn



Эми Хаусман

Заместитель директора программы по современному искусству в нью-йоркском метро Arts for Transit (Metropolitan Transportation Authority (MTA)). Занимается руководством и согласованием временных и постоянных публич-арт проектов для метро на всех этапах их создания и установки.

Программа «Искусство для транспорта» начала функционировать в 1985 году, когда система метро нуждалась в серьёзной реконструкции. Нашей задачей было не просто украсить метро, но сделать его ближе к людям. На некоторых старых станциях всегда были и есть прекрасные украшения. Например, на «Уолл-стрит» или на только что обновлённой «Бликер-стрит» уникальные мозаичные пояса со вставками из терракоты и металла делают станции узнаваемыми. Один из важнейших принципов программы — адекватно встраиваться в том числе и в самый ранний дизайн метро.

ЧУВСТВО МЕСТА

Стационарные объекты публич-арта, которые устанавливаются на территории, где проживают определённые общины, должны быть очень тесно связаны с чувством места. Задача программы и каждого художника состоит в том, чтобы произведение действительно находило отклик у тех, кто живёт вокруг. Поэтому автор проекта обязан иметь в виду конкретное комьюнити, обитателей района, и тех, кто поселится здесь в будущем. У Нью-Йорка очень переменчивая и органичная история. Люди переезжают из одного района в другой, население постоянно перемешивается, меняется. Мы хотим, чтобы произведение обладало некоторой универсальностью. Ежедневно произведения публич-арта в нью-йоркском метро видят миллионы людей. Поэтому совершенно естественно, что к процессу выбора проектов привлекается местное сообщество. Каждый раз, когда подходит очередь обновления какого-нибудь объекта, программа обращается к художникам с предложением прислать

Наша программа демонстрирует жителям, как их воспринимает художник, а также как много о них думает и заботится местная власть

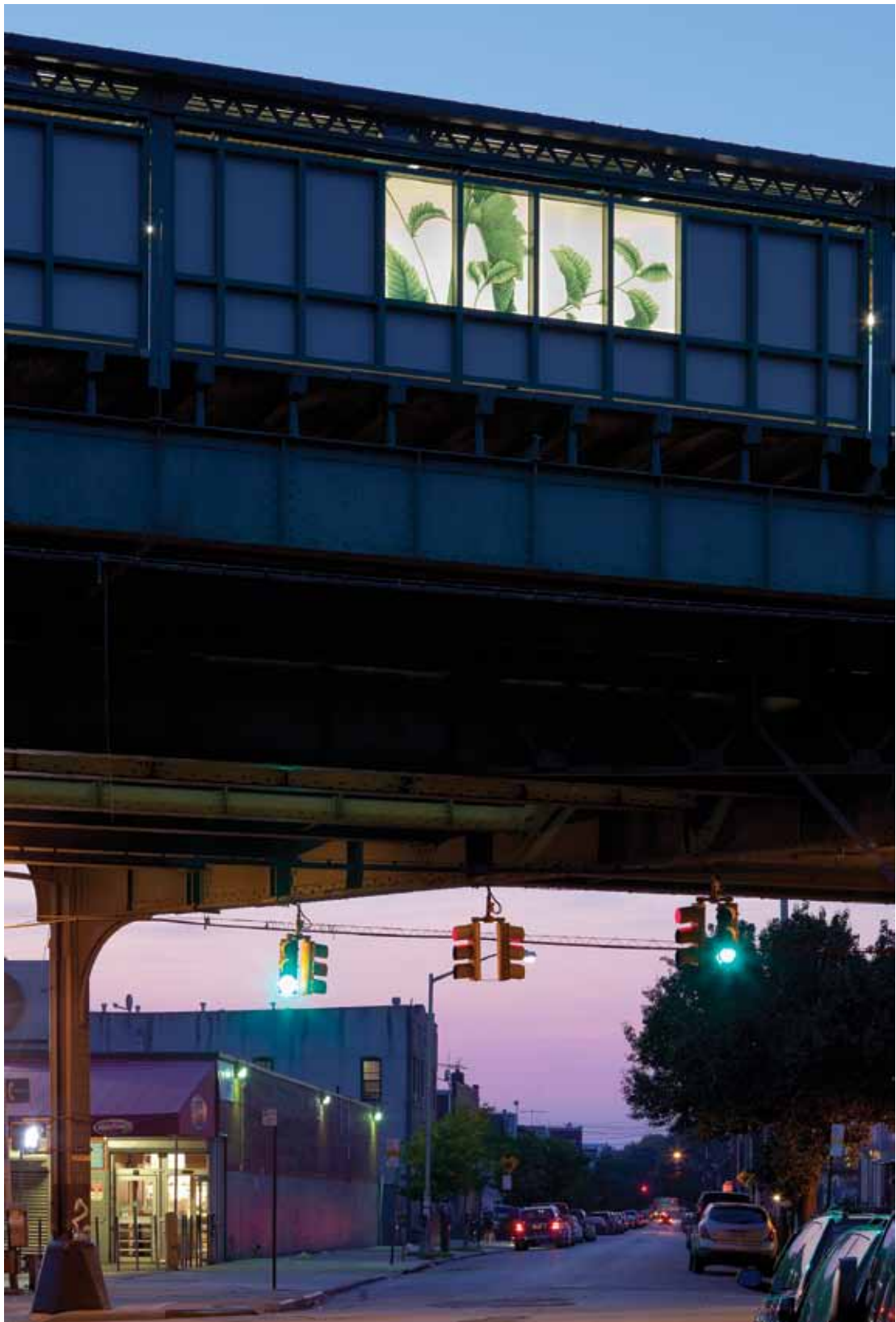
свои проекты. Мы собираем совет, куда входят представители местной общины, профессионалы в сфере искусства, кураторы из местного музея или историки искусства, каким-то образом связанные с данным районом. То есть у будущих пассажиров-зрителей есть возможность посмотреть произведения и выбрать художника, который получит заказ на оформление станции.

ПУБЛИКА И ЭФФЕКТ

Пассажиры нью-йоркского метро всегда чем-то заняты. Некоторые вообще никогда не замедляют шаг, проходя мимо публич-арта. Но, по-моему, всё больше людей теперь останавливаются, начинают интересоваться. Иногда даже сразу, ещё в процессе монтажа. Многие ждут появления этого искусства.

Мы только что установили на станции «Бэй-Паркуэй» в Южном Бруклине объект художницы Шинь Сон — особым образом спроектированную и изготовленную скульптуру из бумаги. Работая над проектом, Шинь Сон провела много времени на местности, общаясь с жителями, фотографируя окрестности. Там живут в основном американцы азиатского происхождения, община очень неоднородная, яркая. «Дерево жизни» — это гигантское дерево с плодами и птицами. Если присмотреться повнимательнее, на нём можно найти изображения зданий, стоящих поблизости, и людей. Пассажиры были поражены, многие задерживались у «Древа», рассматривали, удивлялись качеству графики. Это то, чего мы хотим добиться от публич-арта — эффекта, который может привлечь зрителя.

В этом смысле ещё одно точное попадание — работа Сола Левита на 59-й улице у «Колабус-Сёркл», внизу лестницы. У тех, кто спускается по лестнице, на самом деле меняется настроение. Или произведение Бена Сид на «Атлантическом терминале». Это красивая мозаика, очень подробная, на антресоли станции. На ней



Джоан Линдер
Флора Бенсонхёрста
2012
Станция метро 71st Street,
линия D. Сделано по заказу
и принадлежит Metropolitan
Transportation Authority Arts
for Transit and Urban Design.
Фотограф Etienne Frossard
© Joan Linder

изображены птицы, насекомые и рыбы, которые встречаются (или наоборот — совершенно невозможны) на нью-йоркских просторах. Вещь сообщает месту специфический эффект, меняет архитектуру пространства и оживляет всё вокруг.

Эми Беннет реализовала свой проект в Бруклине. Получив заказ, она долго знакомилась с жизнью общины, изучала постройки, ландшафты — буквально задокументировала всё пространство в фотографиях и набросках. Уже в студии она сделала крошечные модели важнейших архитектурных объектов, затем написала на основе этого макета-реконструкции картину, которую позже перевели в мозаику. Это маленькая станция, несколько тысяч пассажиров в день. Но как только пассажиры увидели интерьеры после ремонта, они сразу поняли, какая колоссальная работа была проделана прежде всего в их интересах! Это, на мой взгляд, самое важное в нашей программе. Она демонстрирует жителям, как их воспринимает художник, и как много о них думает и заботится местная власть. Это именно то, о чём идёт речь при разработке городского пространства, при городском планировании — о создании по-настоящему красивого места для людей.

ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Ромаре Берден, Джекоб Лоуренс, Рой Лихтенштейн, Элизабет Мюррей — их проекты стали частью нашей постоянной коллекции. Штатные сотрудники программы стараются содержать объекты в должном виде. Каждый год устраивается просмотр всех произведений нашей коллекции, по итогам которого составляется отчёт об их состоянии, необходимых работах по консервации или реставрации.

Мы начинаем думать о том, как содержать произведения искусства, ещё до того, как утверждён проект. Когда мы рассматриваем первоначальные планы и чертежи, мы думаем о том, где эта работа будет размещена, об условиях данного места, помним о главном враге метрополитена — о воде. В нашей коллекции есть несколько работ, которые были сделаны в самом начале функционирования программы. Например, декоративные полы — чудесные работы, но они плохо выдерживают нагрузку. По ним ходит слишком много людей. Поэтому мы больше не заказываем украшения для пола. Приоритет программы — лёгкие и удобные в содержании

произведения из прочных материалов, способных выдержать большую «человеческую» и «природную» нагрузку. Собственно художники, проектировщики, инженеры и механики — это коллективный автор.

РАБОТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Сейчас в Нью-Йорке строится новая линия метро — «Метро Второй авеню» — она начинается на 96-й улице и проходит до 63-й. Там будет четыре станции, которые откроются в течение нескольких лет. Недавно мы заказали Саре Зе, Чаку Клоузу и Джин Шин работы для этих станций. Сара Зе, например, готовит серию рисунков — птицы в голубых и бледно-лиловых тонах, которые будут напечатаны на кафельной плитке и размещены в разных местах на поверхности стен.

Для увеличивающейся 7-й линии (она проходит по Куинсу и называется «Международный экспресс», поскольку там очень пёстрое в плане национального состава население) Зенобия Бейли готовит роскошную мозаику. Вообще-то, она вяжет крючком масштабные скульптуры. И для этого проекта создаст мозаику на основе вязания — сюжеты о космосе и зарождении жизни на Земле.

В нескольких новых проектах мы используем ламинированное стекло. Так, Портня Манзон выращивает цветы, сканирует их, делает гигантские принты, которые затем переводятся на ламинированное стекло. Кристофер Рассел сделал скульптуру для станции на 9-й авеню. Это историческая станция, в её интерьер включён забор. Рассел придумал ворота в форме пчелиных сот, а на каждом столбе этого забора теперь есть наверхия и красивые стилизованные пчелы. В общем, он здорово усилил исторический дух станции. Несколько лет назад Уолтер Мартин и Паломо Муньос сделали проект под названием «Сборище» на станции «Канал-стрит» — 174 чёрные бронзовые птицы. Так что спектр сюжетов и материалов у художников программы очень широк. Мы всегда думаем о том, как содержать эти произведения, и как они выдержат испытание временем.

Записала и подготовила Дарья Кравчук



1



2

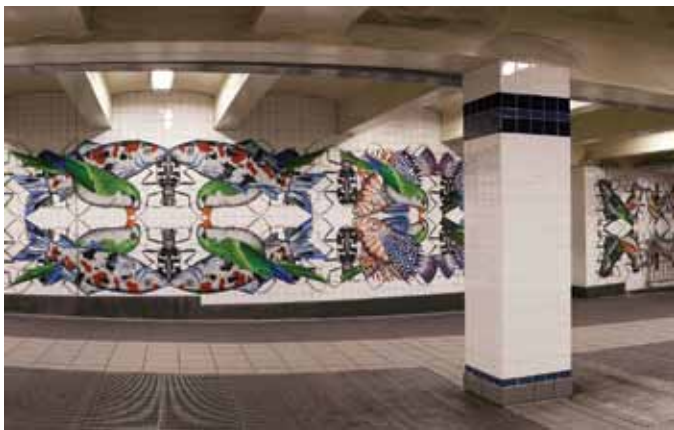


3



4

117



5



6

1.
Эми Беннет
Haadays
2011
Станция метро 86th Street,
линия R. Сделано по заказу
и принадлежит Metropolitan
Transportation Authority Arts
for Transit and Urban Design.
Фотограф Adam Reich
© Amy Bennett

2.
Шинь Сон
Древо жизни
2012
Станция метро Bay Parkway,
линия D. Сделано по заказу
и принадлежит Metropolitan
Transportation Authority Arts
for Transit and Urban Design.
Фотография Arts for Transit.
© Xin Song

3.
Бен Снед
Прибытия и отправления
2009
Станция метро Jay Street-Borough
Hall, линии A, C, F. Сделано
по заказу и принадлежит Metro-
politan Transportation Authority
Arts for Transit and Urban Design.
Фотограф Collin LaFleche.
© Ben Sneed

Алина Стрельцова

АЛЬФРЕДО ДЖААР: РАБОТА НАД ОШИБКАМИ

118

Почти каждый проект Джаара — сеанс психотерапевтической работы с городом. Художник как будто вытаскивает из общественного подсознания образы травматических событий истории, социальной несправедливости, разобщённости и отчуждения, о которых сами жители и рады бы забыть. Возможно, муниципалитеты, заказывающие эти работы, рассматривают их как фактор социального оздоровления. Но не в меньшей степени власть интересуют яркая медийность и «журналистская» привлекательность этих произведений



1



2

НЬЮ-ЙОРК

До своей эмиграции в 1982 году чилийский художник Альфредо Джаар учился на архитектора, создавал портретные галереи счастливых и несчастливых людей и — в рамках художественной стратегии — боролся против диктатуры Пиночета. При первой же возможности Джаар переехал в США.

«Логотип для Америки» был не первой, но самой заметной работой, которую Джаар создал в первые годы пребывания на новой родине, фактически манифестом художника. Спродюсированный Public Art Fund минутный фильм-коллаж транслировался на рекламном панно на Таймс-сквер каждые шесть минут. Появлялся контур США с текстом «Это не Америка», затем флаг страны с надписью «Это не американский флаг» и наконец изображение двух американских континентов со словами «Вот Америка». Сам художник в это время ходил по площади и спрашивал прохожих, что они об этом думают, и получал ответы: «Это же незаконно — кто разрешил?». Работа действительно, несла рекламную нагрузку: это было своего рода политическое заявление от имени группы стран, проблемы которых замалчиваются и не волнуют «большой мир». С другой стороны, «Логотип» — это сообщение и о самом художнике на новой территории и его новой жизни. Ролик можно прочитать и как попытку передать ощущения культурного «другого» в Нью-Йорке. С тех пор, где бы Джаар не оказывался, будь то бедный квартал Каракаса или процветающий Монреаль, он с тщанием этнографа продолжает исследовать человека именно как культурного «другого».

119

1—2.
Логотип для Америки
1987

Медиаинсталляция. Фотодокументация проекта
на Таймс-сквер в Нью-Йорке, США.
Права на изображение: © Alfredo Jaar



120

1



2

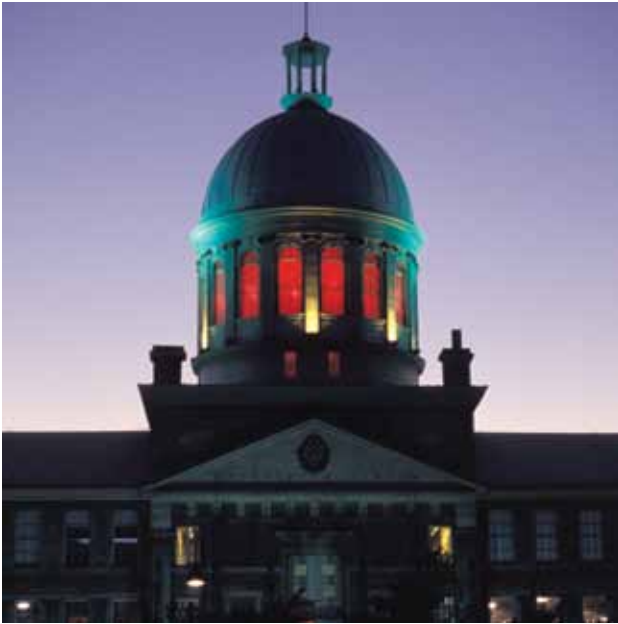
БАРСЕЛОНА

Альфредо Джаар известен прежде всего своими публич-арт проектами, которые он создаёт по заказу различных муниципалитетов. Приглашая художника, городские власти или чётко формулируют заказ, или предоставляют ему свободу выбора темы. Джаар приезжает, какое-то время живёт в городе, общается с жителями, анализирует место, его историю, болевые точки и придумывает произведение, которое могло бы рассматриваться как способ психотерапевтической работы с пространством и людьми. Муниципальные власти Барселоны решили установить памятник бывшему президенту Чили Сальвадору Альенде. По одной версии, он покончил с собой во время военного переворота, по другой — был расстрелян сторонниками Пиночета. Вероятно, инициатива проекта исходила от осевших в Каталонии чилийских эмигрантов. Они рассчитывали на традиционный мемориал, но проект Джаара «Площадка для игр» стал для них неприятным сюрпризом: художник поставил перед школой Гауди двенадцать разноцветных мольбертов с цитатой «Революция не должна ни разрушать, ни строить» и датами жизни Альенде на обратной стороне. Любой ребенок мог получить бумагу и карандаши, и рисовать то, что придёт в голову, символически изживая общественные травмы, нанесённые историей.

1—2.

Площадка для игр
1999

Инсталляция. Разноцветные мольберты.
Фотодокументация проекта в Барселоне, Испания.
Права на изображение: © Alfredo Jaar



1



2

МОНРЕАЛЬ

Получив заказ на очередной проект, Джаар приехал в Монреаль и отправился в своё традиционное путешествие вглубь этно-урбанистического контекста. Он бродил по улицам и наблюдал за людьми. Едва ли не сильнее всего художника поразило огромное количество бездомных в богатейшем мегаполисе. Пообщавшись с обитателями приютов, Джаар выяснил: больше всего их удручает, что благополучные горожане смотрят сквозь них, предпочитают как бы не замечать. Но никто из собеседников не разрешил себя фотографировать, все чрезвычайно стыдилось своей бедности. И Джаар придумал «**Онна большого города**» — проект, помогающий нуждающимся в помощи попросить её, но при этом не унижаться. На куполе самого высокого в городе здания художник установил маяк: достаточно нажать на одну из трёх кнопок, которые были расположены в приютах для бездомных, чтобы в куполе на минуту ярко вспыхнул красный свет. Рядом с кнопкой висел информационный листок и предложение зажечь маяк, просигнализовав о своей беде, но сохранив чувство собственного достоинства.

Для многих джааровское искусство — прежде всего репортаж из горячей точки. Искусствовед Джанни Ваттимо даже предложил термин «искусство-как-новости» (*art-as-news*) и поставил вопрос о категории истины в контексте творчества Джаара. Дескать, суть такого искусства в том, чтобы в каждой болезненной ситуации выявлять истину художественными методами и отстаивать свою правоту перед лицом науки или философии. Так, в случае с Монреалем Джаар надеялся, что его инсталляция останется в городе как «вечный

памятник стыда» или до тех пор, пока проблема бездомных не будет решена. Но хотя красный свет почти непрерывно горел в куполе, через шесть недель мэром распоряжился демонтировать установку. Художник расценил это решение как собственный провал: цель любого джааровского проекта — найти болевую точку, интерпретировать происходящее в режиме диалога с жителями-участниками, спровоцировать необратимые изменения в «опытном пространстве». «Может быть, это наивно, — говорит Джаар, — но я хочу изменить весь мир». Впрочем, его самые удачные работы — именно те, где журналистское сообщение наслаивается на вневременные контексты, где через аллюзию на библейское «И свет во тьме сияет, и тьма не погнала его» остро социальное и символическое значения сливаются. Тогда художник работает со светом как с категорией сакрального, не снижая пафос, а напротив, подчеркивая значение всей предыдущей художественной традиции, продолженной здесь и сейчас.

1—2.

Онна большого города
1999

Световая инсталляция. Фотодокументация проекта
в Монреале, Канада.

Права на изображение: © Alfredo Jaar

122





2



3

СТОГХАЛЛ И КАРАКАС

У Джаара есть «музейные» проекты, где дискуссия о необходимости специализированного художественного пространства становится индикатором состояния общества. Один из них, «Художественная галерея Стогхалля», был осуществлён в процветающем шведском Стогхалле, другой, **Camera Lucida**, — в крайне неблагополучном районе Каранаса. В обоих случаях до того как пригласить художника, местные власти провели среди жителей опрос, нужна ли им художественная галерея или музей, и получили одинаковые ответы: это пустая трата денег. Для шведского города, который образовался вокруг бумажной фабрики, Джаар и построил музей из бумаги на деревянном каркасе — минималистское здание в стиле ИКЕА. К тому моменту в городе практически не было общественных пространств. Был комбинат, который обеспечивал рост экономики, и были сотрудники, живущие каждый своей жизнью. После опроса о музее Йорген Свенсон — художник, родившийся в Стогхалле, но покинувший скучный город, как и все остальные местные представители творческих профессий, — посоветовал муниципалитету пригласить Джаара. Тот, в свою очередь, договорился с пятнадцатью молодыми художниками, живущими в Мальмё и Гётеборге, и устроил выставку в новой бумажной галерее. Постройку оплатил, разумеется, комбинат. Вернисаж собрал большинство жителей, мэр города в торжественной обстановке перерезал ленточку, звучал оркестр. Сама выставка

продолжалась 24 часа, после чего был приспущен шведский флаг, и под контролем пожарных бумажное здание было сожжено дотла. С момента открытия выставки и до самого сожжения в городе не прекращались акции против уничтожения художественной галереи как здания, значимого для города. Пожалуй, именно эта социальная активность и стала произведением Джаара, равно как и процесс осознания жителями, что городу нужна не только галерея, но и некое пространство, объединяющее людей. Нечто похожее произошло и в Каранасе, где жители проголосовали против музея и потребовали вместо него построить спортивную площадку. Джаар раздал тысячу дешёвых одноразовых фотоаппаратов жителям и предложил фотографировать друзей, соседей, улицы. Он очень удивился, что в полукриминальном районе люди не просто растащили камеры, но и принесли отснятый материал. Из тысячи вернулось 747. Всем бесплатно напечатали фотографии и пообещали каждому включить в выставку одну из его работ. Джаар обработал изображения и устроил вернисаж. Расчёт оправдался: все пришли пообщаться и посмотреть на музей самих себя, который уже не казался «чуждым» и «ненужным».

1—2.
Художественная галерея Стогхалля
2000
Фотодокументация проекта в Стогхалле, Швеция
Права на изображение: © Alfredo Jaar

3.
Camera Lucida
2006
Фотодокументация проекта в Каранасе, Венесуэла
Права на изображение: © Alfredo Jaar



1



2

ЛЕЙПЦИГ

Для реализации проекта «Реквием по Лейпцигу» Джаар нашёл заброшенную церковь, давно не функционирующую в качестве культового сооружения, и придумал в этом пространстве практически театральную постановку. Зрители рассаживались на скамьи и слушали Баха, по мере приближения к кульминации музыкального произведения люстра над их головами начинала медленно опускаться, возникал яркий свет. В финале освещение ослабевало, и люстра поднималась, оставляя зрителей в полной тишине и темноте. Джаар часто говорит, что в каждой работе ему важнее всего удерживать баланс между зрелищной и аналитической составляющей. Однако именно этот баланс и вызывал упрёки критиков. Так, дидактическая составляющая лейпцигского проекта поддаётся оценке исключительно в галерейном контексте, где Джаар представлял документацию: покинутая церковь как символ разделения Восточной и Западной Германии, театральность события как отклик на особенности барочного здания и культуры, реквием как песня по умершему. А жители Лейпцига воспринимали явление света в сакральном пространстве церкви через его чувственную красоту. Как и во всех работах, Джаар рассчитывал создать пространство общения, где зрители начнут обсуждать инсталляцию немедленно, пока люстра поднимается и опускается над их головами. Однако публика часами сидела, благоговейно внимая происходящему, и тихо расходилась по домам.

1—2.
Реквием по Лейпцигу
2005

Световая инсталляция. Звук. Фотодокументация
проекта в Лейпциге, Германия.
Права на изображение © Alfredo Jaar



1



2

МИЛАН

Пятнадцать вопросов-высказываний заполнили город: «Что такое культура?», «Культура — это религия?», «Культура — это политика?», «Интеллект бесполезен?», «В Милане в поисках Пазолини...», «Каковы обязанности культуры?» На рекламных билбордах, на стенах в метро, на автобусах, на флаерах... И хотя проект «Вопросы-вопросы» был частью кампании по проблематизации роли рекламы в обществе, Джаар не был бы собой, если бы не надеялся, что миланцы просто захотят поразмыслить над этими проблемами. Он рассчитывал на непрямую коммуникацию с жителями: ответы можно было отправлять организаторам акции, по всему городу устраивались тематические конференции и семинары. При всей простоте проект примечателен именно вопросами, которые сформулировал художник, — исследователи его творчества или критики постоянно задают их применительно к творчеству самого Джаара: «Является ли культура социальной критикой?»

125

1—2.
Вопросы-вопросы
2008

Фотодокументация проекта в Милане (Италия).
Права на изображение: © Alfredo Jaar



КРАСНЫЕ PPROFESSORS ПАБЛИК-АРТА

Благодаря небольшому скандалу и широкой дискуссии о смыслах «Красные человечки», показанные в Перми, стали едва ли не самыми известными в России произведениями паблик-арта. Их придумала петербургская группа Pprofessors — Андрей Люблинский и Мария Заборовская. Зрители и критики традиционно обнаруживают в работах Pprofessors значительно больше месседжей, чем вкладывают в них художники. В действительности эти вещи очень просты. Но именно удачный баланс поп-дизайна и псевдосоциальности сообщает «человечкам» эффектность и интерактивность

вопросы: Дмитрий Новик



Группа Professors

Успешные дизайнеры Андрей Люблинский и Мария Заборовская объединились в художественный дуэт в 2002 году. Самым известным их проектом стал пермский Red People, когда геометризированные красные человечки, размещенные в общественных пространствах города, привели к ожесточенным протестам горожан, чиновников, а также вызвали волну дискуссий.

В 2000 году ваша группа, тогда в неё входил ещё Боремир Бахарев, показала в галерее «Митьки — ВХУТЕМАС» выставку «Петербургский проект» — конструктор для изготовления памятников Пушкину, Гоголю, Ленину, Достоевскому, Петру I. Это был ваш первый опыт паблик-арта?

Андрей Люблинский: На самом деле эксперименты с объектами в городской среде были и до этого, а «Петербургский проект», скорее, — история про памятники. Мы проанализировали все увиденное на тот момент в городской скульптуре и сделали с точностью до наоборот. Мысли об этом проекте как о паблик-арте появились позже, когда мы увидели заинтересованность зрителей. Люди стали обсуждать возможности установки «конструктора» в городском ландшафте.

Мария Заборовская: Проект был задуман и как публичный в том числе, но публичным он так и не стал. У нас было много проектов, но в основном они не были восприняты нашим культурным пространством. Мы продолжали работать «в стол», и когда паблик-арт пришёл к нам в лице Наили Аллахвердиевой из музея PERMM, нам, можно сказать, осталось только изменить масштаб чертежей.

Были и другие проекты?

Мария Заборовская: Были ещё скворечники с логотипами известных компаний, Trashmen (человек, бросающий мусор в корзину). Но первым по-настоящему публичным

я бы назвала Red People. Это гиперпубличный проект и таким он получился в силу стечения многих обстоятельств.

Как появились «Красные человечки»?

Андрей Люблинский: Однажды глядя на серые петербургские крыши, я подумал, что им не хватает ярких пятен. Не открою Америки, если скажу, что нашим городам, особенно северным, недостает красок. Большинство работ нашей группы так или иначе связаны с яркими, открытыми цветами. Кроме того, я всю жизнь живу в спальном районе и в отличие от многих петербуржцев мне он нравится. Но с изящными искусствами там большие проблемы. Может быть, именно по этой причине в таких районах больше наркомании и случаев суицида. Все эти рассуждения стали актуальными, когда Музей городской скульптуры попросил наш «Петербургский проект» для одной своей выставки. Вместо этого мы решили сделать что-то новенькое, и тогда я вспомнил о крышах в спальных районах. В свое время мы много работали с деревянным брусом — это ведь самый доступный материал, и нам захотелось создать антропоморфный персонаж. Так возник «Человечек». На той музейной выставке «Человечек» не вызвал никакого интереса. После этого мы год вели переговоры с «Этажами», но в итоге они профинансировали нашу выставку.

Мария Заборовская: Мы достаточно быстро поняли, что человек — это универсальный модуль, с которым и в пир, и в мир, и в добрые люди. К моменту выставки в «Этажах» как раз пришло понимание его тотальности. Пошли новые ветви — добавился текстильный раппорт, комикс.

Установка человечков в Перми сделала их паблик-артом?

Мария Заборовская: Да, там контекст сыграл ключевую роль и, конечно, медиа.

Какими свойствами должен обладать арт-объект, чтобы считаться паблик-артом?

Андрей Люблинский: В первую очередь, наверное, важна интерактивность, необходимо,



На стр. 124

Группа Pprofessors

Red People.

Арт-конструктор

2010

GridchinHall (Выставочный зал
Сергея Гридчина). Московская
область, село Дмитровское

© Pprofessors

Группа Pprofessors

Red People.

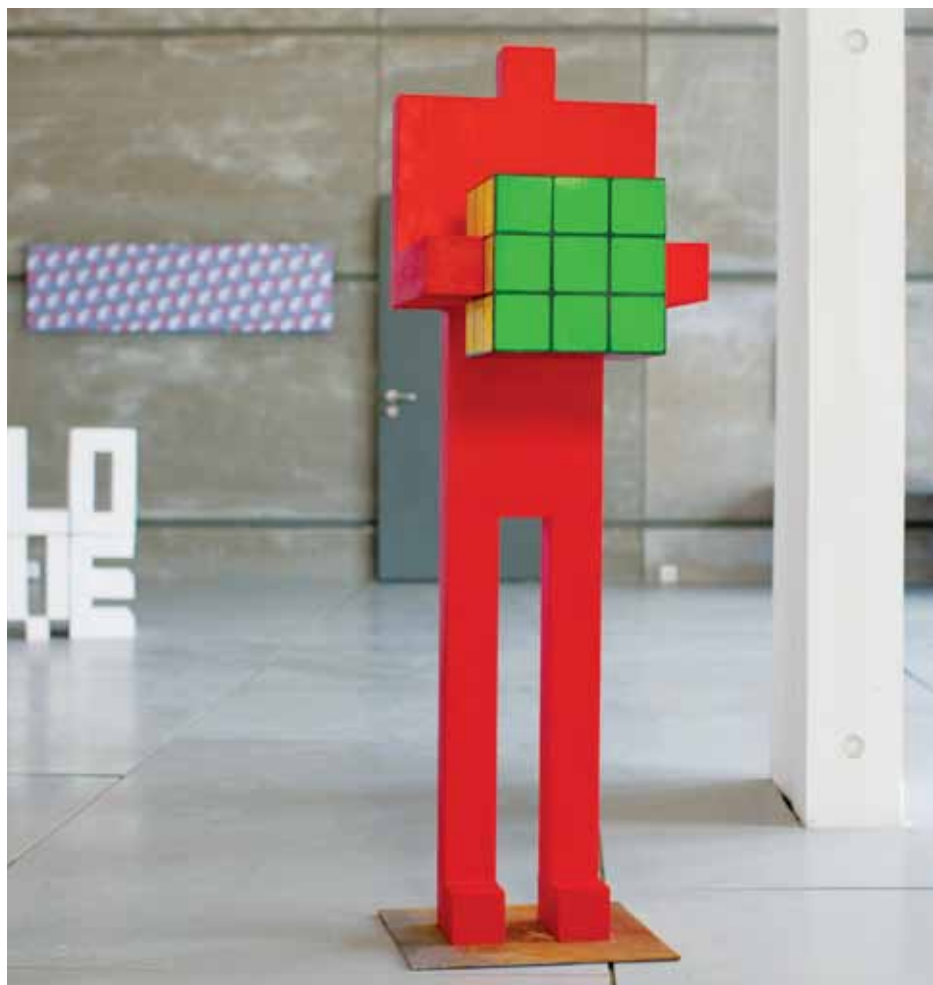
Арт-конструктор

2010

Площадь перед Законодательным
Собранием Пермского края, Пермь

© Pprofessors

130



Группа Pprofessors
Red People.
Арт-конструктор
2010
GridchinHall (Выставочный зал
Сергея Гридчина), Московская
область, село Дмитровское
© Pprofessors

У Люблинского в проекте Good/Bad есть образ «плохого» (Гитлер) и образ «хорошего» (Зайчик). Так вот, Гитлер подвергался цензуре не раз, как «некорректный» злодей

чтобы объект вступал во взаимодействие со зрителем или, наоборот, зритель с объектом.

Мария Заборовская: Да, и на нём каким-то образом должно быть сконцентрировано общественное внимание. А сам объект может быть, вероятно, любым.

Насколько отличаются ваши задачи в области публичного искусства и дизайна?

Андрей Люблинский: Группа Professors работает в четырёх направлениях: искусство, дизайн, в основном графический, преподавание, создание игр и игрушек. Многие не считают нас художниками. Скорее всего, мы и не художники. Мы вышли из дизайна, но куда наши вещи пристроить, непонятно. Это не концептуальное искусство, поскольку они находятся вне модных дискурсов, но и не дизайн, поскольку «человечки» нефункциональны.

Тогда как же всё-таки отличить публичное искусство от уличного дизайна?

Мария Заборовская: Конечно, разница есть как минимум в функциональном плане. Однако я не вижу особой необходимости её подчёркивать. Мы с Люблинским можем снабдить свои арт-объекты ещё, например, скамейками в том же ключе и подумать о дизайнерском решении окружающего пространства. Это всё может плавно перетекать одно в другое. Не вижу здесь конфликта.

Какое влияние на публичное искусство оказывают новые медиа?

Мария Заборовская: Публичное искусство и новые медиа абсолютно неразделимы. Собственно медиа и делают здесь главное дело.

Думаю, что бурное развитие в этой сфере в последние годы — результат именно «медийной революции». Пример тому — бурные дискуссии, например, о наших красных человечках в Facebook, LiveJournal и т.д.

Публичное искусство — технологичное и, следовательно, затратное искусство?

Или его можно делать на коленке?

Мария Заборовская: На коленке — пожалуйста, но это только начальный этап. Дальше всё равно нужно доводить идею до уровня продукта.

А «Красные человечки»?

Мария Заборовская: Красный человек по-своему, конечно, технологичен, хотя это достаточно простая система и сборка у неё простая. Часто возникает больше сложностей с безопасной установкой, с выбором и подготовкой площадки. Всё относительно — из объектов, установленных в Перми, деревянные красные человечки, вопреки слухам, — самые малобюджетные.

Сами не делаете придуманные вами вещи?

Андрей Люблинский: Мы делаем только макеты и чертежи, а также ведём авторский надзор. Работа с разными материалами требует разных специалистов — сварщик должен сварить, столяр — стружку добывать и т.д. Каждый должен заниматься своим делом. Красить «человечков» должны специальные люди в специальных костюмах, работающие в специальных камерах.

Существует ли художественная и социальная цензура? У вас ведь были с ней проблемы?

Мария Заборовская: Это довольно сложный вопрос. У Люблинского в проекте Good/Bad есть образ «плохого» (Гитлер) и образ «хорошего» (Зайчик). Так вот, Гитлер подвергался цензуре не раз. Хотя в произведении Люблинского он проходит как воплощение зла. Он был не раз удалён цензурой как «некорректный» злодей. Логотипы известных компаний — тоже большая тема в нашем творчестве. То их нельзя изображать, то работы с ними нельзя фотографировать, так как они могут быть восприняты



Группа Pprofessors
Red People.
Арт-конструктор
2010

Площадь перед Законодательным
Собранием Пермского края,
крыша Органного концертного
зала, Пермь
© Pprofessors

**Живая реакция —
свидетельство
благополучия
общества. Плохо,
когда все зажрались.
В какой-то мере это
относится к Петербургу.
Вот кеды завезли,
но паблик-арта явно
не хватает**

как скрытая реклама. В общем, так или иначе подобные проблемы периодически возникают.

«Пермский проект», если назвать так всю историю вторжения актуальных практик, и не только в визуальном искусстве, но и в музыке, театре, в город с убывающим населением, имеет явное социально-политическое звучание. Ваши «человечки» вместе с «П» Артемия Лебедева стали символом этого проекта.

Андрей Люблинский: Насколько я понял, в какой-то момент пермские власти хотели сократить количество городской рекламы: ставишь арт-объекты — сохраняем за тобой рекламное место. Меня пригласили в Пермь посмотреть, где можно разместить искусство. Оказалось, что это сталинская архитектура, она вся имеет крыши с уклоном. А суть «Красного человечка» в том, что он состоит из прямых углов. Нам было нужно, чтобы он сидел на плоской крыше, желательно на доме 1970-х годов постройки. Я решил отказаться от проекта, но куратор Наиля Аллахвердиева добилаась того, чтобы красный человечек появился на плоской крыше органного зала филармонии, который расположен между законодательным собранием и правительством Пермского края. Мы придумали композицию из четырёх человечков. Один сидит на стуле, два катятся на самокатах. Ещё один, светящийся, сидит на крыше Органного зала. Вид человечка с маленькой головой и под-

нятой рукой — как будто он участвует в голосовании — наделал много шума в Перми, особенно среди местных депутатов, чуть ли не вызвал панику.

Так это и есть лучший контакт с публичной, цель любого паблик-арта?

Андрей Люблинский: Наверное. Пиком этого контакта было требование депутатов к администрации убрать человечков в обмен на принятие краевого бюджета. Был и другой пик, в декабре 2011 года их убрали по требованию политтехнологов «Единой России». Они сказали, что если человечков убрать, то за партию проголосует на десять процентов больше. Их убрали, но ненадолго. Светящийся человечек отправился на экскурсию в Петербург. Он месяц сидел на крыше Центра Курёхина. И никакой реакции.

Что бы вы хотели сделать в публичном пространстве после «человечков»?

Андрей Люблинский: Дизайнерское образование хорошо тем, что приучает работать по месту и по бюджету. Задумывая проект, мы всегда отталкиваемся от бюджета, технологии, конкретной ситуации и т.д. Для меня важна возможность развития: делать новые проекты, продвигать старые. Идей — фонтан, но зачем придумывать вещь, которую невозможно реализовать? Впрочем, не хотелось бы остаться автором только «Красных человечков», но если даже будет так, меня это вполне устроит.

Борьба в Перми за установку ваших «Человечков» — показатель неблагополучия общества?

Андрей Люблинский: Наоборот, живая реакция — свидетельство его благополучия. Плохо, когда все зажрались. В какой-то мере последнее относится к Петербургу. Вот кеды завезли, но паблик-арта явно не хватает.

Мария Заборовская: Скорее это индикатор так называемого благополучия, хотя у меня уже нет уверенности в «устойчивом развитии» какого-либо современного общества.



СФЕРА ДИАЛОГА И КОНФЛИКТА

В публичном пространстве искусство приобретает иной масштаб, аудиторию и возможность говорить на новых языках. Улица снимает массу академических ограничений и провоцирует появление «другого публик-арта», который хочет быть общественным искусством, но не хочет, чтобы общество или власть им руководили. Он готов оказаться вне закона, лишь бы не просить у государства разрешения. Этот авангард по большей части очень социальный, ориентированный на постоянно складывающиеся и распадающиеся сообщества, на медийный способ передачи информации. Уличное искусство всё чаще мечтает об официальном признании и не боится быть коммерческим и практичным, но и здесь есть свои нонконформисты и революционеры



1



2

136



3

1. Эмбиент-реклама зоопарка в Копенгагене 2009
© Bates Y&R, Copenhagen, Denmark

2. Граффити-Мэндевилль 2012
Программа городской скульптуры в Лондоне, посвящённой Олимпиаде—2012
© Журнал «Искусство»

3. Мост Милениум, Лондон 2012
© Журнал «Искусство»

4. Реклама-витраж на автобусной остановке, Варшава 2007
Цветные полупрозрачные принты
© Saatchi & Saatchi

5. Протестный лагерь «Оккупай-Франкфурт» 2012
© Журнал «Искусство»



4



5

КУДА ТЕПЕРЬ? ПОСЛЕ КРЕАТИВНОГО ГОРОДА

137

Идея преобразование города и его жителей посредством искусства приобретает популярность в России. Английский теоретик Малкольм Майлз исповедует совсем другой взгляд — разочарование от искусства, поставленного на службу градостроительной политики, урбанистической экономики, джентрификации и эмбиент-рекламы. Он наблюдает, как искусство, призванное решить городские проблемы, оказывается «козлом отпущения» во всех неудачах европейской внутренней политики и неизбежно радикализуется

Начиная с 1980-х основной реакцией на городскую деиндустриализацию, последовавшую за смещением материального производства на «глобальный Юг», стали обновления в сфере культуры. На «глобальном Севере» городские власти решили, что искусство будет способствовать развитию символической экономики, необходимой в мировой конкуренции за иностранные инвестиции и туризм. Выбор искусства казался бесспорным, но была ли польза от «художественных обновлений» пространства не только для городских центров, но и периферийных сообществ? Стала ли культура действенным и адекватным средством для решения городских проблем или же сейчас возможен рост альтернативных арт-практик, ведущих к иным переменам?

КУЛЬТУРНЫЕ ПОВОРОТЫ

Власти рассматривали творческий сектор как главную силу обновления. Предполагалось, что креативно развивающиеся предприятия реанимируют заброшенные заводы, создадут рабочие места, и самое главное — помогут создать образ нового города.

Один из первых шагов новой культурной политики — решение о проведении садовых фестивалей сначала в Ливерпуле (1984), а затем в Глазго, Гейтсхеде, Стоке и Эббу-Вейле. Планировалось реконструировать эти площадки, однако в Ливерпуле процесс был запущен только в 2011 году. После 1984 года с развитием паблик-арта доводы в пользу искусства как средства обновления городов всё чаще раздавались среди деятелей быстрорастущей художественной инфраструктуры. В 2005 году в поисках оснований для поддержки культурных инвестиций госсекретарь Великобритании по вопросам культуры, СМИ и спорта Тесса Джоуэлл объявила о повороте в политике: на первый план выходила поддержка целесообразности искусства. Джоуэлл также декларировала приоритет того, «что искусство может сделать само». А это нельзя измерить.

Едва ли не ключевая стратегия этого культурного поворота — перевод ведущих культурных институций в деиндустриализованные зоны. Здания Гутгенхайма в Бильбао и Музея современного искусства Барселоны (МАСВА) — совершенно новые объекты, а вот Тейт Ливерпуль заняла склад викторианской эпохи, Тейт Модерн

Искусство

не может избавить

от всех городских

бед, порождённых

неолиберализмом,

но оно может пробить

брешь в доминирующем

нарративе: создав момент

прерывания, который

позволяет проявиться

другим социальным

и политическим взглядам

разместилась в здании современной электростанции. Были созданы целые культурные кварталы, такие как Тум Каслфилд в Манчестере или Эль Раваль в Барселоне. Из недавних примеров — новые флагманские здания в Британии: Хепурорт, Уэйкфилд и Тёрнер Контемпорари в Маргейте, но они могут стать последними в этом поколении проектов, так как в настоящее время деньги закончились.

Содержать престижные художественные здания теперь отказываются и в других европейских странах. Например, испанский центр Нимейера в Авилесе не так давно был закрыт по меньшей мере на шесть месяцев, а в Сантьяго-де-Компостела приостановлено строительство «Культурного города». В этом новом культурном повороте искусство стало элементом партнёрства государственного и частного секторов, где определяющий фактор обновления — стоимость недвижимости. Сегодня после кризиса искусство тоже несёт потери.

ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ

В Британии и Северной Америке культурная целесообразность — норма, связанная с экономическим обновлением, несущим выгоду городским и транснациональным элитам. В европейской культуре перегибы другого рода. Американская урбанистка Саския Сассен называет финансовые районы Нью-Йорка, Лондона и Токио единым



1



2



3



4



5

1—4.
Стрит-арт в районе
Брик-Лейн, Лондон
2012
© Журнал «Искусство»

5.
Джулиан Бивер
3D-граффити на
асфальте в Лондоне
© Julian Beever

«глобальным городом», объединённым цифровой коммуникацией, а в Европейском сообществе таких центров всего два — в Лондоне и Франкфурте. Так что культура становится средством построить карту другого рода. Идентификаторами на такой карте будут культурные столицы ЕС, придающие ей видимость единства, правда, только экономического. Глазго (культурная столица—1990) и Ливерпуль (2008) попытались приостановить экономический спад, опираясь на своё архитектурное и культурное прошлое. Веймар (1999) апеллировал к наследию Гёте, Шиллера и Баухауса. Дублин в качестве культурной столицы 1991 года оказался на пике феномена «Кельтского тигра» (резкий рост ирландской экономики) во время реконструкции района Темпл-Бар с целью превратить его в художественный квартал. Сегодня Темпл-Бар — питейная зона: там идут холостяцкие вечеринки и девичники, а незавершённые архитектурные проекты и пустые офисные здания говорят о посткризисных временах. Пока я пишу эти строки, активисты движения «Оккупай Дублин» разбивают лагерь перед Центральным банком. Прохожий напоминает мне, что сейчас в нём нет денег. Существуют ли параллели между креативностью в финансовых операциях, ведущих к кризису, и претензиями, предъявляемыми к искусству? Разве искусство скрывало неудачи в других областях политики? Разве проблемы структурных экономических изменений не требовали конструктивных решений?

В Бильбао остаётся открытым вопрос о роли Гутгенхайма — мирового арт-бренда в маргинальной баскской культуре. В отличие от Бильбао в Барселоне была создана специфически каталонская культурная инфраструктура, обслуживающая как местную публику, так и туристов. Но у Барселоны уникальная политическая история: это бастион испанской республики 1937 года, подавленной фашистами, и прославляющей экономические и культурные свободы после смерти Франко в 1975 году. Когда в 1992 году Барселона принимала Олимпийские игры, политика города была нацелена на реконструкцию Павильона Республики Хосепа Серта для Парижской всемирной выставки 1937 года. Тем не менее, несмотря на существовавший с 1850-х либеральный режим планирования, в конце

1990 года Барселона перешла к рыночной политике в отношении превращения Эль Раваля в культурный квартал.

Культурное перекодирование ведёт к джентрификации. На месте пролетарских питейных заведений вокруг Тейт Модерн появляются дизайнерские бары, а новые многоквартирные дома занимают молодые специалисты, работающие в финансовом секторе города. Тейт передвинула культурный центр Лондона в один из его беднейших районов, сохранив свободный доступ. Но галерея перекодировала это пространство в зону культурного потребления, а саму себя — в глобальный культурный бренд. Лондонский арт-критик Эстер Лесли пишет: «Тейт — это бренд, который продаёт художественный опыт на нишевый рынок. Её галереи — это шоу-румы. Тем не менее, это всё ещё искусство, а не просто бизнес. Товар не должен выглядеть слишком глянцево. Возрождение промышленного пространства придаёт зданию модный вид сквота».

Тейт изымает культуру из политической практики и социальной конкуренции, чтобы представить культурный опыт всеобщим благом, адаптированным для глобализованного бесшовного (и иллюзорного) необщества. Специалист по урбанистике Шэрон Зукин пишет: «...Эти стратегии сводят множественные измерения и конфликты культуры к согласованному визуальному представлению». Между тем оценка года, когда Ливерпуль был культурной столицей, показывает, что в некоторых районах лишь треть людей почувствовала, что это событие имело к ним некое отношение. Викторианские дома вокруг главного футбольного поля города пусты и заколочены, они ожидают сноса. Вот результат провала политики по оживлению рынка жилья — новой зачистки трущоб.

ТЕПЕРЬ?..

Реконструкция города после 2008 года стала менее полезной для культуры, особенно зачистка некоторых районов в Лондоне. Житель района с социальным жильём, предназначенным для сноса, говорит: «Мы неправильные люди в правильном районе... засевшие тут на золотой жиле. Они ни на минуту не задумались о том, что мы живые люди». После 2008 года



1



2



3



4

1. Майкл Элмгрин и Ингар Драгсет
Бессильные структуры.
Фигура 101
2012

Паблн-арт на Трафальгурской
площади в Лондоне (в рамках
ежегодного конкурса Four Plinth)
© Журнал «Искусство»

2.
ROA
Птица
2012

Граффити в районе
Брик-Лейн, Лондон
© Журнал «Искусство»

3.
Венлок Биг-Бен
2012

Программа городской скульптуры
в Лондоне, посвящённой
Олимпиаде-2012
© Журнал «Искусство»

4.
Курт Веннер
3D-граффити
на асфальте, Шанхай
© Kurt Wenner

1. Стрит-арт на асфальте в Таллине, Эстония 2006 © Журнал «Искусство»

2. Световая инсталляция в Афинах, Греция 2012 © Журнал «Искусство»

3. **TrustoCorp**
Не кормите хипстеров
Стрит-арт в парке Маккарен в Бруклине, Нью-Йорк, США © TrustoCorp

4. Планат в квартале Энсархия, Афины, Греция 2012 © Журнал «Искусство»

5. **TrustoCorp**
Однажды (когда ад замёрзнет)
Стрит-арт в парке Маккарен в Бруклине, Нью-Йорк, США © TrustoCorp

142



1



2



3



4



5

**Вместо искусства
для джентрификации
упор делается
на искусство,
находящееся вне системы
финансирования,
политизированное.
Вновь возникающий
авангард предпочитает
критику современного
общества высокой
культуре**

зарождается возмущение. Летом 2011 года в некоторых английских городах произошли массовые беспорядки и грабежи. Культура не может справиться с такими потрясениями, указывающими на социальные кризисы. Теперь вместо искусства для джентрификации упор делается на искусство, находящееся вне системы финансирования, стремящееся прервать джентрификацию и глобализацию, отвергающее доминирующие стратегии, политизированное. Как пишут художники Энди Хьюитт и Мел Джордан: «Вновь возникающий авангард предпочитает «критику современного общества» высокой культуре».

В окне бара в Копенгагене, недалеко от Центрального вокзала, висит объявление, сообщающее об отмене модных вечеринок. Хипстеров просят не задерживаться. Эта работа, направленная против джентрификации, создана гамбургской группой Park Fiction в районе Санкт-Паули. Участники Park Fiction Кристоф Шефер и Кэти Стивенс описывают свою работу как практическую критику планирования «с точки зрения тех, кому оно предназначается». Воодушевленные идеями Анри Лефевра, они добавляют: «Решающим моментом для нас является то, что город — это присвоенное пространство, а процесс урбанизации описывает процесс присвоения». Они считают идею присвоения (или повторного захвата) тактикой, направленной против джентрификации и политико-эконо-

мических механизмов, симптомом которых она является. Выйдя из движения сквоттеров 1980-х, Park Fiction работала с различными местными сообществами над тем, чтобы вернуть парку на набережной, предназначенному для реконструкции, статус публичного пространства и затем совместно разработать его планировку.

Для меня этот не требующий ярлыка «искусство» вид культурной работы символизирует обновлённый радикализм нынешних «оккупаций» городских пространств. Искусство не может избавить от всех городских бед, порождённых неолиберализмом, но оно может (косвенно и действуя с умом и эстетической заинтересованностью) пробить брешь в доминирующем нарративе: создав момент прерывания, который позволяет проявиться другим социальным и политическим взглядам. Это схоже с идеей Лефевра о том, что моменты удивительной и внезапной ясности могут случиться в жизни каждого человека. Они могут пройти незаметно, но могут и породить большие изменения. Возможно, тогда сегодняшнее радикальное искусство не будет стремиться к замене одного неудачного решения другим, но будет понимать преобразующий смысл нахождения среди других. В частности, в моменты, когда распадается на части безумие доминирующей системы. Прерывание — вот возможность для культурной работы сегодня.

Перевод Дарьи Барышниковой, 2012



Александр Раппапорт

ГРАФФИТИ: ИСКУССТВО ИЛИ КОНТЕКСТ?

145

Сегодня граффити уже не новость, к ним привыкли, и суждения двадцатилетней давности утратили резкость. Если тогда их воспринимали с восторгом (как цветочки в асфальтовых джунглях) или, напротив, со злобой (как вандализм и хулиганство), то сегодня говорят о коллекциях фотографий граффити и даже об охране наиболее выдающихся экземпляров

Если поначалу граффити воспринимались как явление за гранью и вкуса, и китча, то сейчас говорят об особом мастерстве авторов, об оригинальных замыслах, о тонкостях и чуть ли не шедеврах, без которых город потускнеет.

Граффити становятся вариантом концептуального или актуального искусства по той причине, что они врываются в пространство города без разрешения и бросают вызов привычным нормам урбанистического (или даже «урбанного», то есть одобряемого этикетом) поведения.

Я помню, как в 1950-е годы в СССР прославились уличные мальчишки, которые на стенах домов в заграничном мире капиталистической эксплуатации, рискуя свободой, рисовали красной краской пятиконечную звезду, серп и молот или «Миру — мир». Сейчас граффити рассматривают вне зависимости от их идеологического или правового статуса как художественные высказывания. Чтобы понять смысл этого сдвига, достаточно представить себе, что недавнюю акцию Pussy Riot начали бы обсуждать с точки зрения музыкальной или хореографической критики.

Так мы подходим к новой линии в толковании граффити — как произведений искусства вне их трансгрессивного контекста. Конечно, напрашивается вопрос, не разрушаем ли мы при этом сами границы адекватности художественного анализа. Нас долго учили, что всякое художественное произведение следует судить только в контексте его социально-культурного символизма. Не будет ли анализ композиций уличных граффити с точки зрения колорита или композиции разрушением этих идеологических принципов искусствоведческого взгляда?

Именно в этом направлении и делается сейчас первый шаг институционализации граффити. В них пытаются разглядеть мастерство композиции, колорита, каллиграфии и прочие достоинства. На типологически адекватном граффити, материале тюремных татуировок или сортирно-заборной символики эти вещи обычно никого не интересуют.

Уличные граффити переведены из разряда нарушения правил поведения в разряд форм художественной мысли, и теперь их рассматривают в ряду с образцами наскальной палеолитической живописи.

Граффити

становятся вариантом

концептуального

или актуального

искусства по той причине,

что они врываются

в пространство города

без разрешения и бросают

вызов привычным

нормам урбанистического

(или даже «урбанного»,

то есть одобряемого

этикетом) поведения

Значение этого поворота нельзя недооценивать. Оно столь же естественно, как отказ осуждать первобытного человека за плевок на землю или хождение по траве. Вместо того чтобы воспринимать эти художественные явления как нарушение границ, мы выводим эти границы из поля зрения как нечто исторически случайное и сосредотачиваемся на существовании предмета, оценивая его в категориях вечных критериев эстетики.

Мы видим теперь в граффити нечто общее с экспрессионизмом, фовизмом и дадаизмом, их «дикость» даже менее вызывающа, так как в противоположность Дюшану, пририсовавшему усики Моне Лизе и выставившему в музее обычный писсуар, художники граффити не претендуют на помещение своих шедевров внутри Лувра, вполне довольствуясь даже не наружными стенами того же Лувра, а стенами никому неизвестных гаражей и брандмауэров.

Готовность граффитистов покрывать своими фресками стены малодоступных для зрителя сооружений наводит на мысль, что прямое социальное действие их произведений вообще не несёт социального вызова. В отличие от «фаллоса» группы «Война» на Литейном, они не демонстрируют себя полиции или властям — их творчество, подобно катакомбной живописи, часто скрыто







Граффити в районе
Брик-Лейн, Лондон
2012
© Журнал «Искусство»

150



1



2

**Яркость красок
и надломленный ритм
каллиграфических
символов, кажется,
имеют какую-то особую
идеологическую
интенцию, то есть
адресованы кому-то,
но эти, метафорически
говоря, выкрики
граффити на самом деле
не направлены ни на кого,
они погружены
в тишину**

от широкой публики, адресовано посвящённым, то есть самим себе. Тогда в чём его смысл? Служит ли оно символическим предметом, своего рода иконой? Или же ориентировано на самосозерцание индивидуальной виртуозности?

При всей оригинальности отдельных граффити в целом они, кажется, не претендуют ни на историческую новизну, ни на авторскую индивидуальность, свойственную современному искусству. Эти исторические и социальные моменты в них так же вторичны, как и социальная обращённость к зрителю. Нелегко проследить хронологию нововведений в их манере, авторском почерке или уловить местный стиль. Кажется, что идеи граффити распространяются, как луговая трава, захватывая новые земли, страны и континенты.

Авторы граффити почти всегда неизвестны, их могут знать только близкие знакомые. Что означает эта анонимность? Её можно связывать с анонимностью фольклора, но характер распространения граффити отличается от фольклора своей таинственной скрытностью, дистанцией между автором и его произведением, которую народное искусство не знает. Фольклорное искусство

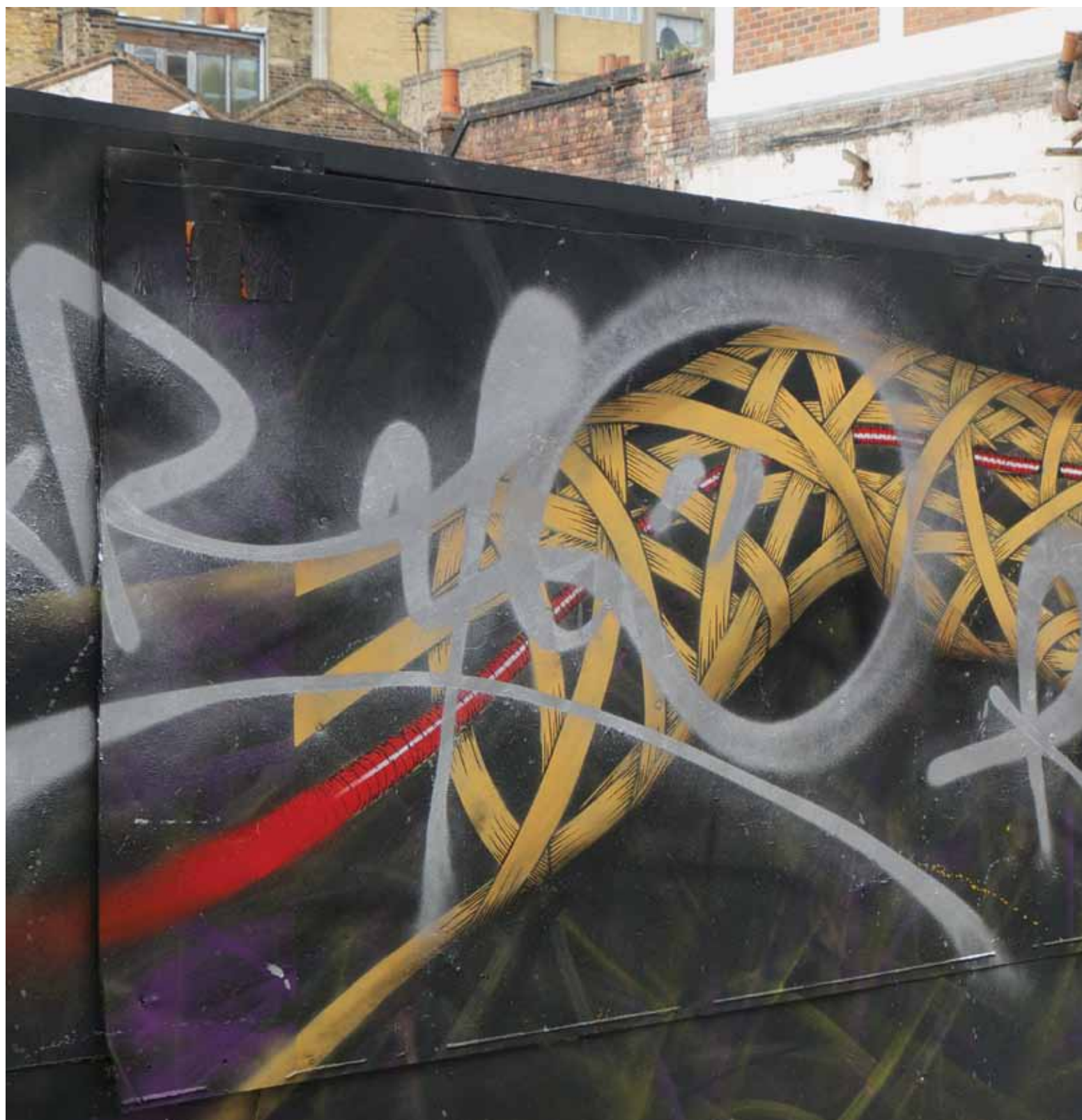
обычно носит явно выраженный локальный характер — семейное, деревенское, местное, а в граффити мы сталкиваемся с неожиданным для фольклора интернационализмом, универсальностью, в которой локальность затуманена. Граффити, скорее, напоминает нам о вездесущей промышленной рекламе или комиксах. В них и на самом деле время от времени встречаются графические мотивы комиксов и мультипликации, но нельзя сказать, чтобы они занимали какое-то особое положение в мире источников граффити. Граффити весьма техничны, как и современная реклама, они связаны с техникой коммуникаций, печатью и интернетом.

Сходство с рекламой может отчасти объяснить агрессивность граффити. Яркость красок и надломленный ритм каллиграфических символов, кажется, имеют какую-то особую идеологическую интенцию, то есть адресованы кому-то, но эти метафорически говоря, выкрики граффити на самом деле не направлены ни на кого, они погружены в тишину.

Кому же предназначены эти многокилометровые картинные галереи? Пассажирам в несущихся мимо вагонах или самим себе? Рядом с ними нет толп созерцателей. Они адресованы всем и никому — как политические лозунги или реклама кока-колы. Двойная таинственность покрывает социальное пространство граффити.

Создаётся мистифицирующее ощущение ненаправленности граффити, и эта ненаправленность как нарушение основополагающих принципов коммуникации или цивилизации и придаёт им сверхвызывающий обычаям города смысл. Вандализм в данном случае оказывается сродни языковой несовместимости, отказ от адресной коммуникации выступает как аналог немoty. Но это не отсутствие речи. Напротив, граффити, скорее, кричат, чем говорят, и порой настолько оглушительно, что смысла уже не разобрать, и их меседж, если таковой есть, сблизается скорее с шумом, рёвом или лаем, нежели с членораздельной речью.

Это позволяет продолжить сравнение с луговой травой, заполняющей поля и рассеивающейся по ветру. Граффити выходят за рамки антропологической нормы. Но в граффити есть и нечто человеческое, следы цивилизации. Если бы граффити





стремились явить людям мир дочеловеческого или сверхчеловеческого сознания, они ограничивались бы абстрактными миссформами, что уже встречалось в истории авангарда. Однако в них видны орнаменты, каллиграфические символы, изображения, символические фигуры, что и сближает граффити с концептуализмом.

Впрочем, концептуализм строится как рациональная игра с языком, он обращается к разуму, а не к чувству или спонтанной раздражительности. В концептуализме мы слышим диалог разума и безумия, здесь же — ни то ни другое. Хотя при желании можно видеть в граффити и симптомы безумия, как в рисунках душевнобольных: в них есть присущий таким рисункам синтез орнаментального и изобразительного начала, лежащий между словом и криком, словом и знаком.

Тем не менее, если бы граффити были делом рук душевнобольных, то мы наверняка имели бы больше шансов видеть авторов, наблюдать их работу, безумцы не смогли бы так успешно скрываться за анонимностью. Рисунки душевнобольных, как правило, аутичны и лишены агрессивной обращённости к потенциальному зрителю, а граффити, напротив, именно обращены, они громкие, хотя и безадресные, целеустремлённые, хотя и бесцельные, экстаичные, хотя и не личные. Их экстаика напоминает оргиастический ритуал, ориентирующийся на аудиторию своих, на группу, на «своих» или «наших».

Пытаясь определить область возникновения и практического использования граффити, мы вынуждены говорить одновременно и о групповой солидарности их авторов и зрителей, и в то же время об асоциальности как противопоставленности коллективному сознанию горожан, социуму. Здесь приходят в голову аналогичные для этой ситуации категории — возраст и психология поколений. Возможно, что граффити есть способ монументального самовыражения инфантильной реакции на мир взрослых.

Может быть, стоит сопоставить граффити с молодёжной рок-культурой, её культом индивидуального мастерства, яркости, громкости и частичной социальной реактивности тех, кто «ждёт перемен».

Готовность граффитистов покрывать своими фресками стены малодоступных для зрителя сооружений наводит на мысль о том, что прямое социальное действие их произведений вообще не несёт социального вызова

Но рок-культура требует коллективного зрелища, становясь предметом шоу-бизнеса, а граффити изъяты из коллективизма социального присутствия, они живут без толпы, без коммерции. Субъект восприятия здесь напоминает виртуальную толпу, исчезающую вместе с самими художниками, их гримаса — улыбка чеширского кота. Граффити — эхо ритуалов, ответ небывших событий.

Но сравнение с эхом, опережающим взрыв, кажется слишком сильным и противоречивым, поскольку энергетика граффити вольно или невольно означает не аккумуляцию энергии, а разрядку. Это, скорее, воображение, чем реальность, в нём прошлое и будущее неразличимы. В их обращении со временем будущее становится вспышкой памяти о бессобытийном событии.

Это событие трудно описать в психологических терминах, оно остаётся мирражом интерпретатора. Пожалуй, его можно было бы интерпретировать как знаковую систему, в которой репертуар средств выражения и предлагается, и преодолевается одновременно. Здесь происходит нечто вроде становления нового языка из смешения слова и иероглифа, звука и изображения.

В таком случае язык граффити, служащий средством выражения эмоций и состояний сознания, в то же время выступает как отчуждённый эксперимент в области синтеза возможностей становления языка поколения, предчувствующего радикальную перемену уже не только в политике, экономике или нравах, а в самих формах мысли и переживания, в семиотике экзистенциального самообнаружения. Если



Граффити в районе
Брик-Лейн, Лондон
2012
© Журнал «Искусство»

это так, то в урбанистическом граффити можно видеть предвестников новых знаковых средств экзистенциального самоопределения и рефлексии.

В отличие от предметных поисков футуризма, нигилизма, абстракционизма, супрематизма, ар информель мы имеем здесь случай самодеятельного конструирования художественного языка. Адольф Лоос, сблизивший современное увлечение орнаментом в архитектуре с преступлением («Орнамент и преступление», 1908), уловил революционизирующие интенции орнаментального творчества, но не заметил того, что отказ от орнамента в архитектуре начала XX века превращал всю архитектуру в урбанистический орнамент объёмов и стен, вытесняющий орнамент со стен.

Появление граффити на стенах или асфальте в конце XX века можно тогда рассматривать не просто как реакцию против обнажённой геометричности современной архитектуры, но и как попытку возрождения самодеятельной орнаментации, преодолевающую изоляцию художественного профессионализма. До граффити эти поиски шли в сфере профессиональной монументальной живописи, обсуждавшейся в утопической проблематике вагнеровского «синтеза искусств». Эстафету принял авангардизм с его мечтой о первобытном единстве языков. Позже они были узурпированы рекламой (тут в монументальном орнаменте начали использоваться буквы и слова) и наконец многообразными техническими световыми панно. Профессионально тиражируемая световая реклама вытеснила рукодельные вывески.

Граффити появились как вызов этой технологии. Как вызов со стороны поколения, противопоставившего себя массовой культуре и проектной организации городской среды, подчинённой бизнесу и власти.

«Дикость» граффити есть возвращение к самодеятельной ручной технике, хотя граффити широко используют аэрозоли и маркеры, поставляемые как раз современной технологией (графффити вынуждены принимать технические условия века). Но это только половина дела. Невидимость авторов и зрителей в таком случае можно истолковать как парадоксальный вызов анонимности СМИ, в которых электронная

В отличие от предметных поисков футуризма, нигилизма, абстракционизма, супрематизма, ар информель мы имеем здесь случай самодеятельного конструирования художественного языка

коммуникация, создавая дистанцию между актером и зрителем, разрывает и опосредует социальные контакты. Новая анонимность — проявление самоотречения и воли, прямо противопоставленной диктатуре технической цивилизации.

Эта тайная работа сопровождается недоступным внешнему наблюдению экспериментом над языками монументальной графики, каллиграфии, цвета, изображений и орнаментов. Их синтез появляется в современной городской среде на правах незаконнорожденного ребенка старых и новых утопий, тех же синтетических материалов и технологий. Этот бастард городской цивилизации учится говорить на своём — пока что инфантильном — языке мюралей, как социальных погремушек, их гром предвещает и нечто обещающее, и пугающее одновременно. И не ясно, что же скрывается за этой аттрактивной и свободной семиотической алхимией.



Граффити в районе
Брик-Лейн, Лондон
2012
© Журнал «Искусство»



АЛЕШАНДРЕ ФАРТУ: «Я ТОЖЕ ВАНДАЛ, ВЕДЬ Я «УРОДУЮ» ЗДАНИЯ»

С одной стороны, история португальского стрит-артиста Vhils'a — это путь от пацана с баллончиком краски до художника, с которым сотрудничают галереи по всему миру, и чьи работы украшают передовицу «Таймс». С другой стороны, даже более важная часть этой истории — рассказ о художнике-археологе, который видит свою задачу в раскапывании культурных слоев города, но пробивается не вглубь земли, а сквозь стены старых домов, процарапывая, откалывая куски, снимая слой за слоем штукатурку, побелку, краску. И на пораненных поверхностях возникают лица людей

вопросы: Алина Стрельцова



Алешандре Фарту

Португальский художник, работающий под псевдонимом Vhils. Создает стрит-арт работы чаще всего на стенах заброшенных домов, но не разрисовывая их, а снимая слои старой штукатурки, побелки и краски. Иногда при помощи краски работа уже доводится до окончательного варианта. Мировую известность Алешандре Фарту приобрел в 2008 году, когда во время Лондонского фестиваля «Канс» его работа появилась на передовице «Таймс». Работы художника находятся в Лиссабоне, Лондоне, Нью-Йорке и Москве.

Искусство на стенах домов и в особенности Ваше искусство — это история о времени?

Пожалуй, да, можно назвать это рассказом о времени. Стены в городской среде отражают то, что мы создаём и чем живём в настоящем, но они также демонстрируют накопленную в своих слоях историю. И чем глубже мы в них спускаемся, тем дальше мы погружаемся в прошлое. По мне, стены столь же важны, как культурный слой в местах археологических раскопок или геологические отложения, отражающие эволюцию планеты. Основная разница между пластами земли и стенами состоит в том, что до промышленной революции большинство зданий делали из материалов, которые не были рассчитаны на долгое существование. Современные города созданы из более прочных материалов, на них проецировался образ чего-то нерушимого. Сейчас благодаря стремительной эволюции технологий в одном пространстве сосуществуют разные стены — новые и старые — и они служат свидетельством истории данного места. Когда понимаешь, насколько стены «прирастают» и меняются за годы существования дома, как они слоями накапливают разные элементы — следы человеческой деятельности, грязь, воздействие погоды, происшествий, — начина-

Стены столь же важны, как культурный слой в местах археологических раскопок или геологические отложения, отражающие эволюцию планеты

ешь видеть в этом отпечаток истории города. Дома отражают время. И это не только заметные глазом следы. Некоторые утверждают, что даже звуки, поглощённые стенами, когда-нибудь можно будет зафиксировать и расшифровать! Моя работа — способ рефлексии по этому поводу. Во-первых, эти наслоения формируют нас, наше материальное окружение, они свидетели стремительных перемен, которые мы переживаем в настоящем, они фиксируют то, как элементы визуальной коммуникации влияют на нашу повседневную жизнь, меняют нашу идентичность, нашу жизнь, стремления и мечты. Во-вторых, моя работа — попытка продемонстрировать, насколько хрупки в действительности построенные нами в городской среде конструкции.

Чьи портреты Вы создаёте? Со стороны кажется, что это просто портреты прохожих, которые случайно могли бы узнать себя или своих знакомых, проходя мимо. Так ли это?

В определённом смысле — да. Эти образы одновременно индивидуалистичные и собирательные. В редких случаях я изображал реальных людей, но это всегда было связано с местом, где создавалась работа. Обычно портрет — результат совмещения нескольких образов. В его основе — фотографии, вырезки из газет, которые я обработал при помощи специальной программы на компьютере. Мне всегда нравилось



На стр. 156
Алешандре Фарту
2009
Лондон, Великобритания.
© Alexandre Farto aka Vhils

Алешандре Фарту
2012
Diagama Show, Лиссабон,
Португалия
© Alexandre Farto aka Vhils

162



Алешандре Фарту
2012
Авейру, Португалия
© Alexandre Farto aka Vhils

**Улица гораздо более
требовательна,
чем галерея: несмотря
на свободу, здесь нужно
постараться произвести
впечатление на людей,
привлечь их внимание
в городской суматохе**

работать с неизвестными людьми, а не со звёздами. Если я хочу своей работой сказать что-то конкретное, то могу использовать образ известного персонажа, но если такая задача не стоит, только незнакомцев, обычных людей, которые и для меня, и для вас представляют множественность нашей жизни.

Ваши работы — разновидность монументального искусства, граффити, стрит-арта?

Для меня это не граффити в том смысле, как я понимаю этот термин, это что-то другое, за его пределами. Хотя, разумеется, живописные граффити — это то, откуда я пришёл, что я люблю и чем по-прежнему занимаюсь. Кстати, если говорить об этимологии этого слова: сначала его использовали для обозначения надписей и рисунков на древнеримских стенах, обнаруженных археологами. Так что весьма интересно, как это всё связано — стены, резьба, живопись, граффити, археология...

Вы работаете с галереями. Как соотносится искусство, которое Вы создаёте на продажу, и то, которое не предназначено для просмотра в открытом пространстве?

Здесь есть серьёзная разница. Каждое пространство, в котором произведение искусства создаётся или выставляется, предъявляет свои требования. Мне не сложно работать в обоих форматах, они дополняют друг друга, хотя и предполагают разные подходы. Кое в чём улица гораздо более требовательна, чем галерея: несмотря на свободу здесь

нужно постараться произвести впечатление на людей, привлечь их внимание в городской суматохе, но эти трудности мне всегда нравились. Галерея или заказное произведение создают иные трудности и дают возможность работать с большей глубиной, использовать возможности, которые улица никогда не предоставит в силу своей природы.

Вы ощущаете принадлежность к какой-либо традиции в изобразительном искусстве?

Вообще-то, я не люблю навешивать ярлыки. Конечно, я много размышлял, как я делаю вещи, что и как я пытаюсь передать, но для меня это просто то, чем я занимаюсь. Я работаю и в помещениях, и на открытом воздухе. Моя цель — это общение, и не только с элитой, которая понимает искусство и вкладывает в него деньги, но и со всеми людьми. Это одна из причин, по которым мне нравится работать на улице, поскольку там произведение искусства становится доступным даже для тех, кто по какой-либо причине не ходит в галереи и музеи. Фактор неожиданности в контакте с произведением искусства очень интересен, он помогает установить со зрителем близкие отношения, начинает диалог. В конечном счете у меня есть свои мотивы и намерения. Я с радостью объясняю другим свои цели, но произведение, на мой взгляд, завершается только интерпретацией зрителя, и я бы не хотел, чтобы на неё оказывали вредное влияние мои собственные концепции.

Как появилась Ваша московская работа?

В Москву меня пригласили через мою лондонскую галерею Lazarides. Заказчики хотели, чтобы я сделал что-то в здании, где они получили разрешение на проведение работ. Россия, особенно СССР, меня всегда очень интересовали, во многом из-за истории моей семьи, увлечений левыми идеями... Я сразу согласился. Возможность была фантастическая,





Алешандре Фарту
2009
Торреш-Ведраш, Португалия
© Alexandre Farto aka Vhils



**С того самого момента,
когда вы создали
что-то на улице, вы
понимаете, что оно будет
трансформироваться
под воздействием
природы или человека.
Граффити научили
меня, что на улице
всё возможно, и с этим
ничего не поделаешь**

случай великолепный. Я работал с огромным удовольствием несмотря на жуткий холод!

Согласовываете ли Вы работы с муниципалитетом, кураторами? Или это чистая арт-интервенция?

Это зависит от места и характера проекта. Некоторые вещи нелегальны в том смысле, что их не заказывали и не одобряли какие-либо органы власти, однако многое я соорудил просто по приглашению — для городских художественных праздников, фестивалей, выставок.

Ваши работы — это разговор с городом? Меняется ли он от Вашего общения? А Вы?

Всякая работа, которую я делаю, меняет меня — неважно, в помещении она или на открытом воздухе. И мне, конечно, хотелось бы думать, что моё произведение меняет город. Разговор с городом подразумевает диалог, мы оба в нём участвуем и меняемся, хотя моя роль в данном случае сводится к краткому заявлению или даже замечанию, высказыванию беспристрастной археологической мысли. Однако со временем, поработав в разных концах этого мира, я чувствую, что все эти разговоры в больших городах день ото дня становятся всё более и более похожими...

Приступая к работе над произведением, Вы, скорее всего, знаете, что рано или поздно оно будет разрушено — муниципальными службами или вандалами...

Да, я трачу много сил на создание фрески, но я не просто принимаю, что с течением времени она изменится, я в действительности рассматриваю эти изменения как часть самого произведения. Я стремлюсь работать вместе с природой, а не против неё. С того самого момента, когда вы создали что-то на улице, вы понимаете, что оно будет трансформироваться, и неважно, под воздействием природы или человека. Граффити научили меня, что на улице всё возможно, и с этим ничего не поделаешь.

Как Вы относитесь к стихийным граффитчикам, которые портят Ваши работы или дорисовывают что-то поверх готового произведения? Как к хулиганам? Как к коллегам?

Это зависит от того, что они делают. Я не считаю, что могу судить людей, которые что-то делают на улице, если сам выставляю произведения там же. По-моему, к работе других нужно проявлять уважение, но я прагматичен и знаю, что этого не всегда стоит ожидать, и что такова природа нашей игры. Иногда это досаждаёт, но это естественно. Если не готов с этим мириться, твори для галерей или Youtube. В сущности, я тоже вандал, ведь я «уродую» здания. Можно даже сказать, что я хуже, чем они.

ЧЕТЫРЕ ИНТЕРВЕНТА: УЛИЧНЫЕ ХУДОЖНИКИ О СВОЕЙ РАБОТЕ

Мы спросили представителей нескольких российских граффити и стрит-арт команд о том, как уживаются в их творчестве «партизанская» арт-интервенция и официальная работа на заказ. Правда ли, что работа на государство или частного заказчика разрушает романтику уличного искусства? Как художники относятся к тому, что поверх их работ кто-нибудь может создать свои, и что чрезвычайно трудоёмкие произведения уничтожаются вандалами или муниципальными властями? Действительно ли стрит-арт — это целиком маргинальная практика или его представители так или иначе пытаются встроиться в существующие системы: властные, социальные, художественные?





Степан Краснов, «310»

Уличный художник, скрывается под псевдонимом «310», участник одноимённой группы, творческий путь которого начался в 1997 году с классического граффити-райтинга на улицах Москвы. Позже, экспериментируя с различными техниками и практиками в публичном пространстве, создал несколько серий работ, из которых наиболее известная «Поп-арт».

Стрит-арт — явление эфемерное и, на мой взгляд, полноценно существует только на улице. Работа может сохраняться от нескольких часов до нескольких лет. Но это не останавливает.

Лично для меня возможность долгого существования рисунка является одним из определяющих факторов в выборе места для нового произведения. Все работы рано или поздно закрашиваются, а когда работаешь в публичном пространстве, то полностью к этому готов. Никакая документация не может полноценно передать

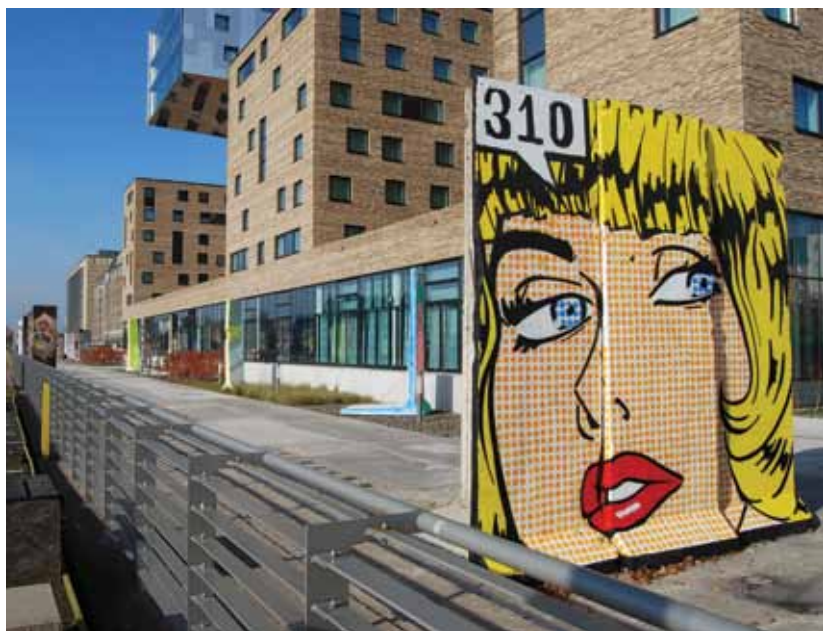
те ощущения, когда ты видишь интересную работу, находишься рядом и чувствуешь энергию цвета и формы. В случае если дорисовывают продолжение или как-то интересно взаимодействуют с работой, это здорово, в этом смысле — я за уличный интерактив. Но такое бывает очень редко. Как правило, работы просто зарисовываются слой за слоем. На тех, кто пишет или рисует поверх, не обращаю внимания — просто иду и рисую что-то новое.

Я много рисую на заказ, и определяю для себя два типа коммерческой работы. Первый — когда рисую для заказчика, и фактор творчества сводится на нет, процесс превращается в рутину. Второй — когда заказчик платит именно за мою работу, за моё творчество. Такое сотрудничество мне как художнику особенно нравится. Нелегально рисуя на улице, я работаю бесплатно для всех людей.

Мои работы адресованы широкой аудитории. Именно поэтому, работая в публичном пространстве, я выбираю более выразительный и понятный для зрителя язык, нежели традиционное граффити, которое чаще остаётся понятным только участникам сообщества. В серии «Поп-арт», например, работы, созданные на улице в традициях граффити, содержат цитаты из классика поп-арта Роя Лихтенштейна. Основной элемент этих работ — увеличенные растровые точки, из которых состоит рисунок. Если говорить о моём стиле в общем, то это, пожалуй, симбиоз мурализма и граффити.

На стр. 167
Степан Краснов /
Группа «310»
2011
Берлин
© Степан Краснов / 310

Степан Краснов /
Группа «310»
2009
Москва
© Степан Краснов / 310





Степан Краснов /
Группа «310»
2009
Москва
© Степан Краснов / 310



Zukclub

Арт-группа существует около десяти лет и состоит из девяти уличных художников. Начавшись как граффити-объединение ZUK («Зебра Улетела Куда!»), художники перешли в область уличного искусства и граффити-оформления. На сегодняшний день интересы арт-группы расширяются в сторону дизайна, иллюстрации и организации мероприятий.

Нам никогда не было жалко, если наши работы кто-то портил или уничтожал. Мы очень щедрые. В нашем случае фотография и видеодокументация вполне заменяют оригинал. Примером могут стать популярные стрит-арт работы, которые мы постоянно видим в интернете, но никто из нас никогда их не видел вживую. Наши последние проекты настолько огромные, что их не получается закрашивать — краски не хватает.

Мы всегда выполняли работы на заказ. В тот момент, когда наше творчество начало приносить деньги, всем стало совсем хорошо. Но, честно

говоря, вовсе не деньги являются причиной, по которой мы все рисуем. Мы преследуем очень высокие цели, хотя, возможно, со стороны это и не заметно. На самом деле мы вполне готовы выполнить заказ и бесплатно: если тот, кто об этом просит, сможет объяснить, почему он не платит.

Наши рисунки прежде всего для нас. Мы понимаем, зачем их рисуем и кто их увидит. Периодически мы вкладываем некоторые сообщения для своих, некий привет для друзей, но чаще рисуем то, что хотим мы, а не то, что требуют другие. Мнение остальных нам по барабану, хотя, конечно, приятно, когда людям нравится.

Долгое время нас интересовало создание в работах всевозможных оптических эффектов, иллюзий. Сейчас работаем в области монументального искусства. Ближе всего нам, наверное, паблик-арт. В то же время стрит-арт нас до сих пор прельщает и инспирирует.





2

1.
Арт-группа ZukClub
 Seventeen
 2012

Территория: «АрхФерма»
 Фотография: © ZukClub

2.
Арт-группа ZukClub
 Breakthrough
 2012

Территория: «Проект Фабрика»
 Фотография: © ZukClub



«ЛюдиСтен»

Все участники новосибирской группы «ЛюдиСтен» — однокурсники, выпускники кафедры монументально-декоративного искусства НГАХА, объединившись сразу после окончания вуза в 2009 году. Они определяют себя именно как художники-монументалисты и отрицают свою принадлежность к граффити-движению. По их утверждению, главной целью их работы является внедрение современного искусства в общественную среду, выполнение уникальных авторских монументальных проектов, интересных и самобытных.

На наши работы времени уходит значительно меньше, чем может показаться. По сочетанию трудозатрат и результата роспись стен — это одно из самых приятных занятий. Если работает слаженная команда, то за несколько дней рождается произведение. Гораздо больше времени отнимает организация всего процесса. Но когда всё запущено, результат появляется практически сразу. Любая вещь — даже самая любимая и родная — со временем теряет свою значимость, на смену ей приходят новые, и изменения в росписях уже не так остро воспринимаются. Кроме того, мы изначально были готовы к тому, что у них начнётся своя жизнь, и мы в ней не играем значительной роли. Сейчас даже интересно наблюдать за судьбой росписей, это похоже на социальный эксперимент. Ну, и фотосъёмка помогает. Ощущение того, что это всё-таки было, очень важно.

Мы работаем за деньги. Но это в основном не декораторские заказы. За то, что нам принципиально не нравятся, мы не берёмся, но часто ищем компромиссы, как связать пожелания заказчика с нашими эстетическими предпочтениями. В идеале художнику должны платить за его творчество и радоваться неординарности его взгляда на мир, полёту фантазии, его находкам и открытиям... Но этого

не происходит. В окружающей нас среде люди, напротив, стараются закрыться от всего нового и необычного. Это пугает их, ставит в тупик, заставляет пересматривать свои взгляды на привычный мир вокруг. Мы готовы работать бесплатно не только для себя, но и для всех, кто хочет того же, что и мы.

Художники уважают друг друга и никогда не будут закрашивать интересную работу, в основном закрашивают дети и работники ЖКХ. Видимо, и те и другие не до конца понимают, что делают. Так что мы относимся к ним со снисхождением. Но чисто человеческие эмоции досады и недоумения, разумеется, никто не отменял.

Мы стараемся найти компромисс между тем, что хотим сказать своим, и тем, что хотим донести до людей. Самые интересные работы получаются, когда у них возникает много пластов проникновения в смыслы. К тому же мы очень озабочены дизайном среды, хотим, чтобы это хорошо смотрелось, не портило, а, наоборот, украшало пространство. В этом мы видим свою социальную миссию. Люди должны привыкать к искусству, как к части своей жизни, для этого надо, чтобы наши произведения были не откровенно пугающими или чрезмерно непонятными.

Изначально мы, конечно, дети постсоветского монументального искусства. Но сейчас это такая здоровая постмодернистская эклектика. Было бы странно, если бы мы не вбирали в себя различные практики и стили, которые есть в современном изобразительном искусстве. Сейчас очень хочется экспериментировать со стилями — лишь бы были время и возможность. Роспись предлагает огромное поле для поиска новых методов построения изображения, для выражения новых художественных идей. Отчасти — потому что в этой сфере работает сравнительно мало художников, и не все пути ещё исхожены.



1



2

1.
ЛюдиСтен
Лестница в Небо
2010
Новосибирск
© ЛюдиСтен

2.
ЛюдиСтен
Баба Шура
2010
Новосибирск
© ЛюдиСтен



Vitaе Вязи

Команда стрит-арт художников, вдохновлённых славянскими культурами, орнаменталистикой и каллиграфией. Они характеризуют своё творчество именно так: «Смешивая яркие образы, замысловатые сюжеты, изощрённые шрифты и используя в качестве специального ингредиента своего творчества древнеславянские мотивы, Vitaе Вязи получают изысканное яство, которое уже пришлось по вкусу многим ценителям стрит-арта».

Стрит-арт по природе своей недолговечен, и мы знаем, на что идём. Поэтому, если работа кем бы то ни было разрушается, нам жалко не столько затраченного времени, сколько украденной возможности показывать нашу работу людям.

Мы стараемся делать работы со смыслом. И нам приятно, если зритель его находит. Но радуемся не меньше, если люди находят свой собственный смысл в наших работах.

Нам интересна славянская культура, красота которой в наши дни зачастую недооценена. Мы наследники богатейших и самобытных традиций в изобразительном искусстве и каллиграфии, но теперь мало кто может с уверенностью назвать хотя бы одно качество, присущее славянским орнаментам или письменности. И тем, что мы делаем, мы хотим напомнить (в том числе и самим себе) о витальности традиций нашего искусства, об их уместности и актуальности в современном мире.

Пусть это прозвучит пафосно, но одной из важнейших задач нашей команды является возрождение такого понятия, как национальное, или даже более того — этническое искусство в современном контексте. Мы видим свою миссию в том, чтобы дать базирующемуся на славянской культуре искусству новую

жизнь в современных, актуальных течениях. Или как минимум силами нашей команды создать прецедент существования такого искусства.

Мы совершенно не против работы на заказ. И когда нам платят за то, что мы сделали бы для себя бесплатно — работу в нашем стиле, то принципиального отличия в плане ощущения творчества нет. Если же заказчик жёстко диктует собственные условия (стилистика, сюжет и т.п.), то мы выполняем лишь роль инструмента, и ни о каком творчестве здесь говорить нельзя.

Разумеется, как и все стрит-артисты мы сталкивались с вандализмом по отношению к своим работам. Каждая отдельная ситуация вызывает у нас разные эмоции, так же как разные эмоции побуждают людей изменить что-то в наших работах. К примеру, на одной из наших старых работ была изображена женщина с обнажённой грудью. И один из жильцов соседнего дома несколько дней с любопытством разглядывал рисунок, и в какой-то момент появился возле стены с баллончиком краски, аккуратно подобранным в цвет платья персонажа, и принялся, не перекрашивая работу целиком, старательно одевать женщину на рисунке. С категоричной позиции проще было закрасить работу ко всем чертям, поэтому мы вспоминаем эту историю с улыбкой.



1

177



2

1.
Vitae Вязи
2012
Фестиваль нового искусства
«Арт-овраг 2012» в Виске
© Vitae Вязи

2.
Vitae Вязи
2010
Фестиваль Like It. Art в Казани
© Vitae Вязи



НИКОЛАЙ ПОЛИССКИЙ: «У ГОРОДСКОГО ИСКУССТВА ДОЛЖНА БЫТЬ СОВСЕМ ДРУГАЯ СТЕПЕНЬ АГРЕССИИ»

Все жители деревни Никола-Ленивец, где Николай Полисский размещает почти все свои произведения, так или иначе участвуют в создании его работ, живут за счёт художественных проектов и в окружении масштабных ленд-арт объектов. По сути дела это вполне сознательная со стороны художника реализация утопической идеи поселения, полностью подчинённого задачам творчества. Именно с ним вполне логично обсудить разницу между «искусством для города» и работами, которым предназначено существовать в природной среде

179

вопросы: Алина Стрельцова



Николай Полисский

Художник, начинал карьеру как живописец, сегодня самый известный в России представитель ленд-арта. В начале 2000-х годов переехал в посёлок Никола-Ленивец Калужской области, где теперь находится большинство его работ, созданных из природных материалов при участии местных жителей. Артельный способ работы над произведениями оформился в социальный проект «Никола-Ленивецкие промыслы». С 2003 года под руководством Полисского в Никола-Ленивце проходит международный фестиваль ландшафтной архитектуры «АрхСтояние».

Ваши работы, кажется, о том времени и пространстве, где города пока не придумали, и ещё неизвестно, придумают ли вообще...

Я пытаюсь реагировать на всё, и на городскую культуру в том числе, но мои работы действительно о том, как бы человеку вернуться в природу. Правда, деревня, в которой я сейчас работаю, не совсем первобытная. Конечно, есть и уголки, которые остаются в неизменном виде вот уже три тысячи лет. Зато колхозные поля сейчас зарастают и возвращаются в изначальное состояние. Как только завершилась советская индустриализация, и человек ушёл, природа начала побеждать. Ты радуешься этому, и вдруг понимаешь, что сейчас всё покроеется лесом, и ты больше этого никогда не увидишь. Плывёшь по Угре, и те участки, которые всегда были окультурены, заросли деревьями. В какой-то момент пейзаж становится очень нудным, и человеку уже пора отвоевать обратно пространство, в котором он сможет жить. Представьте, если здесь всё переломать, как сквозь асфальт прорастёт лес. В Москве эти процессы происходят сложнее, а у меня в деревне мгновенно. Поэтому я думаю о том, как быть органичным природе, но в ней должно быть место для человека, что-то, что ему в ней

Искусство — это крайняя степень эксперимента, пластического и социального. Сейчас в России звонит колокол, и он должен рождать произведения, по силе сходные с терактом. Не совершая ничего безобразного, по степени воздействия художники должны работать именно так

понравится, кроме первобытной дикости. Наши старые работы вплавлены в природу, они её часть, и в них ничего не должно раздражать. Как будто это строения, которые воздвигли не то вятичи, не то кривичи, ушли, оставили их, и они тут уже целую вечность стоят. Сейчас по-другому. Мы сделали «Мозг», он выделяется из пространства, агрессивен по отношению к нему, но это совсем другое, так как эта вещь, скорее всего, переедет в город, где у искусства должна быть совсем другая степень агрессивности. Или это всё под зарастание, под будущую тайгу. За четыре-пять лет деревья закроют этот мозг, и он едва будет виден.

А чем отличается искусство, созданное для города, от искусства, которому предназначено быть вне урбанистической среды?

Разница проста: в природе ты должен быть тактичен, деликатен и умён. Работу или приедут посмотреть специально, или случайно с удивлением на неё наткнутся, но природа сама выделит произведение, даст ему возможность быть увиденным. Любой объект в этом контексте всё равно смотрится чужеродным.



На стр. 176

Николай Полисский
Гиперболоидная градирня
«Вулкан»
2009

Права на изображение:
© Николай Полисский

Николай Полисский

Жар-Птица
2008
Инсталляция в посёлке Никола-
Ленивец.

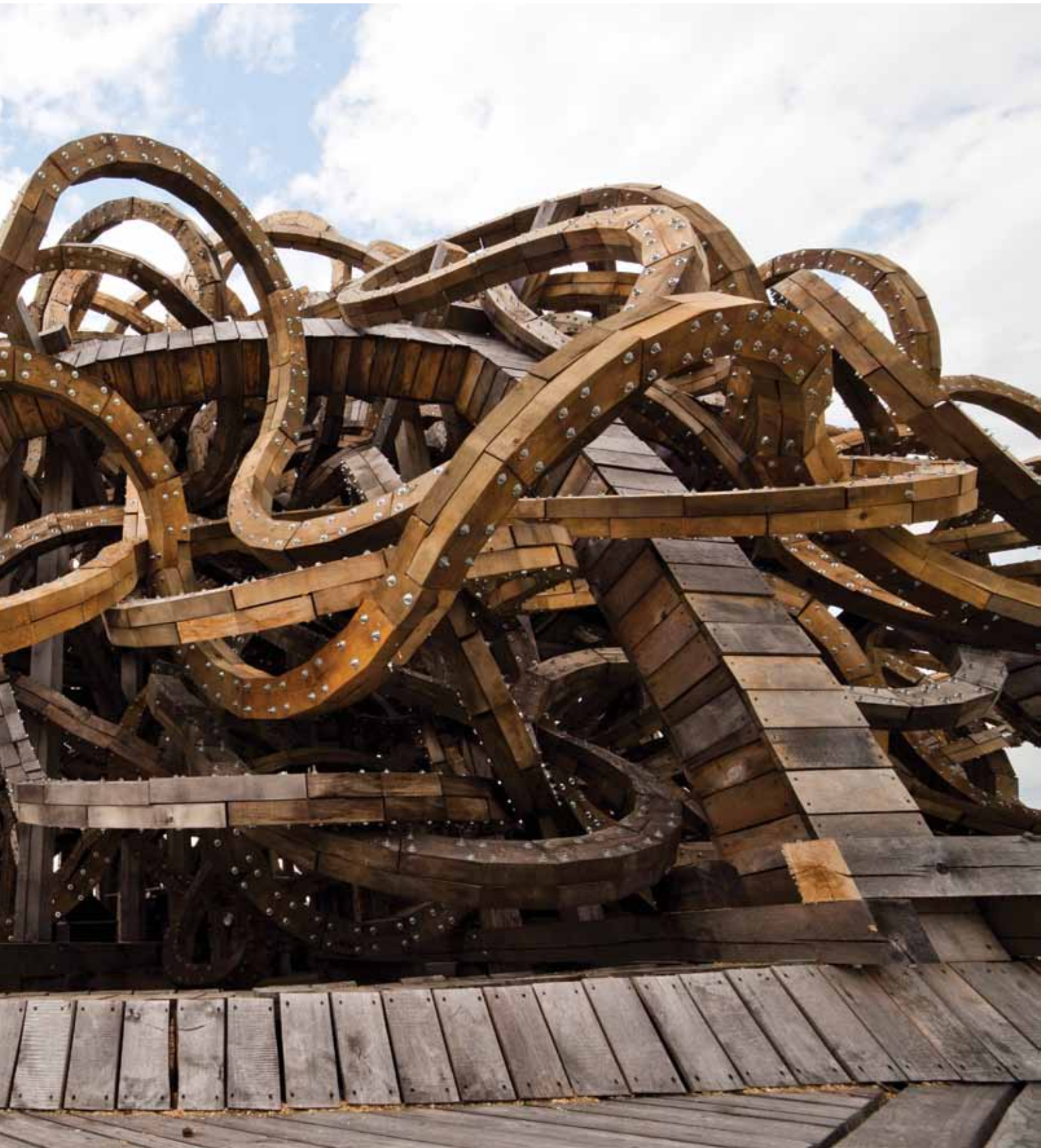
Права на изображение:
© Николай Полисский



Николай Полисский
Вселенский разум
2012

Инсталляция в посёлке Никола-
Ленивец. Дерево, металлические
крепления.

Права на изображение:
© Николай Полисский





Николай Полисский
Из серии «Охотничьи трофеи»
2010

Деревянная скульптура в посёлке
Никола-Ленивец,
Права на изображение:
© Николай Полисский

Фестивали должны быть жирными, как наваристый суп, чтобы все в нём качественно варились. Фестиваль — это технология по разведению художников и выпусканию их в живую природу

Не нужно выделываться, чтобы стать заметным, нужно максимально не раздражить человека, который это увидит. И важнее всего не быть глупцом, поскольку всякая глупость в природе видна как на ладони. Другое дело в городе: амбиции людей, архитектуры, рекламы невероятно сильны. И здесь стоит помнить, что художник всё-таки не архитектор, не дизайнер рекламного плаката и не оформитель местности. Зритель должен прочесть его работу как художественное высказывание, как нечто, рождающее новый смысл. Главное — донести идею, которую бы увидел городской зритель.

Кажется, сегодня на Западе торжествует идея искусства, гармоничного своему городскому контексту (sustainable art). Значит ли это, что паблик-арт превращается в дизайн?

Мне так кажется. Органичность городу — задача архитектуры и дизайна. Это не значит, что она не нужна: например, для молодых городов — это возможность обрести своё лицо, целостный образ, но разукрашивать — не дело художника. Дизайн — массовая профессия, эти специалисты по-другому чувствуют время и пластику, а художник должен создавать новое. Искусство — это крайняя степень эксперимента, пластического и социального. Сейчас в России звонит колокол, и он должен рождать произведения, по силе сходные с терактом. Не совершая ничего безобразного, по степени воздей-

ствия художники должны работать именно так. Почему сегодня ребят сажают в тюрьму? Потому что они возбуждают общество, возбуждают власть, как некий социальный террор. При том что они, безусловно, остаются в зоне искусства и не совершают ничего особенного, на мой взгляд, это даже не хулиганство. А дизайнеры украшают жизнь и всегда будут её украшать.

Получается, что социальный активизм, который мы наблюдаем сейчас, — это и есть характернейшая для нас форма паблик-арта? У нас нет той современной скульптуры, контрмонументов, которые есть, например, в Англии и США, но есть медиа- и социальный активизм...

Сейчас — да. На Западе левацкие настроения тоже очень сильны, но в России и в потенциально пробуждаемом Востоке, например в Китае, появятся очень мощные художники, которые будут катализировать жизнь. Потому что порой невозможно терпеть всю эту ложь, всю эту инерцию общества. Политиков и философов давно никто не слушает, а у художников есть возможность сделать какую-то яркую акцию и эту жизнь взорвать. У нас всё потрясающе ускорилося, и никто кроме художников не может сдвинуть жизнь с места.

А как Вы оцениваете свою роль в этом движении жизни? Своими проектами, фестивалями Вы помогаете что-то ускорить? Хотя бы показать властным структурам, с которыми работаете, каким может быть искусство?

Честно скажу, АрхСтойание — это чушь, оно ничего не дало ни обществу, ни ленд-арту, ни его развитию в России. Работают только отдельные личности и отдельные хорошие произведения. Если Бродский делает свои вещи, да, он что-то двигает. Если Бернасconi сделает у нас хорошую работу, может быть, он что-то и сдвинет, но сам по себе фестиваль — это абсолютное развлечение, просто для того, чтобы собрать людей.

Протестные акции никогда не смогут объяснить муниципалитету Москвы, что нам нужны другие памятники на улицах, что нам нужно другое искусство, а вот хорошо подготовленные фестивали, возможно, могут что-то сделать в этом направлении...

Да, если будут хорошие художники и хорошие работы, но фестиваль не может их найти. Стоящие художники не приходят, молодёжь какая-то вялая. Фестивали, конечно, необходимы: они должны быть жирными, как наваристый суп, чтобы все в нём качественно варились. И фестиваль — это технология по разведению художников и выпусканию их в живую природу, но, к сожалению, у нас к решению этой проблемы ещё даже не приступили. На Западе — иначе: если пригласили художника — он приехал и работает, и люди вокруг собираются и смотрят на него, как коровы. Приносят ему корзиночку с вином и пирожками: художник приехал, его надо кормить, беречь.

Понимают или жалеют?

Испытывают интерес. Они ведь любят вкусно пожрать, выпить, и художника они тоже, как косточку, обглодают, обложат его всякой красотой на тарелочке, съедят его с большим удовольствием. И это бывает очень приятно: сидишь, а они тебя любят. У нас же брызжут слюной, требуют убратся и отдать им государственные деньги, которые ты тратишь, поэтому я рад тому, что мне удалось сделать в моей деревне, где искусство уважают как «градостроительную» деятельность. Они все живут за счёт поступлений от искусства, либо сами им занимаются, к ним приезжают репортёры. Искусство они любят ещё и потому, что оно даёт людям жизнь. Я не могу сделать подобное в каждой деревне, да это и не нужно, но у себя мы куражмся, и нам от этого хорошо!

Паблик-арт — он главным образом про интерактивность, про участие нехудожников в создании или функционировании произведений. У Вас этим

Я не могу сделать подобное в каждой деревне, да это и не нужно, но у себя мы куражмся и нам от этого хорошо!

активным адресатом в первую очередь выступают как раз те самые жители деревни, которые руками помогают Вам воплощать работы?

Да, мне важно, чтобы эти люди подбрасывали мне какие-то идеи. Мы вместе варим кашу, и из этого котла возникают и произведения, и идеи для следующих. Возникают они, конечно, из непосредственного опыта. Моим ребятам если чего и не хватает, то мотивации, они не могут сказать, искусство это или неискусство. Я для них тоже институция, но лидера в искусстве никто и никогда не отменит. Правда, это иной лидер, чем раньше. Раньше он растил свою мастерскую и постепенно накапливал опыт и собственное мастерство. Сейчас художник, уловив что-то в воздухе, может выстрелить какой-то работой и больше ничего никогда не сделать. Абсолютных гениев меньше. Всем нашим самородкам не хватает сил дойти до рынка, их хватают, рубят на части, распродают, а затем сдают в утиль. И поэтому мне, конечно, важно приподнять вот этих моих мужиков. Я никогда не удержал бы свою артель даже за деньги, если бы не смог объяснить им, что они делают что-то важное, что из ничего, из сена можно создать философский камень.

То есть Вы рассказываете историю человека, который преображается посредством искусства?

Да, и это вечная история поиска философского камня. Сейчас вот нашли бозон Хиггса — другой философский камень, научный, формулу Бога — какой её видят учёные. А мы ищем свой: из мусора, из ветоши, которую можно найти в лесу, мы создаём то, что люди специально приезжают смотреть.



1



2

1.
Николай Полисский
 Сенная Башня
 2000
 Инсталляция в посёлке Никола-Ленивец. Дерево.
 Права на изображение:
 © Николай Полисский

2.
Николай Полисский
 Урожай
 2003
 Сельскохозяйственный перформанс в рамках проекта «Медиабашня» в посёлке Никола-Ленивец.
 Права на изображение:
 © Николай Полисский





Николай Полисский
Маяк на Угре
2004

Инсталляция в посёлке Никола-
Ленивец. Металлические
и деревянные прутья.
Права на изображение:
© Николай Полисский



Николай Полисский
(совместно с Германом
Виноградовым)
Масленичный
перформанс «Укрощение
огня, или Русский
космизм»
2004
Права на изображение:
© Николай Полисский

**Искусство не должно
шамкать, оно должно
говорить что-то внятное.
Художники ведь
медиумы — и они
могут по-настоящему
вломить**

**Это идея художника, меняющего мир.
В живописи, которой Вы изначально
занимались, она реализуется не столь
очевидно, а здесь она налицо?**

Да, именно так. Я нормально рисовал, и эти картины до сих пор всем нравятся, но сейчас я занялся более важным делом. Всех моих деревенских дурачков я хотел бы сделать великими художниками. И сделаю!

В своё время один из моих преподавателей, рассказывая про Помпеянскую живопись, приводил студентам для наглядности такой пример: представьте, что всё русское искусство исчезнет, и о нём будут судить лишь по тем образцам, которые находятся где-нибудь в окрестностях Калуги. Как Вам такая перспектива?

Надеюсь, что таких катастроф не будет, хотя всё идёт именно к этому. Однако, действительно, существует какое-то сито, через которое всё спокойно просеется, отпадут все глупости, и наконец люди перестанут ругать нынешнее современное искусство. Когда оно очистится от шлака и предстанет во всей красе, люди определят, что искусство было, что оно было хорошее.

Но у Вашего собственного искусства тогда не останется шанса пройти сквозь сито: сено сгниет, холм за-растёт деревьями, остальное сгорит в устроенном Вами же пожаре.

А я сам себе сито. Я ставлю эксперимент, и ничего не делаю на века. Я собираюсь жить в современных носителях и в человеческой памяти. Какой смысл долбить скульптуру из камня, если ещё незаконченная, она уже мертва? Ведь хочется ду-

мать о каких-то больших идеях. Все носители рано или поздно сгорят, а идеи будут жить, поскольку дают развитие чему-то новому. Современное искусство в музеи не пойдёт, поэтому я ничего не боюсь и не пытаюсь сделать что-то на вечное хранение. Думать, что тебя будут помнить из-за железяки, которая стоит в музее, — это глупо и пошло. Помнят не Да Винчи и Ван Гога, а ту попу, которую из них сделали и которую потребляет Великий Хам.

Тогда неминуем вопрос о цензуре толпы...

Цензура толпы всё равно будет умнее, если ей ничего не навязывать через специальный ящик. Если толпа сама потихонечку будет разбираться, что такое современное искусство. Нельзя манипулировать. На коротком этапе — это может и сработает, здесь, действительно, могут быть варианты. Но надо бороться. Искусство не должно шамкать, оно должно говорить что-то внятное. Художники ведь медиумы — и они могут по-настоящему вломить.



ТАТЬЯНА ВОЛКОВА: «АРТ-АКТИВИЗМ СЕЙЧАС БУДЕТ ТОЛЬКО РАСЦВЕТАТЬ»

193

Значительная часть специалистов рассматривает публик-арт как объектно-ориентированное искусство. Однако есть и тенденция включать в его поле стрит-арт, граффити, уличный театр, арт-акционизм и медиаактивизм — любую творческую активность в пространстве города

вопросы: Алина Стрельцова



Татьяна Волкова

Координатор Архива современного российского искусства Арткладовна.ру, директор проекта активистского искусства «ЖИР», модератор международного фестиваля активистского искусства «МедиаУдар», автор курса лекций по художественному активизму, член АИС и АИСА. Занималась кураторской деятельностью в музее «Царицыно», в Государственной Третьяковской галерее, галерее «Рефлекс» и Центре современной культуры «Гараж».

194

Что такое арт-активизм? Как он соотносится со стрит-артом? Правильно ли арт-активизм рассматривать внутри системы паблик-арта или это разные вещи?

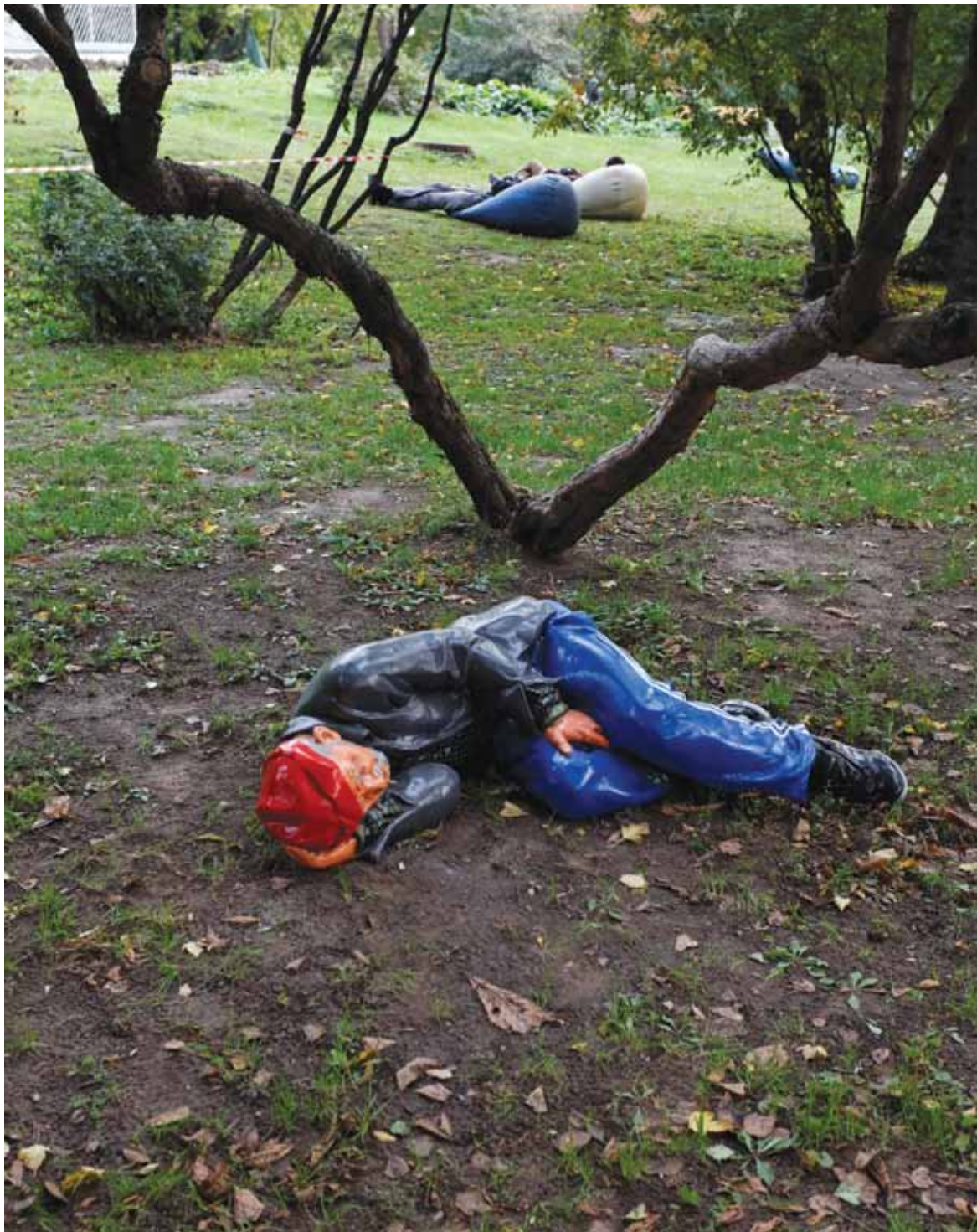
Нина Фелшин, крупнейший теоретик в этой области, определяет арт-активизм как искусство, направленное на прогрессивные общественные изменения. Прогрессивность, впрочем, категория спорная. Что касается стрит-арта, то он родился как граффитизм — написание тегов, субкультура для своих. Конечно, в нём была своя идеология и романтика нелегального действия, определённый протестный потенциал. Потом граффитизм стал развиваться, появились надписи и рисунки, уличные объекты, акции, то есть стрит-арт, который во многом интегрировался в социальные движения. Например, названный западной прессой «Русским Бэнкси» Паша 183 начинал как граффитист, а затем его работы перешли в общественное пространство. Самая известная его акция была проведена в годовщину путча в прошлом году: он наклеил на двери в метро фотопринты омовцев, и люди, чтобы попасть внутрь, были вынуждены «прорываться сквозь оцепление». Плоское изображение, перейдя со стены на двери городского транспорта, обретает новый контекст — таким образом рождается арт-активистское произведение.

Паблик-арт — более общий термин. Обычно его относят к объектно-ориентированному искусству, которое родилось в 1950—1960-е годы в западном искусстве как протест против обуржуазившейся абстрактной живописи. Художники решили уйти из музея на улицы в надежде, что это породит новые жанры, позволит ускользнуть от рынка и музеефикации. Впрочем, сейчас есть художники паблик-арта, которые работают с властями, заказывающими им установку городских монументов. В российской действительности это только Пермь, где власть впервые заказала современную скульптуру в городском пространстве. Однако совершенно спокойные вещи, которые стоят в каждом провинциальном городе на Западе, в Перми вызвали протесты у консервативных слоёв населения.

У американских фондов существует процедура согласования проекта с жителями, чтобы будущее произведение максимально точно отражало представления комьюнити о себе самом. В результате возникает дизайн среды, который вроде и не должен быть задачей искусства.

Да, согласованные паблик-арт работы — это, как правило, компромисс. Но что плохого в дизайне? Модернисты начала XX века в своих революционных программах много внимания уделяли дизайну среды. Всё равно правительство города договорится с кем-то о создании памятников, и, конечно, лучше, если это были бы хорошие художники. Кстати, и в России есть примеры удачной городской скульптуры, вроде «Спящего бомжа» Ивана Бражкина, сделанного в стилистике «садовых гномов». Это, вообще, интереснейший момент — фигура «двойного агента», который умеет существовать внутри системы, используя её ресурс для достижения своих целей. Мало кому это удаётся.

Расскажи, пожалуйста, когда и как арт-активизм оформился в качестве художественной стратегии?



195

На стр. 190
**Organ Kritisher Kunst
& Electric Electric
Collective**
Эль Мартильо —
МОЛОТ АКТИВИСТОВ
2010
Инсталляция
© Organ kritisher kunst
& Electric electric collective

Иван Бражкин
Спящий
2011
Фотограф Александр Русов
© Центр современной культуры
«Гараж»

В Европе появление арт-активизма ассоциируют с практиками Йозефа Бойса, «расширенного» понимания искусства, из которых, в частности, родилась «Партия элёных». В США это движение появилось в 1970-е годы на волне социальных процессов. Характерный пример конца 1980-х — американское движение ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), занимавшееся проблемами здравоохранения, в первую очередь эпидемией СПИДа. На базе этого движения возникла группа Gran Fury и коллектив Silence = Death с лозунгом «Тишина — это смерть». Их участники уже идентифицировали себя как художников и разрабатывали визуальную составляющую, проводили художественные акции. Тогда никто не задумывался, что это может оказаться в музее, но со временем они стали участвовать в крупных биеннале, а прошлой осенью ретроспектива Silence = Death Collective открылась в Музее американского искусства Уитни.

Тогда где проходит граница, до которой это всё ещё социальная акция, проводимая творческими людьми, а после уже художественное произведение?

Считается, что для того чтобы «что-то» стало художественным проектом, достаточно соблюдения трёх условий: чтобы человек объявил себя художником, а свой жест — произведением искусства, чтобы у акции была аудитория, и чтобы после проекта осталась фото- или видеодокументация. Однако сейчас это правило не работает: многие сегодняшние арт-активисты принципиально не называют себя художниками. Это уже потом экспертное художественное сообщество, чтобы, например, номинировать работу на премию, ломает голову, в какую категорию её вписать, и как это оценивать.

На мой взгляд, уместно говорить о новом жанре — медиаактивизме, где всё сплетено воедино, и главную роль играет медиаэффект. Неслучайно арт-активизм получил бурное

Яркость активистского проекта в первую очередь зависит от того, как он работает с медиаресурсами. Важна и концепция, и визуальная сторона, но обязательно должен сработать медиаэффект — умение авторов привлечь интерес блогеров и журналистов к проекту

развитие уже в 2000-е годы, когда в нашу жизнь вошли тактические медиа, то есть появилась возможность создавать свои средства массовой информации для продвижения проектов. Тактические медиа — это не только интернет-сайты и социальные сети, это любые медианосители, в том числе некоммерческая издательская продукция, распространение информации в городской среде. Например, Gran Fury были в числе первых, кто начал использовать этот ресурс. Одну из самых известных своих работ — выполненное в стилистике Benetton изображение целующихся гомосексуальных пар с подписью «Убивает не поцелуй, а скупость и безразличие» — они разместили на автобусах в Сан-Франциско. Тогда, в 1980-е годы, это привело к настоящему взрыву и оказало влияние на изменение государственной политики по отношению к проблеме ВИЧ-СПИДа. И сегодня яркость арт-активистского проекта в первую очередь зависит от того, как он работает с медиаресурсами. Конечно, важна и концепция, и визуальная сторона, но обязательно должен сработать медиаэффект — умение авторов



1



2

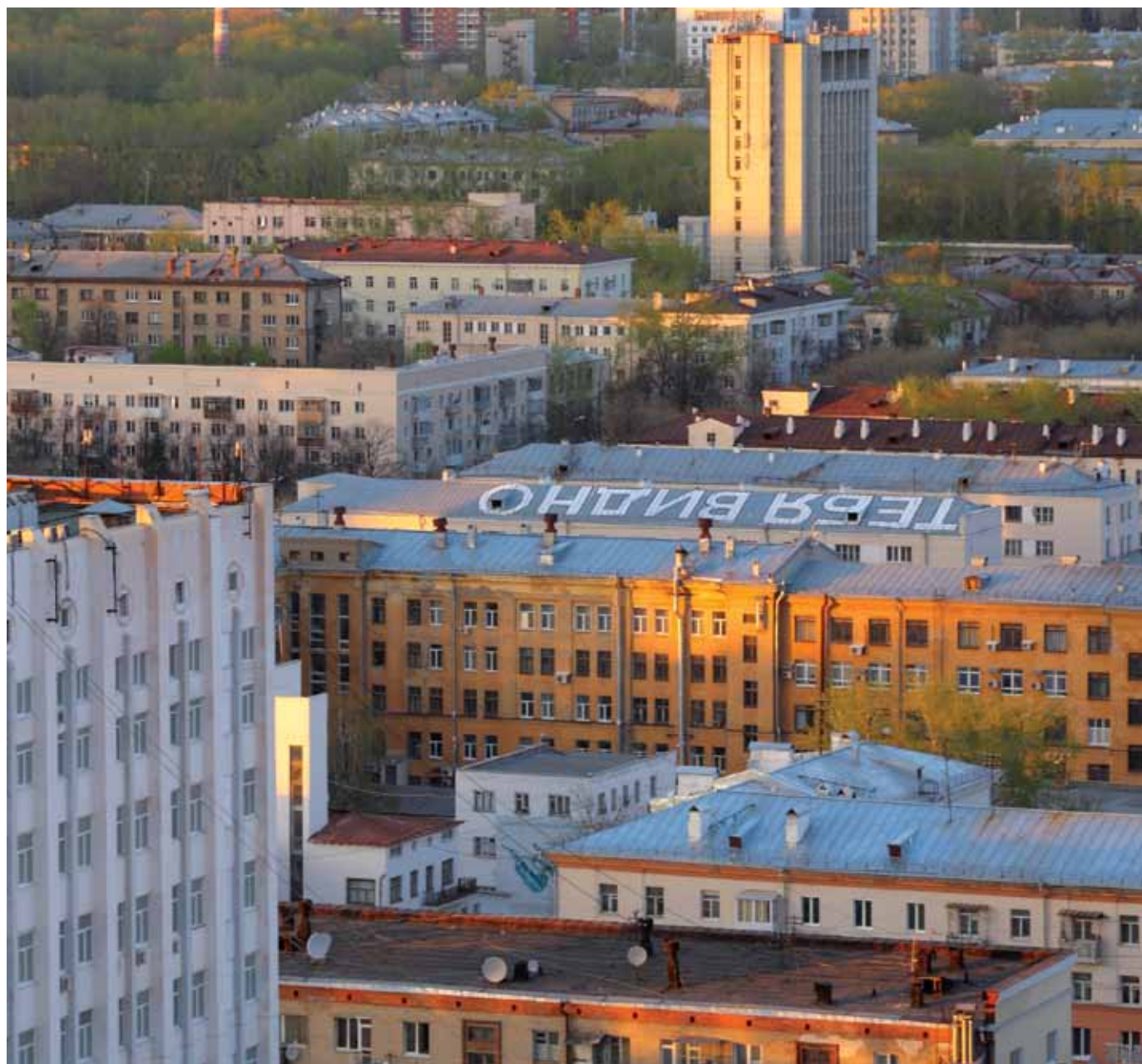
197

1.

Gran Fury
Руки правительства
в крови
1998
Плакат
© Gran Fury

2.

Группа Silence = Death
Молчание — это смерть
1986
Плакат
© Silence=Death



Тим Радя
Тебя видно
2011
Граффити на крыше дома
в Екатеринбурге
© Тим Радя

**Я не вижу большой
разницы между
человеком, который
зарабатывает деньги
в рекламном агентстве,
и тратит их на арт-
проекты, и тем,
кто зарабатывает себе
на жизнь, сидя в арт-
институции. Первые
в чём-то даже честнее**

мобилизовать сообщество на распространение документации, привлечь интерес к проекту, чтобы информация была подхвачена блогерами и журналистами.

**Это технологии вирусной рекламы
или, наоборот, предвосхищение того,
что потом получило распространение
в качестве маркетинговых инструментов?**

Ну конечно, искусствоведы считают, что инновации возникают в искусстве, а потом апроприруются массами, но по моему опыту, не обязательно так. Зачастую этим занимаются одни и те же люди, которые днём сидят в рекламных агентствах, а вечером продвигают свои арт-активистские проекты.

**То есть они используют полученные
в профессии знания как средство
выражения ненависти к системе,
на которую работают, и к своему
общественному положению?**

Да, конечно, бороться с врагом надо его оружием. В настоящее время в мире внутри «оккупай-процессов» получило распространение движение «оккупай-музеи». Речь идёт о том, что проблемы коррумпированности институционального мира распространяются и на художественную среду. Арт-организации не лучше и не хуже других корпораций, которые узурпируют ресурсы и мани-

пулируют людьми. Люди выходят на Уолл-стрит, в район банков и офисов ТНК, с лозунгом «Нас 99%, владеете всеми ресурсами?», но точно такая же ситуация и в арт-мире. Поэтому я не вижу большой разницы между человеком, который зарабатывает деньги в рекламном агентстве, и тратит их на арт-проекты, и тем, кто зарабатывает себе на жизнь, сидя в арт-институции. Первые в чём-то даже честнее.

**Ты же говорила, что многие принципиально
не хотят называть себя художниками...**

Я вижу большую разницу между премией «Инновация», например, когда номинировалась «Война», и премией Кандинского сейчас, когда номинируется Pussy Riot. Вопрос в чистоте идеологии этих групп. «Война» себя вела тогда очень спорно. А Pussy Riot с самого начала были открыты для интерпретаций и призвали всех к солидарности и консолидации. Эффект их деятельности во многом состоит в том, что им удалось консолидировать различные сообщества — культурное, активистское, правозащитное, причём на международном уровне. Да, выходец из «Войны» Надя Толоконникова артикулирует в первую очередь политическую составляющую их работ, но мы знаем, что Катя Самуцевич — выпускница школы Родченко, она знает историю медиаактивизма. Очевидно, что их проекты идеально вписываются в развитие этой традиции. Когда мы сделали акцию Party Riot Bus в их поддержку почти сразу после ареста, нашей главной задачей было привлечь внимание общественности к этой ситуации. Просто выставка была бы очередным мероприятием для своих, и оно бы не сработало. Тогда Денис Мустафин предложил идею вынести акцию в общественное пространство — сделать выставку в автобусе, который проедет по Садовому кольцу. Нам угрожали, нас хотели задержать, приехало восемь полицейских машин, из них четыре автозака, это было пол-

нейшее безумие, но получилась по-настоящему громкая акция, мы попали в топы яндекса-новостей, чего никакой выставке никогда не удавалось.

Помимо расцвета арт-активизма мы сейчас наблюдаем и отработку разнообразных маркетинговых стратегий, которые затрагивают все процессы, происходящие вокруг искусства.

И участницам группы Pussy Riot должно быть обидно: мы сидим в тюрьме, а на нашем имидже делают деньги, карьеру и репутацию.

Арт-активизм с самого начала развивается в рамках процессов горизонтализации. Горизонтальная структура отношений предполагает отсутствие лидеров и брендов, анархо-активистские художники отказываются от авторства. Pussy Riot до ареста в интервью говорили, что анонимность и взаимозаменяемость для них принципиальны: заберут одних, останутся другие, и никогда не будет разборок об авторстве. Хотя сейчас, после приговора, их адвокаты решили зарегистрировать бренд, что сильно противоречит изначальной установке и находится в русле капиталистической этики, с которой они борются.

Происходящее в арт-мире часто перестаёт быть событием только для художественного сообщества. Сейчас это приобретает глобальный характер, превращается в стиль жизни, в моду...

Сейчас и правда началась мода на арт-активизм, и спровоцирована она в первую очередь общественно-политическими событиями в нашей стране. Три года назад такого термина у нас, строго говоря, не существовало, он возник буквально на глазах. В прошлом году я читала курс о развитии художественного активизма в России в ГЦСИ. На первой лекции, куда я пригласила Антона Николаева, он зачитывал свой стейтмент, написанный вместе с Викой Ломаско. Там говорилось, что придёт время, когда все художники станут социально ангажированными, и не заниматься социальным искусством будет стыдно, все сделаются

Три года назад термина «арт-активизм»

**у нас, строго говоря,
не существовало,
он возник и вырос
буквально на глазах**

арт-активистами, а самим активистам придётся радикализироваться и политизироваться. Тогда это звучало как минимум смело. Но в нашей стране события развиваются столь стремительно, что теперь это кажется вполне естественным.

Мы всё время говорим «в нашей стране», но ведь всё, что у нас происходит, — часть общемировых процессов и идеологии. Какое место мы в них занимаем?

Считается, что у нас была задержка в развитии форм и жанров в искусстве на несколько десятилетий. И вот наконец с наступлением эпохи медиаактивизма процессы синхронизировались. «Оккупай-Абай» с точностью воспроизвёл лагерь в Зукотти-парке в Нью-Йорке со всеми его полевыми кухнями, лекциями, ассамблеями, выставками и т.д. В Америке существует давняя традиция протестных выступлений, митинги намного более многочисленны, к ним гораздо лояльнее относятся власти. Такую эскалацию напряжения, какая была у нас, сложно себе там представить, поэтому всё случившееся никак нельзя назвать игрой или подражанием. Наше государство системно превращает население в оппозиционеров, которыми вынуждены становиться почти все мыслящие люди. И эта ситуация не может не влиять на искусство. Арт-активизм сейчас будет только расцветать.



**GRAFFITI
MARKET**

Сеть граффити магазинов №1

Все самое лучшее для граффити:

- Самый широкий ассортимент по России
- Самые лучшие цены
- Консультации профессионалов
- Оптовые и розничные продажи
- Интернет-магазин с доставкой по России

Москва
м. Таганская
м. Тимирязевская
м. Киевская

Санкт-Петербург
м. Садовая

+7 (495) 972-23-92



реклама

www.graffitimarket.ru

Министерство культуры Российской Федерации



Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С.Пушкина



Благотворительный фонд
поддержки и реализации
программ в сфере культуры
AVC Charity



FONDATION LE CORBUSIER

Ле Корбюзье

Тайны творчества

между живописью и архитектурой



Уникальный проект, посвященный гениальному архитектору XX века Ле Корбюзье (1887 – 1965). Впервые будут представлены все стороны творческой деятельности мастера: архитектурные макеты, живопись, графика, скульптура, гобелены, фотография, книги.

С 25 сентября по 18 ноября • Москва, ул. Волхонка, 12

Реклама

Постоянный партнёр



ФОНД
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

Генеральный
консультант



www.fondpushkin.ru



Информационные партнёры



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей

Информационная поддержка



A R T

ДИЛЕТАНТ

интерьер

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО



Джоффри Фармер
Листья Травы
2012

Инсталляция. Коллаж
из вырезанных фрагментов
журнала «Лайф» (1935—1985),
размеры варьируются.
Фотография:
© Журнал «Искусство»

DOCUMENTA(13)

Кассель
9 июня — 16 сентября 2012

В сегодняшнем мире место современного искусства — как инновационного инструмента, социального исследования и прогноза на будущее — становится второстепенным, на уровне ненавязчивых и необременительных развлечений. Одним из подтверждений этого стала и «Документа-13» в немецком Касселе. Ключевая фраза прозвучала на пресс-конференции из уст куратора

Каролин Кристов-Бакарджиев. На вопрос, как она отбирала художников, был дан ответ, что слово «select», выбирать, неуместно, правильнее использовать понятие «aggregate», то есть присоединять. Место в пространстве Касселя определяло возможность приглашения того или иного художника.

Такое заявление очень трудно представить у кураторов двух-трёх прошлых «документ», которые чаще всего старательно игнорировали местный контекст. Зато почти дословно такая диспозиция была озвучена год назад куратором 54-й Венецианской биеннале Биче Куригер. Там речь шла о подключении венецианских

контекстов: в Джардини были показаны три картины Тинторетто, которые маркировали кураторскую (уверен, и организаторов биеннале) волю для самых непонятливых.

Подключение истории Касселя и его знаковых мест, как, например, военного бомбоубежища, годится для специальных проектов или параллельных программ. Для основной выставки «Документы» подобные вещи выглядят как попытка оправдать существование современного искусства в глазах беднеющих от кризиса граждан. Доказать, что это такая же полезная человеческая активность, как научная, образовательная, благотворительная и т.д.

Такая мотивация, кстати, хорошо укладывается в практику паблик-арта, который возводится на общественные деньги. И едва ли не важнейший принцип гармоничного искусства — соответствие месту и контексту.

Следуя заявленной логике, в Музее природы Ottoneum выставлены экологические проекты, в Музее братьев Grimm — видеoinсталляция Недко Солакова «Рыцари» о его детских мечтах стать благородным защитником добра и справедливости. В Музее науки в Oganerie показаны проекты, связанные с астрономией и мультимедийными технологиями. Отмечу видео Минки Танила «Самый электрифицированный город в Финляндии», посвященное строительству в городе Эурайоки новой атомной электростанции, первой в постчернобыльскую эпоху. Вопреки привычной протестной ориентации современных художников, Танила надеется на мирный атом.

В Новой галерее на сей раз место скромнее, чем пять лет назад, здесь сохранена часть экспозиции XX века (ещё один привет кураторскому стейтменту). Впервые пространством «Документы» стал практически весь, а это с десяток площадок, «Культур Банхов» — бывшие складские помещения главного железнодорожного вокзала. Здесь всех затмила 23-минут-

ная 5-канальная видеoinсталляция «The Refusal of Time» Уильяма Кентриджа о том, что стандартизация жизни убивает ощущение движения времени. Вчера и тридцать лет назад становятся неразличимы.

Десятки проектов расположены в специально построенных домиках, разбросанных по большому парку Карлсауе. Если сюжеты в перечисленных нехудожественных музеях напомнили проартовский фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», то домини в парке — фестиваль ленд-арта «Арт-Клязьма». В обоих случаях комплимент сомнителен: российские фестивали проводятся с целью показать необходимость современного искусства в наших далеко не цивилизованных реалиях. Казалось бы, «Документа» в подобной аргументации не нуждается. Выяснилось, что на Западе ситуация становится похожей. Не говоря о том что посмотреть все объекты в парке способны только самые физически выносливые зрители. Или на это потребуется неделя.

Произведения, выставленные в Новой галерее, не выделяются среди всего остального. Едва ли не половину всей площади занимает объект «Травинки» канадца Джефффри Фармера, который установил флажки с вырезками из глянцевого журналов

в 50-метровой надне. Получилась громоздкая и вторичная пародия на поп-арт. Публика бродит вдоль этой горы макулатуры, разыскивая знакомых персонажей.

Рядом — брутальное психотерапевтическое развлечение под названием Anger Workshops предлагает публике австралиец Стюарт Ринхольт. Группе из десяти незнакомых друг другу людей, случайно оказавшихся в данный момент в данном месте галереи, художник предлагает зайти в глухой замкнутый объём, где сначала нужно разругаться в дым, а потом помириться и обняться. Разного рода «медицинские услуги» оказывают и несколько проектов в Карлсауе-парке, как-то Sanatorium мексиканца Педро Рейеса. Во всех подобных случаях непонятно, почему зрители должны открывать душу художникам и рассказывать (или врать) о себе.

В нескольких кафе и ресторанах поблизости от площадок «Документы» установлены вполне паблик-артовские объекты Сьюзан Хиллер — ремейки американских музыкальных автоматов 1940—1950-х годов, громоздких и элегантных, как автомобили того времени.

Обилие развлекательного интерактива объясняет, почему на нынешней докumente за единственным исключением нет русских художников. Для них вопрос места совре-



Сиро Отанэ

Mon Cheri: Автопортрет в виде заброшенного словаря 2012

Смешанная техника, дерево, электроника, звук, дым.

Фотография:

© Журнал «Искусство»



Джузеппе Пеноне

Idee di pietra
2003/2008/2010

Бронза, речной гранит.

Фотография:

© Журнал «Искусство»

менного искусства в мире — самый важный и принципиальный. Либо оно в центре общественных процессов, либо выбрасывается за ненадобностью. Как в своё время у Пастернака, это вопрос жизни и смерти. А не симуляции озлобления и «деятельного раскаяния», как у Ринхольта. В этом контексте объект Александры Сухаревой *Being of mother is the bone*, посвящённый якутским шаманским практикам и выставленный на самом краю Карлсауэ-парка, выглядит этнографической экзотикой, ещё одной занимательной штучкой для развлечения гуляющих по парку.

Провальную ситуацию на «Документе-13» спасает «Фридрицианум». Складывается впечатление, что только там и работал куратор. Вход в Ротонду перегораживает прозрачная стеклянная стена Лоуренса Вейнера. На ней надпись «The middle of the middle of the middle...»

Блестящая метафора смысла существования современного искусства. За вейнеровским стеклом — минималистичный Моранди и метрономы с мигающими глазами Ман Рея, бактрийская глиняная принцесса и фотографии Ли Миллер, купающейся в ванне фюрера в Мюнхене 30 апреля 1945-го после поездки в Дахау. Рядом её же фотопортрет, сделанный Ман Реем, и тут же оплавленные металлические фигурки из Бейрутского музея, погибшие во время недавней гражданской войны в Ливане. Этажом выше почти целый зал занимают сотни «портретов» яблок. Фрукты выращивал в Дахау и тщательно фиксировал баварский пастор и художник Корбинян Айгнер, попавший в лагерь за антинацистские настроения и отказавшийся крестить детей под именем Адольф. Ему повезло, в лагере он занимался лекарственным огородом. Получился потря-

сающий человеческий и художественный документ. Параллели, ассоциации, противоречия — всё служит для пробуждения зрителя от потребительского сна.

Хотя и в музее куратору не удалось выдержать заданный уровень. Арт-объекты учёных, посвящённые квантовой физике (с большим количеством разной электроники) и генетике (с сотнями простых пробирок), в равной степени не убедительны. Далеко от «sci-art» и близко к иллюстрациям для детского познавательного журнала.

А предложение рассылать открытки с призывами сохранять чистой земную атмосферу выглядят данью ушедшей моде рассуждать об угрозе глобального потепления.

Дмитрий Новик



Владимир Антощенко
Шествие
1992
© Центр фотографии
им. братьев Люмьер

ВЛАДИМИР АНТОЩЕНКОВ Петербург. Urban Classic

Галерея Братьев Люмьер, Москва
11 июля — 16 сентября 2012

Название выставки можно было бы перевести как «классическая урбанистика» (игра слов, будь она неладна), и тогда мы могли бы говорить о фотографиях Владимира Антощенко как традиционном архитектурном портрете города. Что архитектура здесь главный герой — очевидно, в пресс-релизах ещё любят подчеркнуть, что Антощенко — «самый известный фотограф среди архитекторов». Он окончил архитектурный факультет Ленинградского инженерно-строительного института, с 1962 года преподает, а теперь заведует кафедрой урбанистики и дизайна городской среды СПб ГАСУ. Петербург снимает несколько десятилетий, и, судя по альбомам и выставкам, это единственный сюжет его творчества.

Архитектурный фотограф с профильным образованием — многообещающее сочетание, но, возможно, иногда в профессию лучше приходит со стороны. От петербургского сюжета по обычаю ждешь трагедии; работы Антощенко обескураживают отсутствием какою бы то ни было конфликта. Здесь нет ни умирающей Венеции, ни модного в последние годы петроград-

ского авангарда. Прошлое и современность удивительным для искусства образом мирно сосуществуют в одном и том же временно-географическом моменте, просто потому, что так есть в действительности. Нет конфликта между городом и человеком.

Люди у Антощенко — либо крохотные фигурки, указывающие на масштаб, либо дети и музыканты — блаженные не в счёт, они проходят по ведомству атмосферы и настроения. Фотограф, очевидно, любит шедеврами итальянских зодчих, но нет в его взгляде страсти неоакадемистов, в порыве способных дорисовать часть разрушенной арки. Даже в том, как снвозь кованую решётку прорастают настойчивые корни, видится лишь удачный рисунок плетения, а не вопрос соотношения материального и природного. Всё это отсутствие происходит, видимо, не вследствие недостатка образованности или эмоциональности автора — он, например, любит пошутить, склонить в изгибе моногля прямые линии или соединить анедота ради два жеста. Вероятнее, мы имеем дело с осознанным предпочтением топографии как основного художественного средства. В пользу этого предположения говорит и манера выбора объекта съёмки: по признанию автора, в начале своей деятельности он методично обходил город, вычеркивая заснятые районы. Взгляд Антощенко — когда он не увлекается оптическими и юмористическими

эффектами — наблюдателен и рационален, он умеет найти выгодный ракурс, включить в кадр горизонт или полностью заполнить его геометричными линиями, видит все странности (вроде зависших в воздухе кусков трубы), магические тени, заложенные окна, поползновения снега и прочие вещи, мимо которых люди ежедневно проходят своими протоптанными тропинками, ни на секунду не отвлекаясь (и эти тропинки, конечно, тоже войдут в кадр в нужном месте). У Антощенко есть в достатке эффектных панорам, но кажется, что — хотя бы статистически — он предпочитает нижнюю точку съёмки, признавая бесспорное преимущество города над всеми возможностями запечатлеть его. Даже там, где дети лезут на Медного всадника и должен родиться репортажный сюжет, мы сталкиваемся со славной попыткой автора удалить себя из кадра, оставив в нём лишь объект своего интереса. И в этом смысле архив Антощенко — лучшая часть которого и выставлена в галерее имени братьев Люмьер — действительно классицистичен.

Гали Лернер

ПАБЛИК-АРТ ДЛЯ НОВОЙ ГОЛЛАНДИИ

Остров Новая Голландия,
Санкт-Петербург
12 апреля — 15 июля 2012

Место для показа итогов семинара американского художника Майкла Битца и его петербургских коллег, приглашённых фондом «Про арте», выбрано удачно. Хотя авторы рассчитывали спрятать два десятка небольших объектов в ландшафте и даже заготовили слоган «найди скульптуру». Игра в прятки не получилась, зато скромный паблик-арт точно обозначил проблемы Новой Голландии.

В XVIII веке на острове был склад корабельного леса, в следующем столетии — артиллерийский склад, в советское время — вещевой склад и фабрика

по пошиву военной формы. Каждая смена профиля оставляла следы на теле классицистической архитектуры. В перестройку появились первые идеалистические проекты музеефикации острова. С 2003 года, когда Новую Голландию покинули военные, предприняты попытки создать если не инвестиционный проект по приспособлению уникального памятника промышленной архитектуры, то хотя бы придумать что-то небезнадёжно убыточное.

Сейчас вся архитектура законсервирована и находится за забором, публику допускают на небольшую часть острова, где расположены домики для общепита и морские контейнеры для выставочных залов. В таких условиях спрятать объекты невозможно. Сергей Крылов установил свои маски на заглубленных бетонных стенках, которыми оборудовано место для костра. Скорбные лица напоминают о печальной судьбе острова и одновременно о значи-

мой петербургской примете — львиных масках, держащих причальные кольца. Яна Кличук прикрепила нос к бетонному электрическому столбу. Майор Ковалёв может не беспокоиться, этот нос не нарушит заведённого порядка вещей. Значит, острову долго «быть пусту». Алексей Спай приклеил к контейнеру кассету от магнитофона. Цивилизация «кассетников» ушла быстро, Новая Голландия ещё сопротивляется прогрессу. Майкл Битц установил ухо на каменной набережной, в данном контексте читается: «имеющий уши да услышит». Ольга Шаповалова не питает иллюзий: свиное рыльце с яблоком в пасти на крыше контейнера обозначает пренебрежение к культурному наследию.

Дмитрий Новик **207**



Ольга Шаповалова
Проект в рамках
«Паблик-арт для Новой
Голландии»
2012
Фотография © Дмитрий Новик



Таль Р
Adieu Interessant (желтый)
2005—2008
Смешанная техника
© Sammlung Goetz

ТАЛЬ Р Человек вне границ

Кунстхалле, Дюссельдорф
7 июля — 9 сентября 2012

Молодой, но уже весьма известный художник Таль Р вполне заслужил такой большой ретроспективы. Представлены основные направления его творчества и программные произведения, созданные в 1990—2010-е годы.

Всей своей насыщенной, густо событийной биографией Таль Р будто бы доказывает, что границы — это хрупкие, условные материи, существующие лишь на политических картах мира и в головах исполнительных таможенников. Творческое сознание не видит и не ощущает границ — никаких. Родившись в Израиле, Таль без труда переместился в Данию, совершая оттуда

творческие вылазки в соседние страны и опасные путешествия на далёкие континенты. Транспарентность земных границ не могла не повлиять на мировоззрение художника. Сначала он перестал соблюдать жанровые каноны мастерства, с лёгкостью создавая гигантские грибуйяжи баснословных голов, натюрморты, истенающие перезрелой плотью, абстрактные, сродни дальневосточным, каллиграфические узоры. Им на выставке выделено особое место, ведь именно они сделали молодому художнику имя и обеспечили первые строчки в арт-рейтингах Дании, Германии и Великобритании.

В 2000-е годы настал черед разрушить границы видовые и стилистические. Таль попробовал себя в живописи, текстиле, мелкой пластике, скульптуре и дизайне, ловко жонглируя художественными «-измами» XX века. Экспрессионизм он легко сочетал с абстракционизмом, минимализм

со сладким постмодернизмом 1980-х, а рю с поп-артом. Современное всёчество мастера, столь милое и приятно пёстрое, выставлено под рубрикой «Жёлтый остров». Здесь, к примеру, его известный деревянный «Клоун» (2008), напоминающий героев Пьера Алешински, золотистая сфера «Ларс Ларссен» (2008), а также текстильные панно и коллажи, созданные в сотрудничестве с модным лейблом Moonspoon Saloon.

Таль Р, безусловно, герой своего времени. В меру талантливый и в меру разносторонний он анализирует окружающую действительность, пытаясь рассказать о ней её же сложным, гремящим и, в общем-то, не слишком изысканным языком.

Евгения Доброво

АЛЬФРЕДО ДЖААР Как это на самом деле. Эстетика сопротивления

Новое общество изобразительных искусств, Берлин
15 июля — 15 августа 2012
Берлинская галерея, Берлин
15 июля — 15 сентября 2012
Старая Национальная галерея, Берлин
15 июля — 16 сентября 2012

В трёх выставочных пространствах Берлина в течение летнего сезона демонстрировались наиболее значительные произведения Альфредо Джаара, посвящённые столице Германии, либо созданные в ней за последние сорок лет.

Кто-то робко начинает карьеру художника, вооружённый рекомендациями друзей-критиков, кто-то чудесным образом находит щедрого и нетребовательного покровителя. Альфредо Джаар вошёл в мир современного искусства при помощи грантов. В середине 1980-х годов, перебравшись из беспокойной пиночетовской

Республики Чили в похвально демократические Соединенные Штаты Америки, Джаар обрёл спасительный статус политического беженца и гонимого чилийскими милитаристами художника. Мученик и борец за свободы, он смог без проволочек получить гранты от Гуггенхайма, МакАртура и прочих крупных организаций, гарантировавших ему спокойное и вполне безбедное существование. В 1991 году приобретший известный статус в мире искусства, Джаар перебрался в молодую объединенную Германию и с лёгкостью получил очередной крупный грант — от DAAD.

За всё надо платить. Социально активный художник заплатил тем, что неуклонно наращивал в своих работах контингент политически ангажированных тем. Приятной и плодотворной недосказанности он предпочитал грубую лапидарную лозунговость, превращая свои проекты в искусство «о народе и для народа». Ранние его социально-политические опусы демонстрируют в Новом обществе. Среди них — «Исследование счастья» (1981). Сценки из повседневной жизни Чили (табачные лавки, бегущие на службу клерки и рабочие, пыльные пустынные автодороги)

снабжены белым лозунгом «Вы счастливы?» Вопрос явно провокационного характера, побуждающий к революции. Центральные проекты в Берлинской галерее — «Новый Свет» (1990) и «Эстетика сопротивления» (1991) — посвящены Германии, отчасти её имперскому и коммунистическому прошлому, а в целом — её новой, ещё незаполненной событиями жизни. Не менее известная инсталляция и видео «Звук тишины» (2006) связаны с гражданскими войнами и голодом в Африке. И даже такой, на первый взгляд, сложно концептуальный проект, как «1+1+1» (хит Джаара 1987 года) — о глубокой пропасти между странами первого и третьего мира. Темы, безусловно, сложные и трагические, но звучат они горячими новостийными строчками специального корреспондента, который когда-то был художником.

Евгения Доброво



Альфредо Джаар
1+1+1
1987

© The Art Institute of Chicago,
Gift of Lannan Foundation

ГЕНРИ МУР Поздние монументальные объекты

Галерея Ларри Гагосяна, Лондон
31 мая — 18 августа 2012

Девять титанических работ гуру британской монументальной пластики заполнили собой всё пространство галереи Ларри Гагосяна. Это лучшие и наиболее известные работы Мура, созданные им в 1960—1980-е годы.

210 Всё гениальное просто, а порой и дорого. Гениальные стальные облака Мура легко выставлять. Они не требуют сложно составленных объяснений и развёрнутых экспликаций. Нужно подойти, обойти, отойти. Можно также потрогать. И впечатление составлено. Чего проще? Однако даже представить сложно, как именно кураторы галереи Гагосяна ввозили эти вспученные великолепия в помещения, как они безжалостно вскрывали потолки, чтобы опустить громыхающие дырявчатые тучи

внутри зала. За гениальное и простое пришлось изрядно раскошелиться, из-за чего многие британские критики назвали проект «коммерцией чистой воды».

Однако дело здесь не только в широкой рекламе и громких цифрах. Дело в остром желании показать наконец настоящего, беспримесного, чистейшего Мура. Ведь его работы мы привыкли воспринимать непременно в каком-нибудь отвлекающем, смягчающем контексте — на лоне глянцевого, тщательно отретушированной природы или внутри шумного, никем не интересующегося бизнес-центра. В таких местах Мур не опасен. Его бронзовые изваяния кажутся умильными, выгнувшими спины кошками, безразличными ко всему. Но только они попали внутрь идеально белого и пустого пространства, как вспучились их амбиции, раскрылось их себялюбие и презрение к мельтешищим двупалым. Они даже не пытаются заигрывать со зрителями и предлагать им легко узнаваемые формы. Эти объекты полностью закрыты, малопонятны, бескон-

текстны и удивительно неуживчивы. Ходить меж ними нелегко. Они поворачиваются к вам грубыми и молчаливыми спинами («Две большие формы», 1960), бесцеремонно отталкивают бодливыми позвонками или наваливаются на вас, попранных, задушенных, почти уже потерявших сознание, своей напряжённой мускульной массой («Позвонок», 1968; «Большая ось», 1974).

В сущности, властолюбивая природа сделала со скульптурами Мура то, что они — со зрителями. Ландшафт задушил их вздорный характер и заглушил басовитый голос. И теперь они душат и глушат столь же амбициозных зрителей, снисходительно считающих искусство безобидным творением себе подобных.

Ольга Хорошилова



Генри Мур
Трёхчастная структура:
позвонки
1968
Две большие формы
1966
Лежащие связанные
формы
1969
Фотография Mike Bruce
© Courtesy of Gagosian Gallery
Reproduced by permission
of The Henry Moore Foundation



Тино Сигал и участники перформанса 2012
© Gabrielle Fonseca Johnson, Tate Photography 2012

ПРОЕКТ UNILEVER SERIES. ТИНО СИГАЛ 2012

Тейт Модерн, Лондон
24 июня — 28 октября 2012

С 2000 года ежегодно компания Unilever в Турбинном павильоне Тейт демонстрирует проект какого-нибудь именитого художника. На сей раз выбор пал на сравнительно молодого германо-британского мастера Тино Сигала.

Монументальный, гулкий Турбинный павильон. По периметру тихо рассредоточилась публика, но без привычных айпедов и фотокамер. Снимать строго запрещено. Все почтительно и напряжённо молчат. Тишину вспарывают две остро звонкие шпильки — по глянцевому полу уверенно ступает безымянная дама. За ней врывается десяток шумливых тинейджеров, одобрительно посвистывающих ровному ступу. Потом ещё парочка ничем не примечательных туристов. Потом ещё и ещё. Зал наполняется хаотически перемещающимися людьми, людьми-деталями, людьми-атомами.

Их тела то рассеиваются по залу, то собираются в центре и, повинаясь инстинкту (досконально, впрочем, прописанному в сценарии), сливаются в одну гигантскую воронку, медленно и грознодвигающуюся в сторону жмущихся к стенкам зрителей. И на полушаге от них человеческая спираль рассеивается на сотни частиц, чтобы через несколько секунд вновь начать движение.

Таков в скупом изложении проект «Эти ассоциации», созданный специально по заказу Unilever. Отмечу, что исторический контекст пространства (здесь раньше стояли турбинные машины) и рисунок танца прекрасно дополнили друг друга.

«Эти ассоциации», как и всё творчество Сигала, балансируют на грани между актуальным искусством и модерн-дансом. Художник создаёт произведения с помощью человеческих тел, привлекая к работе не только профессиональных танцовщиков, но и простых обывателей с выдающимся брюшном и невыдающимися творческими способностями. Вместе они двигаются по залам музея и галерей, подчиняясь сценарию творца, его выверенной танцевальной партитуре. Проекты Сигала

уместно сравнить с ранними и таними надрывными опытами Дэна Грэма и Брюса Наумана. Однако они предпочитали чётко фиксировать свои опусы на видео и не противились их последующей демонстрации на экранах. С Сигалом всё наоборот. Он категорически против любых видов записи, будь то фотография или видео. Перед тем как вы станете свидетелем его «сконструированных ситуаций», вас как следует обыщут на предмет наличия скрытых записывающих устройств и несколько раз проведут через металлоискатель. Всё потому, что Сигал верит в неповторимость и непередаваемость искусства. Впрочем, это наивное противодействие фиксации больше похоже на попытку собственной прижизненной мифологизации. Проект уникален, его можно увидеть только собственными глазами, и других возможностей нет, то есть надо идти и срочно смотреть. Прекрасный коммерческий расчёт в эпоху тотального доверия сетевым репликам.

Ольга Хорошилова



Томас Шютте

Tempel I и Tempel II
2011

Вид экспозиции NMNM —
Villa Paloma совместно
с Castello di Rivoli, Турин
© NMNM, 2012

ТОМАС ШЮТТЕ Дома

Новый национальный музей Монако,
вилла Палома
17 июля — 11 ноября 2012

Шютте — прекрасный график и своеобразный скульптор с хорошей академической авангардной выучкой. Однако ему, как и многим другим современным мастерам, душно и тесно в границах того искусства, которое получается хорошо и ровно. Вероятно, по этой причине Шютте и начал экспериментировать с непростой областью дизайна и архитектуры. Правда, всё, что он создавал до середины 2000-х годов, относилось скорее к области концепт-проектов, в которых здоровая творческая фантазия явно преваляла над логикой и функциональностью. Но художник не останавливался. Представив концепт-дома и получив хорошие отзывы

в прессе, он решил сделать широкий и уверенный шаг в реальность. Началась долгая, но увлекательная работа над созданием полноценных и пригодных для аскетической жизни пространств. Самые лучшие Шютте и представил в Монако.

В саду виллы Палома разместился дом, напоминающий одновременно «Камеры» Абсалона и стиральную машинку из ГДР («Дом для одного человека», 2007—2009). Заглянув в его круглое окно, можно представить, как будет здесь бурлить и вертеться жизнь одинокого и одержимого художника, для которой Шютте всё уже спроектировал — стол, стулья, полки, раздвижные двери, кровать. Впрочем, главное в этом проекте его открытость внешнему миру, экологичность и полное соответствие строгой формы изысканной живописной природе Монако. Внутри виллы — другие мини-жилища. Есть здесь, к примеру, «Дом отдыха для террористов» (2009) — симпатичный объект

в стиле современного неоминимализма. В нём, действительно, можно отдыхать, наслаждаться пейзажами, открывающимися из широких, во всю стену, окон. Политический акцент в названии не более чем дань эпохе и моде. Кураторы не забыли и о хите Шютте — «Отеле для птиц» (2003), объёмная копия которого не так давно украшала центр Лондона и служила пристанищем для сотен голубей. Художник предложил и несколько вариантов храмов для одного человека — в виде византийской базилики и яйца Фаберже. Шюттевы дома — не шутки. Проекты художника всерьёз изучают инженеры и архитекторы, работающие над созданием экономичных и экологических жилых пространств.

Ольга Хорошилова

САКРАЛЬНЫЙ МОДЕРНИСТ: ЙОЗЕФ АЛЬБЕРС КАК КАТОЛИЧЕСКИЙ ХУДОЖНИК

Галерея Льюиса Глакмана, Корк
4 апреля — 8 июля 2012

Николас Фокс Уэбер, исследователь творчества прославленного мастера «Баухауза», давно уже тешил себя надеждой показать другого Альберса — закрытого, вдумчиво религиозного и глубоко верующего, достойного продолжателя традиций монашеских мастеров-аскетов эпохи осеннего Средневековья. И наконец, это ему удалось. В ирландской галерее Глакмана были явлены святыне откровения «католического художника» — фигуративные и привычно абстрактные произведения, связанные с высоко духовными переживаниями маэстро.

В 1940—1950-е годы, работая над серией «Структурные констелляции», Альберс, в сущности, создавал автопортрет. Он и есть структурная констелляция — сложное произведение, смысл которого зависит от того, с какой стороны на него смотреть. Художник вроде бы был скуп на слова и по-немецки логичен. Он живописал строгую геометрию, чертил дизайн-

проекты, возглавлял мебельную фабрику (работа для крепкого и жёстко мускульного ума), он учил словом и делом, рассуждая здраво, приводя десятки доказательств и неотступно следуя в своих исканиях скрупулёзно составленному плану тактического захвата неизвестного в стальные клещи мастерства. Но Николас Фокс Уэбер и некоторые его современники помнят другого Альберса — застенчивого, трогательно неуверенного и по-мещански набожного мастера Йозефа, проводившего половину воскресенья на католических мессах, усердно молившегося и бившего себя в грудь под раскаты «*теа сипра*».

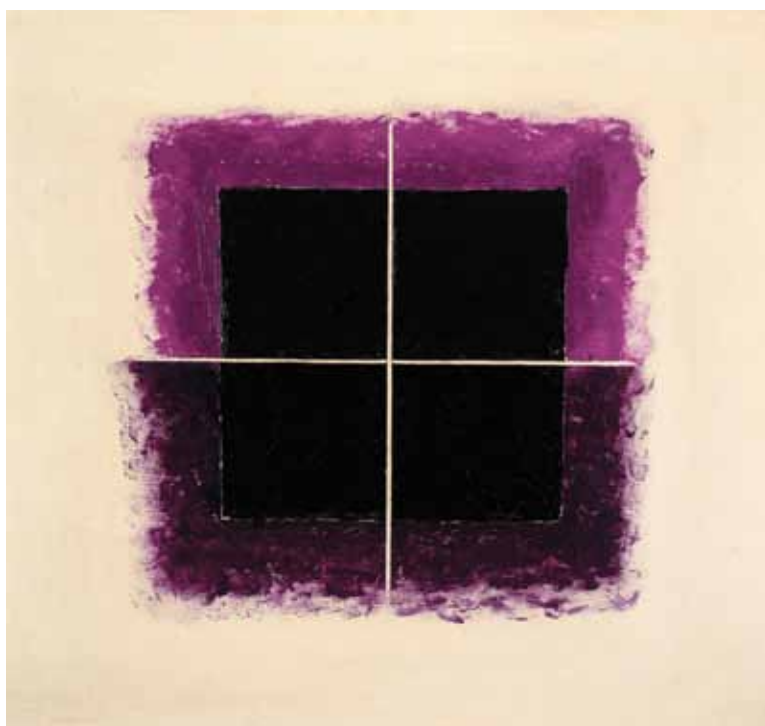
Христианская тема в творчестве авангардиста не была основной и потому оставалась долгое время неизученной. Можно считать, что эта выставка — своего рода искусствоведческое открытие. Уэбер отобрал для неё наиболее христианизирующие работы. В первом зале представлены ранние фигуративные студии юноши — пузатые романские кирхи, кружевные готические соборы, нефы, аркбутаны, пинакли и даже могильные плиты, которые Альберс обновлял за небольшое вознаграждение, живя в Боттропе. В 1918 году художник создал один из наиболее известных своих ранних витражей «Мистическая роза», который обрёл достойное место в соборе св. Михаила всё

в том же Боттропе. Во время Второй мировой войны он был уничтожен, восстановлен много позже на средства фонда Альберса и представлен в галерее Глакмана впервые. Наряду с этим и некоторыми другими произведениями из стекла демонстрируются и более привычные геометрические абстракции художника, связанные с христианской символикой («Белый крест», 1937; «Наклоняющийся крест», 1938).

В работах Альберса, действительно, много духовного, раннехристианского мистицизма с его иносказательностью и сложно составленной символикой. Тем не менее называть авангардиста «католическим художником» вряд ли возможно. Нет в его произведениях развёрнутой плоти и кровавых подтёнов иезуитствующего барокко, фарфоровых слез игриво скорбных мадонн и всего прочего телесного паноптикума классического католицизма. Альберс, как другие его коллеги-демиурги, возможно, всё-таки отрицал плоть и боговоплощение, веря лишь в первозданность света и магию геометрии.

Ольга Хорошилова

213



Йозеф Альберс
Белый крест
1937
Оргалит, масло
© The Josef & Anni Albers
Foundation

ФЕЛИКС
ГОНСАЛЕС-ТОРРЕС
Двойной

Музей искусства Plateau/
Leeum Samsung, Сеул
21 июня — 28 сентября 2012

Первая в Южной Корее масштабная ретроспектива именитого американского художника открылась сразу в двух сеульских музеях искусства. Представлены все наиболее известные работы рано умершего мастера — конфетные «Портреты Росса», инсталляции из десятков лампочек, минималистские объекты 1990-х годов.

214

Идея корейских кураторов заключалась в том, чтобы сразу в двух почти тождественных местах представить одинаковые или весьма похожие работы Торреса. Таким образом, экспозиция в Лееум явилась как бы дословным отражением выставки в Плато. Такое решение — не только ловкая музейная игра с пространством. Двойственность — важное качество личности и работ самого художника. С юности Гонсалес-Торрес привык вести

двойную жизнь. В семье и университетах он играл роль пай-мальчика, много учился, заботился о родителях и скромно посещал вечерние киносеансы с миловидными кубинками. Его тщательно скрываемая внутренняя жизнь была полна революционных эскапад, экзотических фантазмов и нескромных мечтаний о крепких мужских телах. В конце 1970-х, переехав в Нью-Йорк, Торрес продолжал носить маску буржуазного приличия, лишь изредка навещая укромные уголки запретного порока. Однако скрупулёзно завалированная личная жизнь контурами проступала на скользкой поверхности его безупречно геометрических, прохладных инсталляций. К примеру, два абсолютно идентичных циферблата («Без названия», 1987—1990) представляют прекрасный пример американского неоминимализма. Однако близкие друзья художника прекрасно понимали, что это портреты Торреса и Росса, любивших подчеркивать свою похожесть одинаковой одеждой (потому второе название инсталляции — «Идеальные любовники»).

Драма 1991 года, трагическая смерть его друга Росса от СПИДа, заставила Торреса выйти на поверхность, объявить

о существовании запретной жизни и уравновесить в своём творчестве чашу личного (радости, горя) с тяжёлым грузом сложной и достойной минималистской философии. С 1991 года работы Торреса обрели то, чего им так недоставало, — пугающий своим беззвучием надрыв. На огромной фотографии — белая смятая кем-то постель, ещё теплая, только что покинутая. Это память о Россе. Серия инсталляций из электрических лампочек («Без названия», 1991—1996) — то ли сценическая портьера трагести-клуба, то ли свечи, зажжённые в церкви. В память о Россе. Из белых углов молчаливых залов щедро сыпятся лакричные конфеты и леденцы. Возьмите себе несколько. В память о Россе. А также о Феликсе, ведь теперь они, как и когда-то, две части одного целого.

Ольга Хорошилова



Феликс Гонсалес-Торрес
Без названия
1987—1990
© PLATEAU



Матиас Холвич
и Марк Кушнер
Wendy
2012

Проект-победитель MoMA/
MoMA PS1's Young Architects
Program 2012
© HWKN

WENDY HWKN (Матиас Холвич и Марк Кушнер)

MoMA PS1, Нью-Йорк
1 июля — 8 сентября 2012

Каждый год во внутреннем дворе музея MoMA PS1 в Нью-Йорке победители Young Architects Program (финансируемой Музеем современного искусства) демонстрируют свои инновационные проекты. Они должны отвечать трём основным условиям: наличие сидячих мест, тень и тема воды. И разумеется, автору следует помнить об экологии.

Главная особенность нынешнего проекта-победителя Wendy (нью-йоркское

архитектурное Матиаса Холвича и Марка Кушнера) — использование экотехнологий, которые за летние месяцы очистили объём загрязнённого воздуха, равный выбросам 260 автомобилей. Конструкция Wendy обтянута нейлоновой тканью, обработанной спреем из микрочастиц Титана: он нейтрализует загрязнения, переносимые по воздуху. Эта необычная ткань — результат совместных исследований британского дизайнера Хелен Стори и учёного Тони Райана. Они, кстати, уже создали линию одежды Catalytic Clothing, которая вроде бы очищает окружающую среду.

Wendy взаимодействует с природой: дождём, ветром, солнцем. Эта конструкция не просто хорошо продуманное дизайнерское решение, она воспроизводит целую среду вокруг себя, создавая тень, туман, потоки холодного воздуха и потоки воды.

Её форма напоминает взрывающуюся ярко-голубую звезду, что может показаться произвольным выбором создателей. На самом же деле выбор основывался на крайне важной задаче: увеличить площадь поверхности ткани, чтобы сделать воздух в нью-йоркском районе Квинс менее загрязнённым.

Конструкция «Wendy» просуществовала на территории музея до восьмого сентября. А в дальнейшем суперткань планируется использовать в производстве экологических сумок.

Дарья Кравчук

ИЗА ГЕНЦКЕН Роза II

Новый музей, Нью-Йорк
до 31 июля 2013

Снучные, составленные словно из подарочных коробок, фасады Нового музея заметно преобразились. На карнизе нижнего и самого пухлого из них установили нежнейшую розу — алюминиевый шедевр известной немецкой художницы.

216 Организовав проект по внешнему украшению музея, кураторы как бы извинились за его несколько унылый и откровенно потребительский вид. Впрочем, белый цвет — один из самых толерантных и выгодных с художественной точки зрения. Поэтому массивные панели фасада — прекрасный фон для крупноформатных объектов и скульптур именитых художников. Здесь уже демонстрировали световую инсталляцию Уго Рондиноне «Да, чёрт

побери!». А нынче представляют очень женственную скульптуру Изы Генцкен.

Немецкая художница — старожил современного искусства. Первые работы создала в конце 1960-х. В 1970-е годы получила известность благодаря простым, строгим, чистым геометрическим объектам — инсталляциям из плексигласовых панелей, металлических параллелепипедов, кубов из оргстекла. Художница, безусловно, вдохновлялась американским минимализмом (в частности, работами Джадда и Флэвина). В 1980-е её почерк резко изменился. Денада открылась серией концептуальных работ и фотографий, связанных со звуком и его ретрансляцией.

С 1990-х Генцкен не без успеха пытается интегрировать свои объекты в общественное пространство, слегка видоизменяя этим звучание и даже форму работ. Прекрасный тому пример — «Роза II» (1993). Восприятие этой изящной вещицы всегда зависело от масштабов и культурного контекста выставочной площадки. К примеру,

на выставке в Лейпциге 1997 года скульптура, окружённая серо-жемчужным лаковым пейзажем с низкой горизонталью и высоким небом, превратилась в чудный парафраз хрусткой чёрно-белой виньетки Андре Кертеша. Среди пурпурных флагов и пёстрых лавок «Арт-Базеля» она была изысканным сном грубовато-чувственного Джефа Кунса. Нынешняя роза, заметно сократившая свои масштабы за счёт монументальности нью-йоркского здания и положенная на цоколь могучего белого короба, — это скромная дань автору вечному искусству (хранилищем которого является музей). Впрочем, сами нью-йоркцы сочли, что цветок возложен как бы в память погибшим 11 сентября. Так или иначе «Роза II» не оставила равнодушным никого и стала предметом интеллектуальных споров, чего и добивалась художница.

Елизавета Аренс



Иза Генцкен
Роза II
2012
Вид инсталляции на фасаде
Нового музея
© Isa Genzken

1.

Нейт Арнатт

Захоронение
на ливерпульском пляже
1968

Желатин-серебряная печать,
выполненная художником
Estate of Keith Arnatt, Лондон
© Maureen Paley, London
and The Estate of Keith Arnatt



1

2.

Ричард Лонг

Линия равная длине пути
от основания до вершины
Силбери-Хилл
1970

Белая фарфоровая глина.
Вид инсталляции в Whitechapel
Art Gallery, Лондон, 1971
Собственность Sperone Westwa-
ter, New York
© 2012 Artists Rights Society
(ARS), New York / DACS, London



2

КРАЙ ЗЕМЛИ. ЛЕНД-АРТ ДО 1974 ГОДА

Музей современного искусства,
Лос-Анджелес
27 мая — 3 сентября 2012

Многие критики поспешили назвать этот проект провокацией. Причина в том, что кураторы музея совместно с профессорами из Калифорнийского университета решили показать то, что никак не вписывается по объёмам и формату в музейные рамки. Они рискнули собрать классику ленд-арта в одном пространстве, но только в виде фотографий на белых гипсовых стенах, документальных фильмов на плазменных экранах и развёрнутых экспликаций, сопровождающих зрителей в их путешествии по залам.

Во время подготовки проекта категорически отказался от участия в нём гурю ленд-арта Майкл Хайцер, в 1960-е и 1970-е годы удивлявший публику грандиозными «негативами» — глубокими оюпами, пробитыми в толще красной невадской пустыни. Он справедливо предположил, что фото- и телефиксации погубят заложенный в них смысл, а смысл работ Хайцера нужно

непрерывно ошупывать, вдыхать, познавать телесно. Остальные прославленные мастера этого направления от заманчивого предложения кураторов отказаться не смогли. Тем более что эта выставка, пожалуй, первая в своём научно-исследовательском роде. Главная её цель — разубедить зрителей в непоколебимости панамериканской идеи. Ленд-арт — это не только полная страхов, природных звуков и романтического одиночества дикая и пустынная Северная Америка. Ленд-арт — это глобальное искусство, которым в 1960-е и 1970-е годы в равной степени увлекались в США, Японии, Великобритании, Германии, Южной Америке... Не случайно, что и пионером этого направления считается не американец, а японец, Исаму Ногучи, который в 1941 году в Нью-Йорке спроектировал детскую площадку с мягкими неестественными углублениями и возвышенностями, в плане напоминающими абстракции Миро и Танги.

Ян Диббетс представлен известным проектом «Пересеченная дорожка» (1969). Две идеально прямые тропы, проложенные голландским художником, пересекают лесную тропинку — вечный спор человеческого с природным. Британец Ричард Лонг в 1970 году терпеливо вытапывал белую

спиральную тропинку в галерее Вирджинии Двон. Теперь об этом перформансе напоминает чёрно-белый снимок. Ричард Серра представлен проектом «Слой» (1970—1972), Жан Тэнгли — саморазрушающейся скульптурой «Набросок конца света» (1962), Кристо и Жан-Клод — фотографиями из знаменитого «Обёрнутого побережья» (1968—1969).

Но была у кураторов и другая задача — показать конец романтического, произвольного, свободного и непредсказуемого ленд-арта 1960-х — первой половины 1970-х годов. По их мнению, это направление получило признание, официальный статус и неизбежный ярлык в 1974 году, навсегда потеряв свежесть и жизненность. Можно, конечно, не согласиться. Но всё же те могучие, исполинские проекты баснословных шестидесятников, действительно, были и живее, и сочнее, и лучше, как и всё то, что отделено от нас непреодолимой границей времени.

Елизавета Аренс

~ КАЛЕНДАРЬ ~

АВСТРИЯ

ЭД РУША
25.06–14.10.2012
Кунстхаус Брегенц,
Брегенц
www.kunsthau-bregenz.at

МАРИЯ ЛАССНИГ.
РЕТРОСПЕКТИВА
17.11.2012–07.04.2013
Новая галерея, Грац
www.neuegalerie.at

МИКЕЛАНЖЕЛО
ПИСТОЛЕТТО



2.06.2011–14.10.2012
Новая галерея, Грац
www.neuegalerie.at

ФРАНЦ ЗАДРАЗИЛ
30.05–28.10.2012
Музей Эссль,
Клоостернбург/Вена
www.sammlung-essl.at

АЛЕКС КАЦ
15.09.2012–06.01.2013
Музей Эссль,
Клоостернбург/Вена
www.sammlung-essl.at

ДЖОЭЛЬ СТЕРНФЕЛЬД.
ПЕРВЫЕ КАРТИНЫ
27.06–08.10.2012
Альбертина, Вена
www.albertina.at

КОНТРПРОДУКЦИЯ
07.09–16.12.2012
Фонд Генерали, Вена
foundation.generali.at

БЕЛЬГИЯ

МАРЛЕН ДЮМА



11.10.2012–20.01.2013
Центр современного
искусства БОЗАР,
Брюссель
www.bozar.be

ЛИ ЛЕДАР
08.09–18.11.2012
Центр современного
искусства Вилье, Брюссель
www.wiels.org

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ИСКУССТВО ШАХМАТ
08.09–03.10.2012
Галерея Саатчи, Лондон
www.saatchi-gallery.co.uk

СОБЛАЗНЁННАЯ
ИСКУССТВОМ: ПРОШЛОЕ
И НАСТОЯЩЕЕ
ФОТОГРАФИИ
31.10.2012–20.01.2013
Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

РИЧАРД ГАМИЛЬТОН.
ПОЗДНИЕ РАБОТЫ
10.10.2012–13.01.2013

Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

КОРОЛЕВА. ИСКУССТВО
И ОБРАЗ
17.05–21.10.2012
Национальная портретная
галерея, Лондон
www.npg.org.uk

ПРЕРАФАЭЛИТЫ:
ВИКТОРИАНСКИЙ
АВАНГАРД



12.09.2012–13.01.2013
Галерея Тейт, Лондон
www.tate.org.uk

ЭДВАРД МУНК
28.06–14.10.2012
Тейт Модерн, Лондон
www.tate.org.uk

ТАНКИ. ИСКУССТВО
В ДЕЙСТВИИ
18.07–28.10.2012
Тейт Модерн, Лондон
www.tate.org.uk

ТИНО СЕГАЛ
24.07–28.10.2012
Галерея Тейт Модерн,
Лондон
www.tate.org.uk

БАЛЬНЫЕ ПЛАТЬЯ:
БРИТАНСКИЙ ГЛАМУР
С 1950-Х
19.05.2012–06.01.2013
Музей Виктории

и Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

САЙ ТВОМБЛИ
06.09–29.09.2012
Галерея Ларри Гагосяна
www.gagosian.com

ГЕРМАНИЯ

МАРТИН ХОНАРТ
07.10.2012–07.04.2013
Гамбургский вокзал,
Берлин
www.hamburgerbahnhof.de

БЕРЛИНСКАЯ СКУЛЬПТУРА.
ДЕГЕНЕРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО
01.11.2012–28.01.2013
Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

КАРЛ БЛОСФЕЛД



18.10.2012–20.01.2013
Пинакотека современности,
Мюнхен
www.pinakothek.de

РЕВОЛЮЦИЯ НА БУМАГЕ.
ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
КЛЮЗЕР
18.10.2012–20.01.2013
Старая Пинакотека,
Мюнхен
www.pinakothek.de

ДАНИЯ

ИНДИЯ. ИСКУССТВО
СЕГОДНЯ
18.08.2012–13.01.2013
Музей современного
искусства АРКЕН,
Копенгаген
www.arken.dk

МАТИСС



14.07–28.10.2012
Национальная галерея
Дании, Копенгаген
www.smk.dk

ИСПАНИЯ

ЛУИС КЛАРАМУНТ.
ВЕРТИКАЛЬНОЕ
ПУТЕШЕСТВИЕ
13.07–21.10.2012
Музей современного
искусства, Барселона
macba.cat

КЛАС ОЛДЕНБУРГ.
ШЕСТИДЕСЯТЫЕ
30.10–17.02.2013
Музей Гуттенхайма,
Бильбао
www.guggenheim-bilbao.es

ГОГЕН. ПУТЕШЕСТВИЕ
В ЭКЗОТИКУ
09.10.2012–13.01.2013

Музей Тиссен-Борнемиса,
Мадрид
www.museothyssen.org

МАРИЯ БЛАНШАР
17.10.2012–25.02.2013
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofa.es

МАРТИН РИКО. ПЕЙЗАЖИ
30.10.2012–10.02.2013
Национальный музей
Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

МОЛОДОЙ ВАН ДЕЙК
20.11.2012–03.03.2013
Национальный музей
Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

ИТАЛИЯ

АНДЕРС ПЕТЕРСЕН
20.09–28.10.2012
Музей современного
искусства МАКРО, Рим
www.museomacro.org

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ ФОТОГРАФИИ
В РИМЕ



21.09–28.10.2012
Музей современного
искусства МАКРО, Рим
www.museomacro.org

ИТАЛИЯ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ
18.10.2012–17.02.2013

Национальный музей
искусства XXI века
МАХХИ, Рим
www.fondazionemaxxi.it

РОБЕР ДУАНО. ПАРИЖ
И СВОБОДА
29.09.2012–03.02.2013
Дворец выставок, Рим
palazzoespersioni.it

РОССИЯ

МАРК ШАГАЛ. ИСТОКИ
ТВОРЧЕСКОГО ЯЗЫКА
ХУДОЖНИКА.
К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ



15.06–30.09.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

«...НАС БУДЕТ ТРОЕ...»
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ.
НИКОЛАЙ СУЕТИН. ИЛЬЯ
ЧАШНИК. ЖИВОПИСЬ И
ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
SERHEROT FOUNDATION
(ЛИХТЕНШТЕЙН)
06.09–25.11.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

ВСТРЕЧА. НИКОЛАЙ
ФЕРДИНАНДОВ

И АРМАНДО РЕВЕРОН.
ДВЕ ГАММЫ ОДНОГО
ВДОХНОВЕНИЯ.
ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА
ИЗ СОБРАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО
МУЗЕЙНОГО
ФОНДА ГАЛЕРЕИ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ИСКУССТВА ВЕНЕСУЭЛЫ



14.09–11.11.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

В РАМКАХ ПРОЕКТА
«ЗОЛОТАЯ
КАРТА РОССИИ».
РОМАНТИЧЕСКАЯ
РОССИЯ: ЖИВОПИСЬ
И СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ ТВЕРСКОЙ
ОБЛАСТНОЙ КАРТИННОЙ
ГАЛЕРЕИ

14.09–11.11.2012
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

НАТЮРМОРТ.
МЕТАМОРФОЗЫ.
ДИАЛОГ КЛАССИКИ
И СОВРЕМЕННОСТИ
02.11–24.02.2013
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

К 100-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ ИМ.
А.С. ПУШКИНА. РЕАЛИЗМ,
ИМПРЕССИОНИЗМ,
МОДЕРН. РУССКИЙ
РИСУНОК И АКВАРЕЛЬ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ
19.10.2012–27.01.2013

Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

«МИР В МИНИАТЮРЕ».
СОБРАНИЕ ГЕММ ГМИИ
ИМ. А.С. ПУШКИНА



21.08–07.10.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ВЕЛИКИЕ РУССКИЕ
ПОБЕДЫ В МЕДАЛИ
И ГРАВЮРЕ



28.08–07.10.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ЛЕ КОРБЮЗЕ.
ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА.
МЕЖДУ ЖИВОПИСЬЮ
И АРХИТЕКТУРОЙ



25.09–18.11.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ДЕГА. ПЛОЩАДЬ
СОГЛАСИЯ. ИЗ СЕРИИ
«ВОЗРОЖДЁННЫЕ
ШЕДЕВРЫ»



19.05.2012–17.01.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ТИЛОС. ПУТЕШЕСТВИЕ
В ЗАГРОБНЫЙ
МИР. РИТУАЛЫ
И ПОГРЕБАЛЬНЫЕ
ТРАДИЦИИ В БАХРЕЙНЕ
В I ВЕКЕ ДО Н.Э. —
III ВЕКЕ Н.Э.

03.06.–14.10.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ЭНРИКЕ СЕЛАЙЯ.
«СНЕЖНАЯ БАШНЯ»



11.07–10.11.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ПОРТРЕТ В РУССКОЙ
ЛИТОГРАФИИ XIX ВЕКА
22.09.2012–13.01.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ПАУЛА МОДЕРЗОН-
БЕКЕР И ХУДОЖНИКИ
ВОРПСВЕДЕ. РИСУНКИ
И ГРАВЮРЫ 1895–1906
ГОДОВ
22.09–11.11.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ФРАНСИСКО ГОЙЯ:
УЖАСЫ ВОЙНЫ



06.10.2012–13.01.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ДЖЕЙК И ДИНОС
ЧЕПМЕНЫ. «КОНЕЦ
ВЕСЕЛЬЯ»

06.10.2012–13.01.2013
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

ВЫСТАВКА КНИЖНОЙ
ГРАФИКИ МАРКА ШАГАЛА
12.11–25.11.2012
Эрмитаж, Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

СЕМЬЯ ТРАУГОТ
ГЕОРГИЙ ТРАУГОТ,
ВЕРА ЯНОВА, АЛЕКСАНДР
И ВАЛЕРИЙ ТРАУГОТ



29.08–15.10.2012
Михайловский замок.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК. ЖИВОПИСЬ
И СКУЛЬПТУРА XVII–XIX
ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ
РУССКОГО МУЗЕЯ
22.08–08.10.2012
Корпус Бенуа. Русский
музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

РЕАЛИЗМ В РУССКОМ
ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.
ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ,
МОСКВА

04.07–08.10.2012
Корпус Велюа. Русский
музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

1812 ГОД
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ИСКУССТВА ИЗ СОБРАНИЯ
РУССКОГО МУЗЕЯ



11.07–15.10.2012
Строгановский дворец.
Русский музей, Санкт-
Петербург
www.rusmuseum.ru

США

ОТ МАНТЕНЬИ ДО
МАТИССА: РИСУНКИ
ИЗ ГАЛЕРЕИ КУРТО
02.10.2012–27.01.2013
Коллекция Фрик,
Нью-Йорк
www.frick.org

ВАН ГОГ. ПОРТРЕТ
КРЕСТЬЯНИНА



30.10.2012–20.01.2013
Коллекция Фрик,
Нью-Йорк
www.frick.org

ДИАЛОГ С УОРХОЛОМ.
ШЕСТЬДЕСЯТ
ХУДОЖНИКОВ,
ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ



18.09–31.12.2012
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

БЕРНИНИ. СКУЛЬПТУРА
В ГЛИНЕ
03.10.2012–06.01.2013
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

ТОМАС САРАЦЕНО.
ОБЛАЧНЫЕ ГОРОДА
15.05–04.11.2012
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
www.metmuseum.org

БРАТЯ КУЭЙ.
О РАСШИФРОВКЕ
ВРАЧЕБНОГО РЕЦЕПТА
ДЛЯ ЧИТАЮЩЕЙ
ПО ГУБАМ КУКЛЫ
12.08.2012–07.01.2013
Музей современного
искусств МоМА, Нью-Йорк
www.moma.org

ПИКАССО. БЕЛОЕ
И ЧЁРНОЕ
05.10.2012–23.01.2013
Музей Соломона
Гуттенхайма, Нью-Йорк
www.guggenheim.org

ГАБРИЭЛЬ ОРОСКО
09.11.2012–13.01.2013
Музей Соломона
Гуттенхайма, Нью-Йорк
www.guggenheim.org

УКРАИНА

АНИШ КАПУР
28.04–17.10.2012
Пинчук арт-центр, Киев
www.pinchukartcentre.org

ФРАНЦИЯ
ИСКУССТВО И ВОЙНА.
ФРАНЦИЯ 1938–1947
12.10.2012–17.02.2013
Музей современного
искусства города Парижа
tam.paris.fr

ИМПРЕССИОНИЗМ И МОДА



25.09.2012–20.01.2013
Музей Орсе, Париж
www.musee-orsay.fr

ВИКТОР БАЛЬТАР
16.10.2012–13.01.2013
Музей Орсе, Париж
www.musee-orsay.fr

ХАИМ СУТИН
03.10.2012–21.01.2013
Музей Оранжерии, Париж
www.musee-orangerie.fr

РАФАЭЛЬ
11.09.2012–14.01.2013



Лувр, Париж
www.louvre.fr

ВАН ГОГ
03.10.2012–17.03.2013
Пинакотека, Париж
www.pinacothèque.com

УТАГАВА ХИРОСИГЕ
03.10.2012–17.03.2013
Пинакотека, Париж
www.pinacothèque.com

ШВЕЙЦАРИЯ

ФИЛИПП ПАРРЕНО
10.06–30.09.2012
Фонд Бейелер, Базель
www.fondationbeyeler.ch

ANIMALIA. КАРТИНЫ
ЭПОХИ БАРОККО
С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ
ЖИВОТНЫХ



21.08.2012–06.01.2013
Художественный музей,
Базель
www.kunstmuseumbasel.ch

ГОГЕН. ГРАФИКА
28.09.2012–20.01.2013
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthaus.ch

ЛАТИФА ЭШАК
16.11.2012–24.02.2013
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthaus.ch

ЯРМАРКИ

ART BEAT ISTANBUL
01.09–30.09.2012
Стамбул
artbeatistanbul.com

VIP ART FAIR
18.09–30.09.2012
Нью-Йорк
www.vipartfair.com

АРТ-МОСКВА 2012
19.09–23.09.2012
Москва
art-moscow.ru

EXPO CHICAGO
20.09–23.09.2012
Чикаго
expochicago.com

VIENNAFAIR



20.09–23.09.2012
Вена
www.viennafair.at

ART PLATFORM
27.09–30.09.2012

Лос-Анджелес
www.artplatform-losangeles.com

BERLINER KUNSTSALON
02.10–07.10.2012
Берлин
berlinerkunstsalon.de

FINE ART ASIA



03.10–07.10.2012
Гонконг
www.fineartasia.com

ART LONDON
04.10–08.10.2012
Лондон
artlondon.net

FRIEZE ART FAIR
11.10–14.10.2012
Лондон
friezelondon.com

FIAC



18.10–21.10.2012
Париж
www.fiac.com

TEXAS CONTEMPORARY
18.10–21.10.2012
Хьюстон
www.txcontemporary.com

ART TORONTO
26.10–29.10.2012

Торонто
www.arttoronto.ca

SHANGHAI ART FAIR
01.11–04.11.2012
Шанхай
www.sartfair.com

ABU DHABI ART
26.10–29.10.2012
Абу-Даби
abudhabiartfair.ae

PINTA
08.11–11.11.2012
Нью-Йорк
pintaart.com

ARTISSIMA
09.11–11.11.2012
Турин
artissima.it

PARIS PHOTO



15.11–18.11.2012
Турин
www.parisphoto.fr

COLOGNE FINE ART
& ANTIQUES
21.11–25.11.2012
Кёльн
www.cofaa.com

CONTEMPORARY ISTANBUL
22.11–25.11.2012
Стамбул
contemporaryistanbul.com

БИЕННАЛЕ

АРХИТЕКТУРНАЯ
БИЕННАЛЕ
29.08–25.11.2012
Венеция
labiennale.org

GWANGJU BIENNALE 2012



07.09–11.11.2012
Кванджу
gb.or.kr

БИЕННАЛЕ В САН-ПАУЛУ
07.09–09.12.2012
Сан-Паулу
www.bienal.org.br

MEDIATIONS BIENNALE 2012
14.09–14.10.2012
Познань
mediations.pl

LIVERPOOL BIENNIAL
15.09–25.09.2012
Ливерпуль
biennial.com

BIENNALE DE LYON
19.09–22.09.2012
Лион
www.biennaledelyon.com

BUSAN BIENNALE



22.09–24.11.2012
Бузан
busanbiennale.org

LA BIENNALE DE MONTE-
VIDEO
Монтевидео
labiennaledemontevideo.blogspot.com

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

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

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

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

ИСКУССТВО

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		

2012

№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

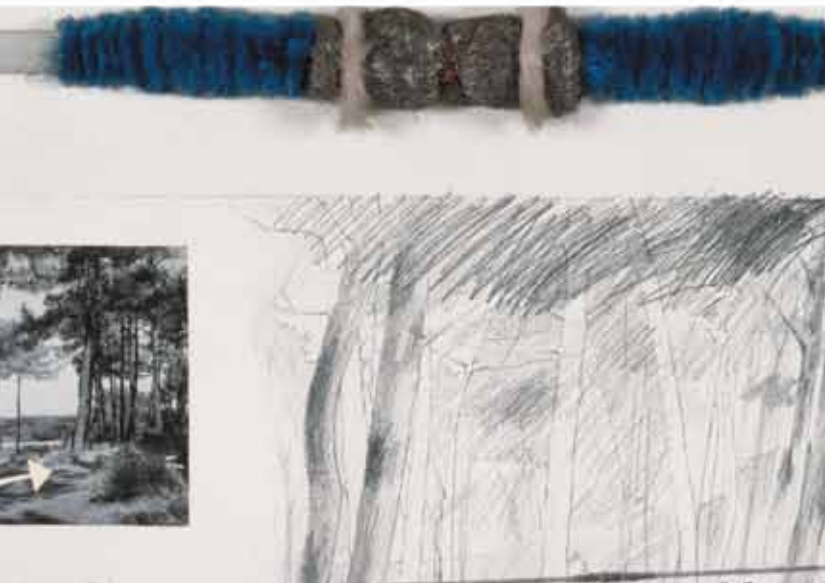
№1 | №2 | №3 | №4

Кассир

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
 Московский музей современного искусства (ММОМА)
 Музей изобразительных искусств Нанта
 Фонд «Новое искусство»



При поддержке
 Министерства культуры Российской Федерации
 Правительства Москвы
 Департамента культуры города Москвы
 Города Нанта
 Посольства Франции в Российской Федерации
 Французского Института в России



24.08
 –
 21.10

ПОРТРЕТ
 ГЦСИ
 Зоологическая,
 д. 13, стр. 2

ПЕЙЗАЖ
 ММОМА
 Петровка,
 д. 25, стр. 1

из коллекции Музея изобразительных искусств Нанта, Франция
Collections du Musée des beaux-arts de Nantes, France

ПОРТРЕТ/ПЕЙЗАЖ: ГРАНИЦЫ ЖАНРА

PORTTRAITS/PAYSAGES: LA TRANSFORMATION DES GENRES

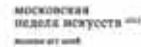
Выставка

Портрет: Марина Абрамович, Вито Аккончи, Джон Балдессари, Алигьеро Бозетти, Жозеф Мари Вьен, Дуглас Гордон, Жан-Батист Грёз, Клод-Мари Дюбуф, Анж Леччия, Джеймс Рилли, Ивонн Райнер, Марсьяль Рейс, Софи Рикетт, Герхард Рихтер, Клод Рюто, Яна Стербак, Тинторетто, Розмари Трокель, Люк Туйманс, Робер Филью, Ева Хессе, Крейги Хорсфилд

Пейзаж: Жан-Жак де Буасьё, Гилберт и Джордж, Дэвид Голдблатт, Тони Гранд, Джоан Джонас, Айзек Джулиен, Блэз Драммонд, Рауль Дюфи, Фабрис Ибер, Жан Кларбу, Давид Клэрбут, Мишель Лассер и Паола Якуб, Поль Мадлин, Джоан Митчелл, Жан-Люк Мулен, Тая Муру, Анри Сала, Герман Ван Сваневельт, Поль Серюзье, Жерар Титюс-Кармель, Ойвинд Фальстрём, Эрик Фонтено, Эфрат Швили, Пьер Юиг



Информационные партнеры



реклама

STRELKA

ПРЕССА

PRESS

Strelka Press — это разговор об архитектуре, дизайне и городском развитии на совершенно новых содержательных и формальных основаниях. Мы ищем новые способы думать о городе и приглашаем читателей принять участие в нашем эксперименте: для этого мы используем новый книжный формат — компактную электронную книгу, получить доступ к которой можно в любой момент и в любом месте.

STRELKAPRESS.RU

ОСЕНЬЮ ВЫХОДЯТ

ВЛАДИМИР ПАПЕРНЫЙ
«КУЛЬТУРА ТРИ»

ИЛЬЯ УТЕХИН «МЕСТО
ДЕЙСТВИЯ»

СЕРГЕЙ СИТАР
«АРХИТЕКТУРА
И ДЕМОКРАТИЯ»

МАРИНА ХРУСТАЛЕВА
«АРХКОНВЕРСИЯ»

ДАРЬЯ ПАРАМОНОВА
«ГРИБЫ, МУТАНТЫ
И ДРУГИЕ»

КУБА СНОПЕК «БЕЛЯЕВО
FOREVER»

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН
«СОЦИАЛЬНЫЕ
ПРОСТРАНСТВА

И СОЦИАЛЬНЫЕ ВРЕМЕНА
МОСКВЫ, 2011-2012»

ФЕДОР НОВИКОВ «КОД
ГОРОДА»

ЕВГЕНИЯ ПИЩИКОВА
«МОСКВАЧ»

БОРИС ГРОЙС «ПОСТРОЕНИЕ
ОБЩЕСТВЕННОГО
ПРОСТРАНСТВА»

~ SUMMARY ~

~ PUBLIC AND PRIVATE ~

Patricia C. Phillips TEMPORALITY AND PUBLIC ART

Immutability is valued by society. There is a desire for a steadfast art that expresses permanence through its own perpetualness. Simultaneously, society has a conflicting predilection for an art that is contemporary and timely, that responds to and reflects its temporal and circumstantial context. And then there is a self-contradicting longing that this fresh spontaneity be protected, made invulnerable to time, in order to assume its place as historical artifact and as concrete evidence of a period's passions and priorities.

Yana Shklyarskaya THE PEOPLE AND THE MONUMENT

Monumental sculpture never belonged to the people and rarely depended on their opinions, although it was put on public display. And it was so not only because the manufacture of the monument involved tremendous costs and wasn't affordable for ordinary citizens. The decision about who deserves to be immortalized and who is to be entrusted with the process has always been political in its nature, and every ruler strived to limit the influence of his subjects on his decisions. A short-lived democratization, the consequence of the Lenin's Monumental Propaganda Plan, proved to be a sort of a "rehearsal" for the contemporary strategy of public involvement in diverse public art programs all over the world.

NAILYA ALLAKHVERDIYEVA: "PUBLIC ART REDESIGNS REALITY"

The crucial issue for the discussion of prospects for public art in Russia is whether the authorities would order such art. And, as it usually happens

in such situations, we should discuss the political will and economic efficiency, rather than the quality of its products (it is not always high), its "rating" and demand for it (the wide public clearly wants something else). Anyway, in Russia public art will have to be the art of social compromise. It will be a compromise between the art crowd which promotes something that is "not for all" and those "all" who'll live with it.

What form of public art — sculpture, graffiti or performance — is more important for Russia?

Public art is art represented in the urban environment or public spaces, art that went beyond the limits of museum and gallery spaces to reach people. A trend for monumentalization of art has formed in the world, many installation projects are implemented, while in Russia, due to the deficit of funding and a lack of municipal politics, these are many graffiti and monumental graphics. This is due to the fact that cities have many depressed areas which could be easily appropriated by such forms as a justification for such cultural expansion. Monumental sculpture requires greater efforts for approval and implementation. And performance and actionism are quite poor in Russia. Theoretically, some progress in this sphere is possible after the adaptation of the street theater culture...

ILYA AND EMILIA KABAKOV'S: "DO NOT IGNORE THE PUBLIC"

Kabakov's projects are always friendly towards the viewer, conceptualism and numerous ideas behind them do not make them detached. They are open for perception, they imply a dialogue, and sometimes preaching — like *The Ship*, for instance, realized in different countries.

"Socially engaged" as a definition might prove to be unexpected when you discuss total installations. But the further Kabakov evolves, the more he addresses all the people, and not just the select circles of intellectuals who are able to "read" all the layers of his works. Starting with profound personal (and sometimes studio crowd) Non-

Conformism, "philosophy", and "existence" derived from it, today the artist often discusses "socially open" topics. His works react to the situation as a whole, without ignoring seemingly "non-art" issues of global public interaction. Ilya and Emilia put art into the environment. They do it aesthetically, socially and politically. That is why, perhaps, total installation reaches outside museum walls today, transformed into public art. It embraces the most actual and important ingredients at the junction of plastic art and activism, such as tolerance, multiculturalism, mutual creation, children.

Ilya Kabakov: "We made a lot of public projects abroad. They were not for the select — for museums, curators with subtle feeling and minds, they were for ordinary people who would pass the metal or wooden stuff you set up on their daily routes. That is why it was important for us not to ignore the public ("I don't care where I set up my personal square, cube or spiral"), but to adapt the thing to the location so that the residents of the city felt that it was their own, and the best thing is to make them feel like it was there all the time. That is, ordinary people, without any artistic ambitions, who pass this thing in the morning and in the afternoon, should know that this thing is a part of their life. That is why these public projects provided a strong incentive for such our attitude to the public.

The Ship is an artistic project where other people, children mostly, form an active part of the whole affair. It is something called entertainment today. Children do this thing themselves, they know what they are doing and for what purpose. Tolerance is the main thing here: you shouldn't show yourself, something every person or a child wants to do, but to show that you are just like the other person. It is the topic of astounding importance for the present, when everybody shouts about himself and wants to say that he is the only one who is right here."

OLAFUR ELIASSON: HARMONIOUS INVASION

The Olafur Eliasson Studio in Berlin is an art studio, an industry research center and a production center in one package. Annually it holds

several personal shows and some mind-numbing public art project. The very thing Eliasson is engaged in can be defined as “artistic nature studies” — something beautiful, innovative and almost environmental, on the verge of public art and sci-art. His interactive art shows are striking, temporary and, what is more important, sustainable, or friendly towards the natural environment, although they might look as a provocation at first. Yes, Eliasson would not deny that he provokes. Long discussions about reality, art and politics flare up after his socio-psycho-ecological experiments. And that is initially a part of the “script” behind his art object. Eliasson makes total public art with a well directed response.

~ CITY AS EMPLOYER ~

SARA REISMAN: PERCENT FOR ART

Could public art flourish in Russia as it flourished in America and Europe? Does Russia need it? On the one hand, bronze monsters, so boring for connoisseurs of art, are more familiar for the wide public than something “actual”, on the other hand — major cities are being modernized, and the new “space design” is already a must. But the social demand and the resolution of authorities are just a part of the business. The public art story requires a clear social structure to include a powerful community of professional experts, and it is to be based on a transparent economic system. Self-awareness of citizens is also an important aspect. When all these factors are present, one should just build a purely democratic system of “checks and balances”, and that is exactly what the present head of the Percent for Art program in New York and the former famous public art projects curator Sara Reisman is engaged in.

What are some of the criteria the public art work needs to meet to be compelling and successful? Are there ever cases where there's a remarkable distinction or distance between the reception of critics and that of the local society?

You have asked about the art historical precedents for the public art, and I think that what's hard is that a lot of public art is overlooked by art critics, because it's not in the places that have the kind of framing or the position of a gallery or a museum. Public art is not taken seriously in terms of critical reception. But there are a number of instances, of course, where you have a panel, which picks an art work, and they understand what they have picked and then the community is not happy with it. The Plaza program in general has been the place where this dynamic has emerged the most clearly. There are certain projects in which there might be a request from a part of community that the artist be of a certain ethnicity that is part of that neighborhood. As a group, using public money, we can't say that we will choose an artist with a certain zip code, or we will provide a certain cultural identity. We can't do that. So there are instances when an artist might be selected based on the artwork and the proposal who is not from the neighborhood, and is of the wrong race. So there are lots of things to explain, but it just ended up to be the best proposal to the site according to the panel. So the panel is actually given a set of criteria by the Percent for Art program, they are asked to consider each artist's approach to the architecture, its functions and users. Sometimes we have to explain that there is a relationship, as we understand it, between the artists past work and the site. Then also there is an idea of skilled craftsmanship, because the art works are permanent, and these projects are legally required to last 20 years, because of the kind of bond money supporting the construction project. In contemporary art, we can go to the galleries any time and see at least half of the work which is deskilled in a way that is fashionable now. But we can't commission work that looks that way. It has to look substantial enough and well crafted, so it dignifies the space in the long term. People who maybe don't know what's happening in contemporary art might react to the selection of a deskilled or assemblage type of artwork by asking "why is this piece of trash here?" I mean, one person's vision doesn't match up with another. Then there is also this notion of artistic vision clarity, which is a term I came up

with. It really sounds strange, but when you go back to something like John Ahearn's work where you have these figures representing members of the community. And to some people it looks like, “this is us”, and then to others it's like “that's not us”. That's actually one of the hardest things to achieve in an art work, it is to do what will be understood by a wide cross section of viewers. This goes back to craftsmanship. For instance, we really like Lane Twitchell's work with cut paper, but obviously cut paper is not something that's going to last for 20 years or 50 years of a life of the building it was commissioned for. Can we imagine that this will be translatable in another material? And that's something he really figured out in a way that has been groundbreaking for his production. When that happens, it's really exciting.

The thing that is important for me is that the commissioned art work is true to a commissioned artist's sensibility. A lot of works that we see from 20 years ago look like the cliché of public art. I don't say this to show a lack of respect for the artist, because I know artists were kind of cornered to do their work in a certain style that fit easily into the larger design of a building or outdoor public space. That pressure is still at play in our commissioning process. An example of this would be “We have this fence, which is a 100 feet continuous on a city block, where you can make an art work”. Do artists make fences? I think architects are more likely to make fences. There is an artist named Donna Denis, who made a public art work in Tribeca, which became a very popular art work. It's an image of a tugboat cut in a steel fence on the perimeter of a public school. She said that she enjoyed doing it. But from what I understand, it became a thing which she was supposed to do as an artist going forward. And to me if an artist doesn't want to do something like that, they shouldn't. With the restrictions and constraints and dynamics of all the players in the commissioning process, it can be very hard for an artist. And I think that a lot of my role is to say: "you can't make this artist do this," or, “don't tell the artist how to do it”.

Those are the criteria. I think what makes a good public art work is something that makes people reconsider their environment. If it forces you to

think about the place where you are, not in a negative or positive way, if it just makes you more aware of the place and it's dynamic, than it's successful.

PUBLIC UNDERGROUND

Percent for Art is a government program in New York, it covers only municipal objects. Arts for Transit, a program that transformed New York subway, is a different story, as the Metropolitan Transport Authority (MTA) which manages it is a private company, acting in the interest of its founder, according to its internal policy. And its art strategy has its own specifics.

Amy Hausmann

Assistant Director of MTA Arts for Transit
Arts for Transit started in 1985 at a period of time, when subway system was in a state of a serious disrepair. Subway itself was built in 1904, and over the first 80 or 90 years grew and grew as the city grew. The foundation of the subway itself and the concept behind building the subway was based upon the City Beautiful Movement, which was an architectural and urban planning movement, which held that if you created and built beautiful spaces, it will bring up the greater nature of people. If we look at the history of the subway itself, we see some beautiful ornamentation in some of the historic stations.

As years went by, this subway suffered, especially after the World War II, because the United States started refocusing their investment away from rail transportation and putting it more towards transportation by automobile and tracks. And money was invested in building roads and high ways, not in maintaining rail structures and rail roads and stations. We suffered here in NY seriously, because a lot of the stations didn't receive the maintenance it really needed. By the time we got to the 1970s or early 1980s, the system was in a very bad condition. And the MTA made the determination that they would start a capital program to reinvest in the system, because the subway really is the life blood of the city of NY. It carries 8.5 million people every day. This reinvestment plan called for rehabilitating

stations, fixing them up, bringing them to a state of what we call good repair. But then it also called for including amenities for the public, like art.

The office of Arts for Transit was developed as a Percent for Art program.

We have just celebrated our 25th anniversary two years ago. We are around 27 years old now. We have installed more than 250 projects. We have about 40 projects that our offices are working on at this moment.

We are constantly working on issues not only of commissioning permanent art, but also issues of architecture, design, urban design.

We also have some temporary programs like our Music Under New York program, which present more than 7.000 musical performances in the subway every year. We have a photography program, called the Light Box project, at five different locations around the city where we curate the photographers work that touches in some way upon transportation or upon the communities. And we also have an Illustration program, where we commission artists to do posters. And this year we have re-launched the Poetry in Motion program in conjunction of the Poetry Society of America. So it all different ways for us to be able to enhance the environment for the commuter as he goes from place to place. It's a very active office from that perspective.

Kendall Henry

Curator

New York is the shelter for numerous diverse communities with their own characteristics. Take downtown Manhattan, for instance — it is an area without any clearly outlined community, people come to their offices in the morning and go home in the evening. All the other parts of the city are districts where various ethnic groups or communities reside. Most residents of these "geographical zones" have something in common, and this something "in common" is to be taken into consideration in the selection of the next project for this territory. People who descend to the subway every day and see a work of public art should find something of their own in it, something intimate and comprehensible, something that relates to them personally, they

should like this work. In other words, a project in the subway should reflect the main traits of the community and of the location. That is why local communities are actively involved in the process of selecting and implementing public art projects.

ALFREDO JAAR: CORRECTING MISTAKES

Almost every project by Alfredo Jaar is a therapy session for the city. The artist seems to work on the public subconscious extracting images of traumatic historical events, social injustice, divisions and alienation people tend to forget. Perhaps, municipal bodies ordering these works regard them as a factor of social health. But the authorities are also interested in the bright media and "journalist" attractiveness of Chilean artist's works.

RED PPROFESSORS OF PUBLIC ART

A small scandal and an extensive discussion of the meanings behind the Red People displayed in Perm almost made them the most famous works of public art in Russia. They were invented by Pprofessors, an art group from St. Petersburg, Andrey Lyublinsky and Maria Zaborovskaya. Viewers and critics traditionally discover more meanings in the works of Pprofessors than the authors actually put there. Their works are very simple, as a matter of fact. But it is exactly the successful balance of pop design and pseudo sociality that gives "Red People" their striking appearance and interactivity.

What is the difference between public art and street design?

Maria Zaborovskaya: "There is some difference, of course, in the functional sphere, at least. But I don't see any need to emphasize it. Lyublinsky and I, for instance, can equip our art objects with, say, benches in the same style, and discuss the designer solution of the space around them. But this could smoothly flow from one into the other. I don't see any conflict in it."

~ SPHERE OF CONFLICTS
AND DIALOGS ~

Malcolm Miles WHERE NOW? AFTER THE CREATIVE CITY

The idea of transforming the city and its residents through public art acquires an increasing number of followers in Russia. The opinion of Malcolm Miles, a British culture scientist, seems to be important in this respect. He analyzes the problem faced by the society which lost faith in the immense beneficial prospects of public art. Miles notes an unexpected tendency in contemporary modern urbanism — it is disappointment in art serving urban development policies, urban economy, gentrification and ambient advertising. He observes that art that aims to solve urban issues is criticized against the background of spreading social crisis, and art itself is radicalized in response.

Art cannot resolve the urban ills produced by neo-liberalism but, obliquely, with wit and aesthetic engagement, it can create a gap in the dominant narrative: a moment of interruption enabling other social and political visions to appear. This is like Lefebvre's idea that moments of wonder and sudden clarity can occur in the lives of everyone, both fleetingly and transformatively. Perhaps, then, today's radical art will not seek to replace one failed solution with another as instrumental, but will draw out the transformative sense of being there among others in moments when the madness of the dominant system is fractured. Interruption is the possibility for cultural work today.

Alexander Rappoport GRAFFITI: IS IT ART OR CONTEXT?

There is nothing new in graffiti today, we got familiar with it and lost the harshness of statements made two decades ago. At that time it aroused excitement (like flowers in concrete jungle) or fury, on the contrary (like "vandalism" and "hooliganism"), today people discuss collections of graffiti photos, and even the conservation of

outstanding works. Nevertheless, both points of view have retained their meaningfulness, and there is a gaping divide between them: what is it? Is it an impudent trick or the form expressing profound historical circumstances?

The language of graffiti as the means to express emotions and states of the mind functions at the same time as a detached experiment in the synthesis of the potential language for a new generation with a premonition of radical change ("we are waiting for change," as the prominent Russian rock band put it), and this change will cover not only politics, economy or morals, it will involve the very forms of thinking and experiencing, the semiotics of existential self-discovery. If that is so, urban graffiti can be regarded as the sign of the new means of signification for existential self-identification and reflection.

ALEXANDRO FARTO: "I'M ALSO A VANDAL"

The story of Vhils, a Portugal street artist, is a story about an artist-archeologist who sees his goal as the excavation of cultural layers of the city, but it is not the deep layers of the earth he is digging, it is the walls of old houses that he scratches, hewing away pieces of walls, removing plastering, whitewash, paint layer after layer. And faces of people appear on disfigured surfaces.

Is Art on the walls, and especially your art, a story about the Time?

Yes, to me any form of visual communication, whether it's regarded as art or not, which has been put up on public walls can indeed be seen as a story about time. In many ways walls in the urban environment reflect what we are creating and living in the present but they also reveal an accumulation of past history in the layers that form them — the deeper we dig through these layers, the more we delve into the past. To me they are as culturally important as an archaeological site which has been buried or geological layers that reflect evolution and passage of time.

The main difference between these ground layers and walls is that until the first modern cities began to gain size and more importance after

the industrial revolution, walls had been mostly built from fragile materials, not made to last (except for monuments and other official buildings). Modern cities have been created with other, more enduring materials, built to last longer, in some ways projecting an image of something that is indestructible. With the fast pace of material and technological evolution we have been living through, especially over the last few centuries, all these walls have been accumulating side by side — new walls and old walls — and they serve as testimony on the history of the place. When you realise how walls actually grow larger and different over time, how they accumulate various elements in layers, from visual elements to dirt, the imprint of weather and nature, of people, accidents etc., you can read something of the city's history in this overlay. They reflect time. And these elements don't have to be only visual. Some people say that even the vibrations (sounds) absorbed by walls can tell things about the place — if we ever find a way of extracting, recording and decoding those vibrations, it might even be possible to tell what those walls heard in the past!

My work also reflects on this. Firstly, on these layers that form both us and our material surroundings and the fast pace of change we are experiencing in the present and how this saturation of visual communication in our cities influences our everyday lives; the way it shapes your identity, your life and even your aspirations and dreams. Secondly, my work also tries to show how fragile these constructions we have built in these urban environments really are; these constructions we uphold as solid and even somewhat sacred, but at the same time are so fragile and unprotected in the face of time.

NIKOLAY POLISSKY: "URBAN ART MUST HAVE A DIFFERENT LEVEL OF AGGRESSION"

All the residents of the Nikola-Lenivets village, where Nikolay Polissky sets up almost all his works, participate in the production of his creations in

some way, living on art projects and in the environment of large-scale land art objects, balancing on the verge of architecture and installation. Essentially, for the artist it is quite a conscious realization of the utopian idea of a settlement, determined by the objectives of creation. In any case, you can hardly find anybody, except Nikolay Polissky, who is able to maintain a comprehensive discussion of the difference between art created for the urban environment and artworks destined to stay in the natural environment.

230 So what is the difference between art created “for the city” and art destined to remain outside the urban environment?

The difference is simple: in the natural environment you should be considerate, tactful and wise. People would either come to see your work on purpose, or will come across it as a surprise, but nature will outline the artwork itself, making it visible. Every object will look alien in such a context. You don't have to go out of your way to become conspicuous, on the contrary, you should take every effort not to irritate the person who would see it. And the most important thing is not to be stupid, as everything stupid is plainly visible in nature.

Everything is the other way about in a city: the ambitions of people, architecture, advertising are incredible. And here one should remember that the artist is neither an architect, a designer of a billboard, nor a decorator of the place. The viewer must read his work as an artistic statement, as something that generates new meanings. The most important thing here is to offer an idea the urban viewer would see.

**TATIANA VOLKOVA:
“ART ACTIVISM WILL
ONLY FLOURISH”**

A considerable part of experts view public art as object-oriented art. But there is a tendency to include street art, graffiti, street theater, actionism art and media activism — any creative activity within urban space — in its sphere. There is an opinion that the most radical forms of art in the street are an inevitable consequence of the deficit in legitimate public art forms.

How could one define the notion of art activism? How does it correlate with street art? Is it correct to analyze art activism within the system of public art, or are they different phenomena?

Nina Felshin, a prominent theoretician in this sphere, defines art activism as art aimed at progressive public change. As for street art, it was born as graffiti-making — writing tags, a subculture for insiders. Of course, it has its own ideology and illegal actions romantics, a certain protest potential. Then graffiti-making began to evolve, inscriptions and drawings, street objects, actions appeared — that is, street art has been integrated in social movements in many ways. Pasha183, nicknamed Russian Banksy by the western media, for instance, started as graffiti artist, and then his works moved to public space. His most famous action was held during the Coup anniversary last year: he glued photographic prints of police SWAT personnel to subway doors, and people who wanted to get inside were forced to “break through” this “cordon”. A flat image, moving from the wall to the doors of a public transit system, acquires a new context, generating a work of art activism.

Public art, or art in public space, is a common term for this activity. It usually refers to object-oriented art which was born in 1950s — 1960s in western art as a protest against the bourgeoisified abstract painting. Artists decided to leave museums for the streets in the hope that it would give birth to new genres, helping avoid the market and museumification. But today there are public art makers who work with the authorities ordering urban monuments. Perm is the only city in Russia where the authorities ordered contemporary sculpture in urban space for the first time. Yet, even absolutely peaceful pieces you can find in any provincial city of the West aroused mass protest in the conservative strata of Perm residents.

dOCUMENTA (13)

Today the position of contemporary art as an innovative tool, something that helps in the study of the society and foresees the future,

becomes secondary, staying on the level of unimposing, casual entertainment. dOCUMENTA (13) in Kassel was another proof of that. The crucial phrase of it was uttered by curator Carolyn Christov-Bakargi speaking at the press-conference. When she was asked how she selected artists, she answered that “select” as a word was irrelevant, to “aggregate” — or to assemble, would be more appropriate here. A place in the space of Kassel defined the potential for the invitation of a certain artist.

Acknowledgements: Leonor Viegas, Aaron Donovan, Malcolm Miles, Ivan Polissky, Patricia C. Phillips, Jenia Fridlyand, Olafur Eliasson Studio and Camilla Kragelund in person, Alfredo Jaar Studio and Jonathan Terranova in person.

ПОЛИТЕАТР

АРТ-ДИРЕКТОР ЭДУАРД БОЯКОВ

«Политеатр» открылся в Большой аудитории Политехнического музея. Большая аудитория сто лет назад была ключевой площадкой новой русской поэзии: Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Сергей Есенин читали здесь свои стихи. В 60-е годы Большая аудитория – символ хрущевской оттепели, на сцене – Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Владимир Высоцкий, Булат Окуджава. Политеатр – это драматические и поэтические спектакли, концерты современной и академической музыки.

К/ф «Реальность» / 5 октября (пт)
Франция, Италия 2012
Режиссер: Маттео Гарроне

Вера Полозкова. Избранные / 6 октября (сб)
Поэтический спектакль. Постановка: Эдуард Бояков
Исполняют: Павел Артемьев, Алиса Гребенщикова,
Михаил Козырев, Вера Полозкова

Выбор героя / 7 октября (вс)
Текст: Игорь Симонов. Режиссер: Владимир Агеев
В ролях: Алиса Гребенщикова, Артем Ткаченко /
Владимир Мишуков, Алла Казакова, Борис Каморзин,
Антон Кукушкин, Сергей Нилов, Владимир Агеев

АНЦРА / 19 октября (пт)
Концерт суфийской музыки

Волны / 20 октября (сб)
Текст: Владимир Сорокин. Постановка: Эдуард Бояков
В ролях: Вениамин Сметков, Алиса Хазанова

Артемий Лебедев. Человек. доС /
21 октября (вс)
Текст: Владимир Забалуев.
Режиссеры: Юрий Муравицкий, Светлана Михалищева
Исполняет: Юрий Муравицкий

Двенадцать / 26 октября (пт)
Поэтический спектакль.
Исполняют: Дмитрий Быков, Линар Горалик,
Андрей Родионов и др.

Вениамин Сметков. Память места /
27 октября (сб)
Исполняет Вениамин Сметков

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР ТЕАТРА – ГРУППА «ИСТ»



БИЛЕТЫ: (495) 623 69 16, (495) 544 55 45 / WWW.POLYTEATR.RU



ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

ПРАКТИКА
театр

ticketland 937 77 37
www.ticketland.ru

CONCERT  ЗАКАЗ БИЛЕТОВ
644 2222

Адрес: Политехнический музей, Новая площадь 3/4, подъезд №9, м.Лубянка

XXXIII

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

20 – 28 октября 2012, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

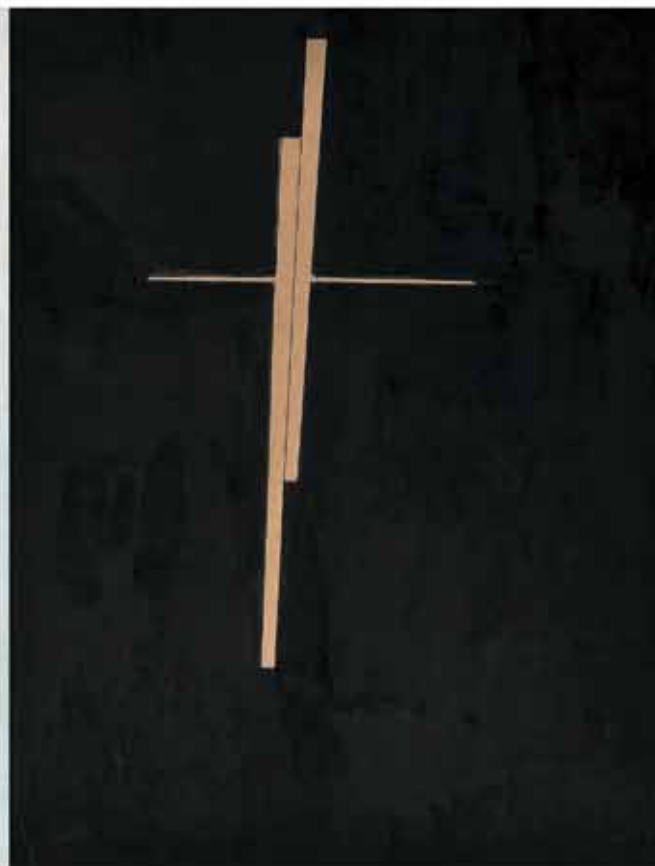
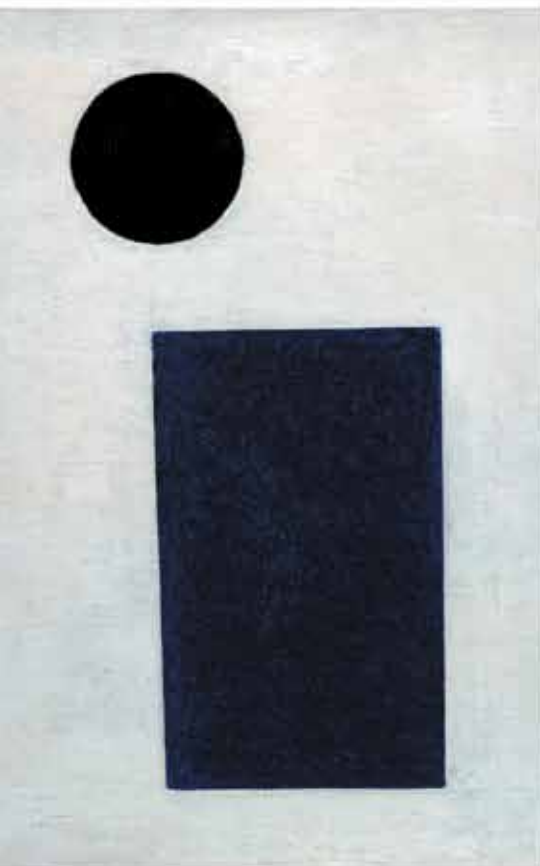
www.antiquesalon.ru



ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
EXPO-PARK

... НАС БУДЕТ ТРОЕ...

Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин
Живопись и графика из коллекции SERHEROT FOUNDATION (Лихтенштейн)



6 сентября – 25 ноября 2012
Крымский Вал, 10, залы 21-22

Информационный партнер



Информационная поддержка





ART MOSCOW

16th International Art Fair
September 19–23, 2012
Central House of Artists
10, Krymsky val, Moscow, Russia

АРТ МОСКВА

16 Международная художественная ярмарка
19–23 сентября, 2012
Центральный Дом Художника
Москва, Крымский вал, 10

www.art-moscow.ru



EXHIBITION PROJECTS
EXPO-PARK



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: VKOVTXH; AFTN: UUWVVNKX
e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care


VIPPORT
FBO/Vnukovo

non/fiction№14



14 Международная Ярмарка интеллектуальной литературы
28 ноября – 2 декабря 2012
Центральный Дом Художника, Москва

Гость ярмарки – Германия
Специальные разделы – Книжная Антикварная Ярмарка
Vinyl Club
Детская площадка „Территория Познания”

Организатор: Компания ЭКСПО-ПАРК ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
119049, Москва. Крымский вал, 10, офис 165
Тел./факс: (495) 657 99 22
info@expopark.ru
www.moscowbookfair.ru

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

реклама