

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 3 (602) 2017

ПРО ПРИРОДУ

МОДЕРНИЗМ БЕЗ МАНИФЕСТА

СОБРАНИЕ
РОМАНА БАБИЧЕВА

КУРАТОРСКАЯ ГРУППА:

Роман Бабичев
Надя Плулгян
Александра Селиванова
Валентин Дьяконов
Ольга Давыдова
Мария Силина

IMPLICIT
MODERNISM.
PART 1

Roman Babichev's
Collection

CURATORIAL GROUP:

Roman Babichev
Nadia Plungian
Alexandra Selivanova
Valentin Dyakonov
Olga Davydova
Maria Silina

28.11.2017 – 14.01.2018

МОДЕРНИЗМ
БЕЗ МАНИФЕСТА. ЧАСТЬ 2
СОБРАНИЕ
РОМАНА БАБИЧЕВА

IMPLICIT
MODERNISM. PART 2
ROMAN BABICHEV'S
COLLECTION

московский музей
современного искусства
moscow museum of modern art

улица петровка, 25 / 25 petrovka street
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru



ПЕТРОВКА 25

экспозиционное пространство
реализовано при поддержке
with the support of



стратегический медиапартнер
strategic media partner



официальное радио
official radio station



официальное интернет-издание
official internet media partner



профильный
медиапартнер
thematic media partner



издание ммoma
mmoma's edition



медиапартнер
media partner



реклама

27.9 –
20.11.17

ЧАСТЬ 1



Русаков А.И., «Испытание глиссеров» (фрагмент)
Холст, масло. Кон. 1920-х гг.

Rusakov A., "Trial of Scooter Boats" (fragment)
Oil on canvas. Late 1920s

12.09 – 15.10



ЕГОР
ФЕДОРИЧЕВ

СКЛАДКА
НА ЗАНАВЕСЕ

куратор:
Вера Трахтенберг

Выставка проекта поддержки
молодого искусства СТАРТ
4-й Сыромятнический переулок,
д. 1/8, подъезд 9

специальный партнер:
ИСКУССТВО

информационные партнеры:
THE ART NEWSPAPER RUSSIA



генеральный радио партнер:
РАДИОКУЛЬТУРА

партнер:
РЕСПУБЛИКА

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер.,
дом 5, стр. 1, оф. 209
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

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

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@crp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73, informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adr@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии «Ситипринт»
+7 (495) 266-28-95, www.megapolisprint.ru
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

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

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:

Пьер Юнг
Без названия (Человеческая маска)
2014

Видео, цвет, звук, 19'00"

Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, London; Esther Schipper, Berlin; and Anna Lena Films, Paris © Pierre Huyghe. Изображение предоставлено 7 Московской международной биеннале современного искусства

ПОЗАДИ МОСКВА

Фонд IN ARTIBUS,
Пречистенская
набережная, 17

Московский
городской
пейзаж

30 — 2017 года — 30
августа / сентября
i n a r t i b u s . o r g

№ 3 (602) 2017

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Выпускающий редактор Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректор Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»

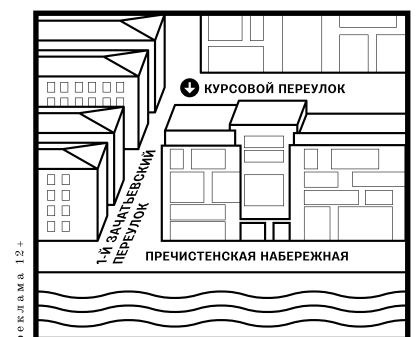
Учредитель ООО "Издательство "Искусство"

Генеральный директор Евгений Кобзев



реклама

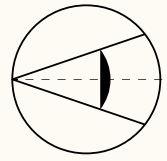
Наталья Нестерова «Печатный переулок»



РЕКЛАМА 12+

Генеральный медиапартнер

Медиапартнеры

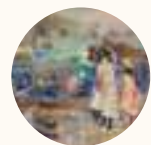


#АртЛекторийВкино

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ ОБ ИСКУССТВЕ

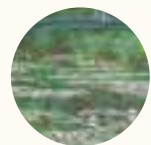


СМОТРИТЕ В КИНОТЕАТРЕ ФОРМУЛА КИНО ЦДМ



03 сентября / 13:00
06 сентября / 12:00

РЕНУАР – НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК



10 сентября / 13:00
13 сентября / 12:00

Я, КЛОД МОНЕ



17 сентября / 13:00
20 сентября / 12:00

ИМПРЕССИОНИСТЫ



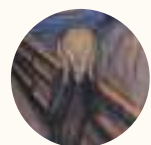
24 сентября / 13:00
27 сентября / 12:00

МАНЕ: ЖИЗНЬ НА ХОЛСТЕ HD



01 октября / 13:00
04 октября / 12:00

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ – НОВЫЙ ВЗГЛЯД



08 октября / 13:00
11 октября / 12:00

МУНК-150



15 октября / 13:00
18 октября / 12:00

МАТИСС

ВОСКРЕСЕНЬЕ
СРЕДА

АДРЕС КИНОТЕАТРА
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЕЗД, Д. 5, СТР. 1, 6 ЭТАЖ

РАСПИСАНИЕ И БИЛЕТЫ
THEATREHD.RU

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ



ОРГАНИЗАТОРЫ



реклама

- СОДЕРЖАНИЕ -

Татьяна Замировская **ВНУТРИ ТЕБЯ В ТВОЁ ОТСУТСТВИЕ** 8

ФЕРДИНАНД ЛЮДВИГ: «ИНОГДА МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО РАСТЕНИЯ ВЕДУТ НЕЧЕСТНУЮ ИГРУ» 28

Екатерина Кочеткова **ПЕЙЗАЖ СХОДИТ С УМА: СЮРРЕАЛИЗМ В ЛАНДШАФТНОМ ИСКУССТВЕ** 38

ОЛЬГА КИСЕЛЁВА: «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ВХОДИТ В ЛЕС, ДОЛЖЕН ПОНИМАТЬ, ЧТО ОН НА ТЕРРИТОРИИ ИСКУССТВА»..... 50

Константин Дудаков-Кашуро **ДЫХАНИЕ ДЕРЕВА. ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ САУНД-АРТА** 62

..... 74

- 7-Я МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. МОДНЫЙ ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС -..... 74

МАРИНА ЗУРКОВ МЕЗОКОСМ 76

АЛИ КАЗМА БЕЗОПАСНОСТЬ 78

КУДА БЕГУТ СОБАКИ ФОБИЯ ЗАВТРА 80

СЮЗАН ШУППЛИ ФИЗИЧЕСКИЕ СЛЕДЫ 82

РЕВИТАЛЬ КОЭН, ТУУР ВАН ДАЛЕН ТИШИНА; ТЕНЬ ИЗ НИОТКУДА 84

РОБЕРТ ДЖАО РЕНУИ ОСТРОВ РОЖДЕСТВА; ЛОВУШКИ..... 86

МАЙКЛ НАДЖАР ВНЕШНЕЕ ПРОСТРАНСТВО; ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЗЕМЛИ..... 88

БЕЗМЯТЕЖНОСТЬ. АВТОРСКИЙ ПРОЕКТ ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВОЙ 90

..... 113

- ОБЗОРЫ -..... 113

Андрей Ерофеев **Новая Москва**..... 114

Ирина Мак **Цай Гоцян. Октябрь**..... 116

Юлия Музыкантская: «Я вижу в проекте не только экологические проблемы» 118

..... 124

- SUMMARY -..... 124

6

Тема природы оказалась вдруг одной из важнейших, и не только в России — по случаю официально объявленного года экологии и вполне понятного энтузиазма кураторов и музеев, — но и во всём мире. Резкий всплеск интереса художника к окружающей среде постулируется и в статьях газеты *The New York Times*, и в основном проекте Венецианской биеннале, и в программе Триеннале садов в датском Орхусе. Вероятно, дело здесь не только в том, что художники вдруг осознали, что мы находимся на краю экологической катастрофы, но и во внутренних процессах самого искусства. Кажется, от холодной отстранённости современного искусства, которое обращалось к рациональной составляющей в человеке, произошёл какой-то сдвиг к эмоциональному опыту. Если раньше работы, будоражащие чувства, отвергались серьёзными кураторами как развлекательные и коммерческие, то сейчас *Hugo Boss Prize* получает художница Аника Юи,

7

работающая с ароматами, а музей Класма составляет постоянную экспозицию из произведений, воспринимаемых не глазами. Эти соображения стали отправной точкой для работы над нынешним номером, но со временем она пошла в сторону не только нового открытия сферы чувств, но и одной очень конкретной эмоции — страха. Страх перед тем, что окружающая нас реальность сходит с ума — не только в политическом или общественном смысле, но вся целиком. Страх, что природный и технологические миры сливаются в симбиозе и вот-вот либо уничтожат нас, либо изменят до неузнаваемости. Совсем не кажется совпадением, что нынешняя Московская биеннале обратилась к той же проблематике преобразованной технологиями, но по-прежнему неконтролируемой природы.

—
Редакция журнала «Искусство»

Татьяна Замировская

ВНУТРИ ТЕБЯ В ТВОЁ ОТСУТСТВИЕ

**Некоторые литературные
произведения могут рассказать
о современном искусстве
больше, чем теоретические
статьи, пусть там, как в рассказе
Татьяны Замировской, даже
не упоминаются художники**

Каждое утро мы заливаем их воском. Воспоминания, фигурки, восковое мороженое. Воска много, даже слишком: пчёлы приносят его отовсюду и лепят куда угодно. Позавчера, допустим, они тщательно и при этом почти мгновенно создали точные копии всей кухонной утвари — каждая ровно в десяти сантиметрах южнее оригинала (если в десяти сантиметрах южнее стена, то лепят внутри стены, осторожно разбирая её при помощи термитов, хотя, конечно, термиты не осознанно помогают, а становятся частью единства пчёл в этой ситуации). Вчера с утра слепили бюсты всех писателей, чьи книги мы читали последними (Данута читала Элену Ферранте, представьте, как повезло той части человечества, которую всё ещё интересовали книги), вечером снова восковой Наполеон. Они всегда лепят Наполеона по вечерам, потому что это чьё-то из нас воспоминание, которому проще всего существовать в восковом виде; по ряду причин ничьё другое воспоминание не содержит в себе столько воска, а когда воск лишний, необходимо и это воспоминание, и его повторение. Впрочем, откуда столько воска в пчёлах, тоже вопрос. Откуда в мире столько воска, если отвлечься от пчёл? Но что-то не получается отвлечься от пчёл.

По утрам Наполеон тает, как снеговик, и мы макаем в мгновенно затвердевающий воск стаканчики для молока: так у него больше шансов остаться молоком, воск всё останавливает.

Потом Наталия варит кофе на всех, и тут важно следить за процессом. Молоко вырывается из рук, принимая форму рук, с кофе тоже не всё просто: он из Колумбии и в нём что-то уже живёт — но пока его мало, твёрдая молочная рука вдруг сама хватает кофейный комочек, с силой вжимая его в рожок кофе-машины, чтобы сразу же после рассыпаться в тёплые пенные брызги. Я ассистирую: стою с кастрюлькой. Кастрюльки сейчас нужны. Теперь всюду необходимо стоять с кастрюлькой.

* * *

Вирус пошёл с прошлого года: живые организмы начали организовываться в паттерны и воссоздавать вещи, мысли, иногда состояния или предположения, часто страхи, сны, подозрения, беспочвенные обвинения. Пчёлы лепят скульптуры. Зайцы сложились в тайный военный чертёж. Кошениль стала «Викиликс» (ярко-красным по верху всех белых поверхностей — читай не читай, теперь всё открыто миру, тайн больше нет). Бабочки садятся на живот сопернику, если влюблён. Хотя никто уже не влюблён. Когда влюблён, вообще на улицу не выйти. Олени выстраиваются на поле в точности как игроки в футбол во время финального евроматча — просто словили картинку, трансляцию. Самка опоссума развешала на себе, как прищепки, микроскопических детёнышей в форме свежего твита одного из актуальных президентов — или это ещё не написанный твит.

Птицы с утра, дробясь и разлетаясь, мурмурируют в мерцающие заголовки, отвергнутые редакторами. Хотя никто уже не редактор.

Мысль теперь по-настоящему материальна: ты думаешь о том, что неплохо было бы прыгнуть под поезд метро, и видишь эту мысль, выложенную смирными глянцевыми божьими коровками на собственном потолке, и ты ли тот самый человек, которому когда-то померещилось, как шероховатыми шерстяными ночными бабочками на этом же потолке было выложено вечное «коммуникация невозможна» (если поджечь их, понимал ты тогда, станет возможна, но от силы минуты на две или три), — и если да, то связана ли эта вспышка прозрения с тем, что случилось позже? А если нет, то не превратился ли ты, цитируя собственный же текст, в то же самое, что происходит вокруг? Всё превратилось в цитату, повтор, биотекст. И ты тоже. И я тоже.

* * *

Началось всё с муравьиных петель: вначале об этом писали с характерным для разудалых мемов юмором. Муравьи будто теряли направление — судорожно, поспешно бежали вслед за другими муравьями, вся эта математическая завораживающая схема вдруг сбивалась, закольцовывалась в бесконечный дрожащий чернотой тошнотворный круг, по которому насекомые колесили, пока не умирали от голода. Считалось, что они делают так, если около муравейника положить смартфон или планшет (второй планшет был необходим для создания завораживающего видео для YouTube). Потом выяснилось, что телефоны муравьям уже не нужны для того, чтобы образовывать петлю смерти. Иногда достаточно просто поговорить по телефону недалеко от муравейника. Потом оказалось достаточным просто пройти мимо и что-нибудь помыслить. Или просто помыслить. Мышления достаточно.

Потом начали закольцовываться вокруг мёртвых животных североамериканские индейки — все помнят, как это началось: тогда пара десятков торжественных, мрачных, как чумные доктора, индеек где-то в Массачусетсе закольцевались в хоровод вокруг мёртвого кота; спустя несколько суток индейки умерли от голода и усталости, а прежде комковатый размякший и слякотный кот — восстановленный, яркий, как свеженапечатанная книга, — поднялся на тонких упругих ногах и начал бродить, как по цепи кругом, вдоль хоровода, размышляя, с кого бы начать — все слишком толстые, кожа да перья, а кости будто растворились, это уже бактерии начали хороводить. Потом и другие птицы принялись водить хороводы вокруг мёртвых млекопитающих — как правило, нескольких десятков птиц хватало для того, чтобы оживить любое, даже корову (для коровы достаточно стаи голубей голов в двести). После того как обновлённое, выхоженное новое млекопитающее, двигаясь вдоль кольцевидной траншеи, съедало образующую

щиеся после птиц субстанции, оно отправлялось на поиски себе подобных. Такие животные иногда складывались в команды и занимались в основном спасательными работами (мы это всё поняли уже позже), но слишком нелюбимыми, диснеевскими, как в мультфильмах. Такие команды «спасателей», состоявшие, например, из кота, пары бурундуков, двух-трёх бельчат и коровы либо лошади (крупное животное в команде спасателей обычно было только одно), врывались в дома за час-полтора до пожара и выгоняли людей на улицу — после чего с чувством исполненного долга шли в пожар. В России медведи удивительным образом начали чувствовать неисправность автомобилей, которые могут в любой момент воспламениться, — за пять-шесть минут до воспламенения медведь уже был на месте, готовый забраться в автомобиль и принять мученическую смерть. Если две машины где-нибудь сталкивались на шоссе и из леса на треск и тектонический гул катастрофы тут же мчался ревущий медведь, было件件но — загорится именно та, в которую он с рёвом протискивается, разрезая себе шкуру тугими осколками окна. Быстрой тащите, ребята. Автоген давай.

Вначале заболели не все животные, но потом — все, тотально; постепенно вирус перекинулся на насекомых (эти работали больше — если это можно назвать работой — с индивидуальными страхами, мыслями и тревогами; в то время как млекопитающие чаще обращались — если это можно назвать обращением — к литературе, анекдотам, мемам, коллективному бессознательному), потом вирус изменился так, что им заразились бактерии — и это страшнее всего. Мы теперь в основном на антибиотиках нового поколения, но и эти скоро перестанут действовать. Каждую неделю человечеству меняют антибиотик, но всё равно часто получается так, что бактерии принимают форму человека, в котором живут, и тогда уже всё, человек идет в Национальный архив и никогда оттуда не выходит, только читает и читает, его можно кормить через зонд, но смысла никакого нет, он уже, говорят, не очнется. Но всё равно кормят, конечно; теперь весь Национальный архив переполнен, некоторые считают, что когда бактерии всё прочитают, они примут форму прочитанного и как бы экстернализируются в архив, а люди вылетят и куда-нибудь пойдут, но мне кажется, что люди уже в другом качестве куда-нибудь пойдут, и лучше бы им идти не туда, где буду я и мои близкие.

* * *

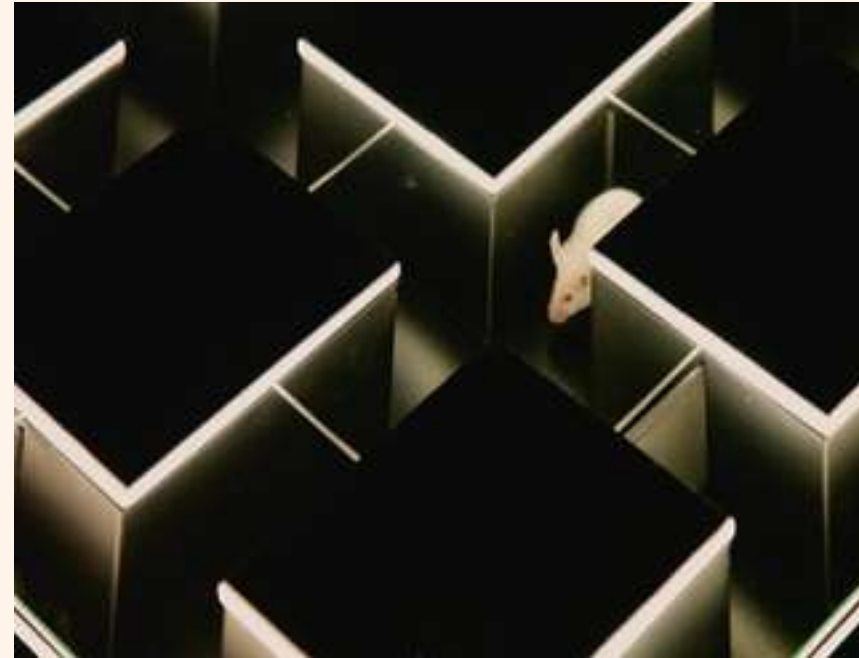
Мы волонтеры и живём отдельно, потому что к нам приезжает М. Каждую неделю (а М. приезжает еженедельно) мы должны отправлять отчёты в Управление, потому что мы дали обещание, всё добровольно. Скрывать ничего нельзя, за сокрытие могут лишить антибиотиков, и тогда пойдём пешком, по обочинам в Нацархив: мы видели таких, бредущих вдоль горных дорог, похожих на зомби, тихих и странных.

Нас 14 человек, мы в разное время встречались с М. и разделяли с ним ДНК. Детей у М. нет, поэтому он приезжает только к нам. Иногда люди тоже возвращаются — но не все. Но М. вернулся. Мы так поняли, что вернулись только те, кого никто не нашёл в первые несколько дней после смерти: речь о тихих, незаметных смертях на природе. Этого времени достаточно, чтобы хорювод птиц умер от голода: птицы без пищи умирают быстро. Теперь уже следят за всеми, никто не умрёт нигде один, но М. в тот момент, когда начал распространяться вирус, путешествовал в одиночку по Индии — его обычный зимний трип; новостей он не читал, и когда упал с горы и разбился, вокруг него, как нам объяснили, тут же начали кружить стервятники, потом стервятники закольцевались и через несколько суток умерли, а новый М. поднялся на своих новых крепких ногах, съел стервятников (они были без костей, все птицы после этого бескостные, мы это помним, помним) и начал периодически навещать нас, по очереди. Из чего точно он восстановился, неизвестно, возможно, это какая-то наружная колония микроорганизмов или грибов, либо — как мы позже поняли, — намерение любой колонии чего угодно сложиться именно в М. От всех нас остаётся в итоге только жизнеобразующее намерение, но только сейчас это стало окончательно понятно. Что бы ни было этим намерением, мы с ним имели дело, и никакая другая форма вируса иметь дело конкретно с нами не хотела. Нам повезло: вирус не со всеми ветушает в контакт. Особенно посредством чего-то связанного с любовью. Хотя какая там любовь. Стоило мне что-то такое снова почувствовать, как огромная пыльная стая лимонниц, посыпанная всё вокруг желтой трухой, обрушилась на живот Насте, безвозвратно испортив её белый фартук.

В общем, возвращаются не все, но М. вернулся, поэтому Управление разыскало всех, с кем М. раньше имел дело (разовые свидания тоже считаются — таких было четверо), и нас отвезли в исследовательский лагерь.

* * *

Лагерь находится за городом, на природе. Мы в нём одни, потому что иначе эксперимент и исследование пойдут не туда: М. не может, когда посторонние, хотя многие из нас ему тоже в определённые моменты посторонние. Мы по очереди встречаемся с М. и выясняем у него особенности взбесившегося мира природы, хотя напрямую он никогда ничего не говорит. Нам объяснили, как наблюдать, считывать информацию, потому что всё стало информацией и тяжело фильтровать: вот на болотистом поле за окном черепахи выстроили свастику (информация), вот воробушки сложились в инстаграм чьей-то лучшей подруги (скучает, это понятно), вот все змеи района приползли к нам на крыльцо, чтобы сформировать собой точную модель автозака, переливчатого, непроницаемого, бронированного (народные волнения на родине одной из нас, 700 человек арестовано). Нам гово-



В инсталляции группы «Куда бегут собаки» мышь бегает по лабиринту, на каждом перекрёстке выбирая, куда повернуть. Однако в момент поворота возникает виртуальная проекция, которая продолжает движение по отвергнутому живой мышью маршруту до тех пор, пока они не столкнутся.

Куда бегут собаки

1, 4, ... 19
2014

Инсталляция: роботизированный лабиринт, намера, штатив, проекция, компьютер, программное обеспечение, живая мышь. Программирование: 144MLN, NEXUS. Проект реализован при поддержке УФ ГЦИ и центра поддержки и развития современного искусства «ЗААРТ». Изображение предоставлено авторами

рят, что таких лагерей посещения, как наш, пока что не больше 50, но мы подозреваем, что их могло бы быть больше — проблема в том, что вернулось множество бабушек с кошками, ну, вы понимаете. Но из бабушки ничего толком не выжать, бабушка не даёт информацию, и вернувшиеся бабушки, как правило, не могут съесть кошек, не позволяет им что-то сердечное, как валокордин; и тогда такая валокординовая бабушка возвращается собой и кошками сразу и, распределённая на несколько живых существ, отчасти теряет рассудок (если был), поэтому без толку. Бабушек, которые стали собой и своими кошками, тоже изучают, но в комплексе, всех в отдельный лагерь. Я точно знаю, что во всех лагерях, и в нашем тоже, за всеми наблюдают и следят, но мы не видели ни одного постороннего человека — только М. и всё, из чего он иногда состоит.

В лагере важно вовремя убирать вещи, иначе придут животные или насекомые и сложатся в эту вещь, а подмену не всегда можно вовремя распознать: как-то Наталия почистила зубы зубной щёткой из лесных клопов (лесной щёткой из зубных клопов, шутили мы). Жуки-пожарники обожают склеиваться в вещи, они и до вируса извечно стремились к овеществлению в неприродном объекте. Всё обожает склеиваться в вещи. Вещи перестали нести смысл: они стали образами, тенями, идеальными вещами, стать которыми может всё что угодно. Я бы назвала этот вирус плотью мира, как у Мерло-Понти. В прессе его выгодно характеризуют как природную шизофрению — теперь действительно всё вокруг за нами следит, всё о нас знает и читает наши мысли, но от этого наши мысли перестали что-либо значить. Оказывается, когда мысли снаружи, понимаешь, что все они по сути одинаковы. Никому не интересны ничьи мысли, особенно теперь. Вот муравьи снова сложились в так называемые мысли Алёны на кухонном столе — никому не интересны мысли Алёны на кухонном столе, несмотря на то, что они в основном про нас, и часто нелестны. Что там про нас думает толстая глупая Алёна (первая школьная любовь М., вышла замуж, родила четверых, даже не помнила, кто у неё был первым, и дико удивилась, когда приехали и сказали, что М.) — никого не волнует. Волнует, как сварить кофе с молоком, чтобы молочнокислые бактерии (достаточно двух!) не превратили молоко в молочный куб, молочный кофейник, молочную цитату из Фуко, молочный штырь в когда-то распоротой ноге Анны-Марии, молочный фетус последнего, свежайшего ребёнка Алёны, которого она мрачно носит в себе, как наиболее тяжёлую мысль, наиболее замкнутую на себе вещь. Молоко нужно греть до того, как бактерии успеют закольцеваться. Продукты лгут, текстуры обманывают, биоматерия предаёт. Не лгут только вещи, но с тех пор, как всё живое стало беспорядочно имитировать собой вещи, искренность вещей перестала иметь значение. Вообще всё перестало иметь значение — с тех пор, как всё вокруг стало значением.



Крылья бабочки асимметричны, одно из них — такое, с какими рождаются все особи её вида, другое было изменено художницей Мартой де Менезес в сотрудничестве с биологом Полом Брейкфилдом на рисунке, какого никогда не бывает в природе.

Марта де Менезес
Природа?
1999—2000
Разработано в лаборатории
профессора Пола Брейкфилда,
Лейденский университет,
Голландия. Изображение
предоставлено автором

* * *

Сегодня М. должен был приехать именно ко мне. Мы сели на крыльце и стали ждать, пока придет М. Кофе получился отличным, совершенно мёртвым на вкус — Наталия делает его лучше всех. У Даши, например, молоко всегда убегает (я не буду объяснять). Сварить мёртвый кофе — настоящее искусство в мире, где искусства больше нет.

Приехала машина, привезла ящики с продуктами и антибиотиками, как обычно. За рулём были еноты — пятеро енотов образовали невысокого человека, возможно, мексиканского подростка. Внутри кузова тоже были еноты: разгружали ящики, что-то хрипели друг другу. Нас они не замечали, потому что у них было что-то смыслообразующее с машиной и ящиками — они и были машиной и ящиками. Ласточки, мечущиеся над крышей, сложились в сообщение: это продукты на неделю. Мы поняли: Управление научилось немного контролировать происходящее. Возможно, скоро у нас всех будет биоинтернет, и в иной природы технологиях не будет необходимости. Возможно, к этому всё и идет. Возможно, это никого не интересует, кроме меня, — на крыльцо подсаживается дородная Алёна и начинает мрачно интересоваться, когда эксперимент закончится и нас наконец-то отвезут домой, а то её тошнит. Мы уходим на другое крыльцо — утренняя тошнота бледной беременной Алёны часто принимает форму маленьких бело-розовых котят и носится за нами до вечера, изящно подтекая под захлопнутые двери (обычно мы заманиваем тошнотных котят в ванну и смываем их душем, наловчились уже).

Я рада, что мне есть с кем обсудить мои предположения про биоинтернет — я тут с Настей. К ней тоже приезжает М. Когда-то, когда я училась на пятом курсе, М. встречался со мной сразу после Насти; через полгода после того, как мы с ним разошлись, он вернулся к Насте, но достаточно быстро разошёлся и с ней, а вот мы с Настей подружились, потому что тогда у М. был хороший вкус, ему нравились умные и красивые девушки, и почему бы им не общаться между собой. Мы с Настей тоже были как чередующийся биовирус. Когда М. приезжает к ней, он обычно состоит из комаров, поэтому она его приездов не ждёт — ходит потом в волдырях, как аллергик, отхлёстанный по щекам крапивным букетом. Хотя он иногда говорит ей комплименты. Пищит что-то, точнее.

Ко мне М. приезжает разный, редко из насекомых, только один раз был из саранчи. Этот строгий акридовый М. говорил стрекотом, передал новости от мамы почему-то. В тот раз он захотел остаться на ночь, но я уложила его на соседнюю кровать на случай, если ночью что-то пойдёт не так и вся саранча разбежится (вирус проявляет разную степень плотности в связи с геомагнитными полями, солнечной активностью и чем-то ещё, чем-то ещё). К Анне-Марии приезжал М. из богомоллов и лез обниматься всё



Пьер Юиг создал внутри ухоженного барочного парка в немецком Касселе островок другой реальности, в центре его располагается женская статуя с пчелиным ульем вместо головы, а вокруг неё по грязи и строительному мусору бродят две собаки. Одна из них, по имени Человек, — альбинос с ярко-розовой передней лапой.

Пьер Юиг
Невозделанное
2011—2012
Изображение предоставлено
автором, Mariam Goodman
Gallery, Нью Йорк; Esther
Schipper, Берлин. Специально
для dOCUMENTA (13)
© Pierre Huyghe

время, она неделю в себя приходила. Ко мне приезжал и обычный микробактериальный М., молочно-кислый тоже приезжал: по виду вообще обычный М., только запах псиный и бесприютный. Рассказывает в основном про свои путешествия и про себя как некий мелкий генетический проект, один из нескольких миллиардов, но сбивчиво. Как будто книгу, которой раньше был М., разрезали на мелкие листочки и сложили в хаотичном порядке, не подозревая, что и изначального-то порядка никогда не было.

Мы все уверены, что М. класный. В других лагерях всё намного хуже, мы знаем. Многие из нас были в своё время крепко влюблены в М., Даша даже резала руки из-за него (теперь Даше лучше ничего не резать — мы уже знаем, что происходит с кровью). Мы не знаем, кто это на самом деле, но иногда он может рассказать нам что-нибудь о животных, потому что это его выбор — предоставить голос животным. Поскольку у него есть выбор, он — живое существо. Поскольку он многое о нас помнит, это М. Иначе мы думать не можем — а если бы думали, все бы это сразу увидели: вот уже хор вечерних лягушек затягивает свою закатную песню «Он — живое существо».

* * *

В своей комнате я обнаруживаю енотов, роющих в шкафу. Оказывается, это визит М., на который наложилась доставка продуктов: биокиванты, образующие реальность, часто в зависимости от ситуации складываются в различные её составляющие, чтобы было проще. Заметив меня, еноты запрыгивают друг на друга, образуя что-то вроде смутной тени с пластикой настоящего, живого 23-летнего М., которым я его помню. Умершего 31-летнего я представить себе не могу, мы с тех пор почти не общались, только изредка «лайкали» фото друг друга в соцсетях. О своей смерти М. почти ничего не может рассказать, потому что со мной ему вечно 23. Навещает меня он, потому что влюблён (в 23 он был в меня влюблён). Я слышала, что когда он навещает тех, с которыми случайно один раз, это так и оформляется — он неожиданно стучится в их комнату среди ночи и говорит, что заблудился, интересуясь, нет ли у них свободной кровати переночевать, интернет не работает, airbnb предал, гостиницы отказали, суровая ночь вступает в свои права и надо бы что-то придумать, привет. Всё честно, никаких сюрпризов. Один раз он был пятьюстами улитками — самый жуткий вариант для *one night stand*.

Когда к одной из нас приезжает М., он не замечает остальных — видит только ту, к которой приехал, и существует только в той реальности, которую они когда-то вдвоем разделяли — день ли, год ли, на всю жизнь и в общий гроб. Остальные обычно готовят что-то на кухне, слушают музыку, ведут записи для Управления и читают их, хохоча, друг другу. Мясо, обвалянное в бледной, как покойничья пудра, муке и оставленное без присмотра,



По комнате, оформленной Селестом Бурсье-Мужено, летают зебровые амадины, единственные насекомые для них — электрогитары, включённые в сеть, поэтому птицы поют и одновременно аккомпанируют себе на инструментах.

Селест Бурсье-Мужено
From here to ear
2016
Вид инсталляции
в Copenhagen Contemporary,
Дания. Фотография: © Anders
Sune Berg

тихо пошлепывая, как в фильмах Яна Шванкмайера, сваливается в скульптуру Лаокоона и его сыновей (на сыновей не хватает мяса, поэтому сыновьями становится кефир, который Оля легкомысленно забыла закрутить — хотя нас за легкомысленность штрафуют). Кто-то из нас, видимо, вчера шутил про Лаокоона, но уже не вспомнить кто. На крыльце крольчата складываются в букву Х — Ксения, это Ксения. Если бы у нового мира было имя, он был бы Ксения.

Каждой из нас М. что-нибудь рассказывает — в основном истории о своей жизни, размытые, как у всех, воспоминания о детстве. Мы всё записываем, потом из Управления иногда приезжает машина без людей, управляемая чем попало (как-то водительская кабинка грузовичка оказалась целиком заполнена устрицами без панциря), и мы отдаём им записи. Раньше приезжали люди, но не сейчас. Видимо, им удалось подчинить себе хотя бы часть вируса. Видимо, это сотрудничество. Скоро всё наладится.

* * *

Кормят нас хорошо, но с кофе беда. Пора бы уже придумать что-то с неживыми продуктами. Живые продукты — это катастрофа. Никакого живого йогурта, просим мы. Мы против живого кефира. Мы ненавидим молочно-кислые бактерии. Чайный гриб, который стоит у нас на окне, — для коммуникации с семьями.

Мы почти никогда не обсуждаем между собой М. У некоторых из нас есть мужья и дети, им тем более неудобно. Мужья не ревнуют, им всё объяснили, к тому же М. бесплотен, хотя, впрочем, однажды прилетал лебедем к Анне-Марии, которая была его последней девушкой (она единственная, которая прорыдала несколько ночей подряд, узнав о его гибели, — и ещё больше ночей, когда узнала о том, что случилось с ним уже после), — она не сказала нам, что там было, но запястья у неё были так исцарапаны, словно лебедь прилетал с наручниками из репейника и за что-то её наказывал. Лебедь всегда найдёт, за что наказать человека.

Каждая из нас знает своего, отдельного М. — все приходящие к нам по очереди М. беспмятны на всё, что находится вне поля их личной истории отношений с визитируемой. Это даёт нам возможность не делиться информацией и не ревновать (некоторые из нас до сих пор тайно влюблены в М.).

Только я одна знаю и помню про М. важное и скрываю от Управления некоторые вещи, которые он мне сообщает (возможно, это потому, что мы были достаточно близки в те пыльные 6 месяцев: поездки в Питер и Будапешт, концерт The Cure в Мюнхене, те шестидневные выходные на даче под Смоленичами). Я знаю с его слов, что они приедут и убьют нас всех, как только это закончится — эксперимент? исследование? визиты М. и ничего более? У нас слишком много информации. Мы сами теперь информация и намерение её распространить. Мы вместе с беспмятными сгуст-



Инсталляция Марко Еваристти представляла собой десять блендеров с живыми рыбками, устройства были подключены к сети, и каждый зритель мог нажать кнопку включения. Разумеется, это и произошло.

Марко Еваристти
Хелена и рыбак
2000
Изображение предоставлено автором

ками эпизодического М. — лучшая информация о том, что может случиться с нами в ближайшем будущем. И если мы хотим выжить, нам нужно перестать быть этой информацией.

* * *

Нынешняя ночь оказывается богатой на информацию, которой нужно перестать быть. В те моменты, когда вирус в нём желает поговорить о вирусе, М. сообщает, что подчиняться вирус может не только Управлению и я могу организовать с ним что-то вроде коалиции. Вирус может складываться в разумные и неразумные колонии, теперь всё может складываться, даже не имеющее разума, главное — намерение, сообщил М. ещё во время первого визита, и его блестящие глаза (в тот раз М. принесли мне мелкие водные микроорганизмы, полупрозрачный серебряный планктон) искрились заговорщическим электричеством, от которого я немного тоже загорелась, скажем честно.

М. предлагает мне сбежать, но я не знаю, куда бежать, потому что теперь многие живые организмы складываются в системы слежки и передачи информации — я так понимаю, что всё больше из них сотрудничает с Управлением, если даже молочные бактерии теперь с ним иногда сотрудничают. Именно поэтому Управление продолжает упрямо присылать нам живой йогурт — вероятнее всего, наблюдение за нами ведётся именно посредством йогурта. Йогурт не очень умён — часто формирует собой подзорную трубу, перископ, бабушкины очки или винтажную видеокамеру. Лучше бы он просто лежал в банке и подслушивал. Видеокамеру непросто смешать с гранолой и бананом.

С другой стороны, не очень понятно, как выходить в мир, если мы не можем выяснить, как теперь в нём живут люди, — всё очень быстро меняется.

Наутро, после изнурительной беседы с М. о том, что невозможно передать в Управление, я собралась с духом и вышла на кухню. Там была Анна-Мария, последняя девушка М., и я спросила у неё, сказал ли ей М. во время своего визита то же самое, что и мне. Анна-Мария неприветливо ответила, что она общается с 31-летним М., который намного более образован и осторожен, поэтому выслушивать предупреждения от 23-летнего юного идиота она не хочет, а о чём она говорит со своим персональным М., по сути, не моё дело. За окном зашумело — это на москитную сетку липко наклеилась мошкара, сообщающая, что М. сказал Анне-Марии ждать его в некий полдень, он её заберёт сам, и они сбегут вдвоём, только вдвоём, она и он, и возможно, им удастся основать новую мыслящую биоконию где-нибудь в горах, они ведь давно об этом мечтали, когда только-только начали путешествовать по миру вдвоём. Анна-Мария хмурится, ей неприятно это ежеминутное предательство природы.



Перформанс Паолы Пиви в Кунстхалле Базеля представлял леопарда, который прогуливался по комнате и переворачивал муляжи трех тысяч кофейных чашек. Художница регулярно помещает живых животных в сюрреалистический контекст, например, в другой работе она искусала крокодила во взбитых сливках.

Паола Пиви
Одна чашка напучино,
и я пойду
2007
Вид инсталляции
в Художественном музее
Базель, Германия
3000 чашек с кофе, живой
леопард. Изображение
предоставлено автором

Постепенно выяснилось, что каждой из нас М. обещал в один-единственный, общий для нас всех, день, приехать и забрать, чтобы спасти, — жди меня на кухне в некий полдень, говорил он, можешь сварить мне кофе, но лучше живой, с йогуртом, мне понадобится много сил (не каждая из нас сообщила М. о том, что это йогурт наблюдения и слезки, не все мы одинаково умны, и не с каждой из нас М. одинаково опытный и взрослый — к Алёне, например, и вовсе приходит 16-летний прыщавый дурак).

* * *

В итоге в тот самый день сложилось так, что к нам приехало четырнадцать разных М. разного возраста — и каждой достался свой. Оказывается, их может быть бесконечное число. А может, они просто специально сделали для нас четырнадцать разных, непонятно, — и каждый из них убедил каждую сбежать. Как же так, подумала я, когда мы с криками запирали ванную комнату, куда только что слили в унитаз все остатки йогурта и молока, как же так. Разве можно уйти из своей жизни ради того, чего в ней нет, у нас же у всех есть дом, биография, какое-то будущее и прошлое, злой наш бессердечный М., зачем ты так, чем ты нас обольстил? Биоколония? Любовь? Две из четырёх одноразовых были теперь влюблены по уши — тихая застенчивая Маша (у которой вроде бы где-то был муж, уже второй по счёту) и неприятная, будто из мглистого перестроечного бара вывалившаяся всей своей тестяной массой, немолодая уже Ира (что же там такое было?) — и это притом, что с одноразовыми он при каждом визите заново знакомился впервые. Непонятно, чем он их так очаровал. Некоторым пообещал просто привезти их домой и доставить их с семьями в безопасное место — где-то, как он утверждал, всё же были безопасные места, в Арктике, на Аляске, среди растений и льдов (самое время основывать колонию на Марсе, шутили мы).

Свою неожиданную доброту он объяснял тем, что, пусть и сконструирован из материала противника (хотя он не был до конца уверен в том, что происходящее может называться войной — сотрудничества было больше, чем уничтожения), к нам он испытывает самые тёплые, человеческие чувства — как оригинал, как оригинал. Впрочем, он никогда не был копией — понятие копии в этом новом мире вообще исчезло как бессмысленное. И ни один из этих четырнадцати М. копией не был — все были уникальны. Мой утверждает, что мы с ним поедem в Калифорнию на первой попавшейся биопопутке, изгнав из неё управляющие первоэлементы, а потом отправимся подобным образом на какой-нибудь остров в Тихом Океане — и просто станем этим островом на то время, которое нам понадобится для окончательного понимания нового миропорядка и управления им. Кто-то из нас умчит с ним на Север — на оленях —



Инсталляция Ильи Федотова-Фёдорова — семь муравейников с семью видами муравьёв. В центре установлен столб с кормушкой, к которой ведет трос из каждого муравейника.

Илья Федотов-Фёдоров
Белокаменная
2014
Цифровая печать
Изображение предоставлено
автором

или уплывёт на китах или морских слонах, которые наверняка не откажутся посотрудничать. Но я не верю в морских слонов — мой М. самый лучший, у остальных чужь и ложь.

Когда мы все — четырнадцать нас и четырнадцать разных, не замечающих никого, кроме своей спутницы, версий М. (как назло, некоторым достались насекомые — термитный М. был у Ксении, Дашу вёл под руку шелкопрядовый, тошнотворный; мой был восковой с влипшими в него там-сям молчаливыми покорными пчёлами — как Наполеон, мысленно сказала я ему, как Наполеон, король мой, твой необитаемый пока остров ждёт нас) вышли из дома в обещанный и главный (безусловно) полдень, облака и поля расстилались вокруг, как белая и готовая к коммуникации бумага — это плохо, подумали мы, белая бумага, — и тут же бумага покрылась текстовой россыпью скворцов, полёвок, сусликов, ящерок и зелёных перламутровых мух: мы окружены и в нас будут стрелять, нас видят, за нами давно наблюдают, план наш раскрыт, чёртов йогурт как-то вошёл в сговор с канализацией или же всё происходящее и было единым глобальным планом Управления, в который входили мы уже изначально.

Скворцы уступают место стае пылающих, как наши сердца, малинок: мы выберемся, мы будем стрелять в ответ, сейчас что угодно может быть оружием, пушечным ядром, отравленной стрелой, и вот уже твердеет, заостряется, как копьё, чей-то хитиновый ракушечный М.

Мы спускаемся с крыльца, как хористы во время финальной арии, торжественно и тяжеломерно — нас много, и как минимум половина из нас уверены, что мы лишь вдвоём против всего мира (но я помню, что М. не считает происходящее войной), — и все мы в эту секунду совершаем не побег, но подвиг во имя любви и информации, информации и любви. Наверное, просто мир сейчас такой, думаем мы все и видим отражение этого думания в мельтешащей, полной жизни и подозрения ряби новых наших небес, — просто сейчас такой мир, думаем мы, и мы его часть, и, наверное, это просто правильный порядок вещей, которому мы помогаем осуществляться. Мы обязательно выберемся, и обязательно встретимся через несколько лет, и обязательно распределим наши новые обязанности и будем руководить этим новым, расстилающимся у наших ног миром, потому что у нас уже есть все ключи. Точнее, мы и есть ключи, и кроме нас самих, у нас больше ничего нет. И этот отчёт мы можем с чистой совестью отправить сами себе, а также в Национальный архив — теперь Управление и мы тоже, а невыполнение обещания технически невозможно.



Пьер Юиг поместил в аквариум, где живёт рак-отшельник, резиновую маску, воспроизводящую скульптуру 1910 года Константина Бранкузи — «Спящая муза». Рак-отшельник воспринял копию произведения искусства как раковину и поселился в ней.

Пьер Юиг
Зоодрама 4
2011
Рак-отшельник, аквариум,
резиновая маска «Спящей музы»
Н. Бранкузи, 1346 × 991 × 762 мм
Courtesy of Pierre Huyghe;
Marian Goodman Gallery,
New York; Esther Schipper, Berlin
Фотография: © Guillaume Ziccarelli
© Adagp, Paris 2013



ФЕРДИНАНД ЛЮДВИГ: «ИНОГДА МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО РАСТЕНИЯ ВЕДУТ НЕЧЕСТНУЮ ИГРУ»

Немецкий архитектор вместе со своими коллегами по бюро Ludwig.Schoenle выращивает мосты, башни и павильоны из живых растений. Они формируют единый организм из сотен деревьев, рассчитывая сложные сценарии роста, дополняя и сращивая, отслеживая естественное развитие и умирание структур. Их работы задают новый вектор восприятия архитектуры: помимо обычных пространственных характеристик развивающаяся десятилетиями постройка получает также и временное измерение

вопросы: Сара Леви



Фердинанд Людвиг

Партнёр в архитектурном бюро Ludwig.Schoenle, доктор философии Штутгартского университета (Германия), основатель исследовательской группы Baubotanic (2007).

Вы определяете свою работу термином **baubotanic**, что он означает?

Мое профессиональное образование было вполне традиционным, и только со временем я осознал, что любая архитектура неотделима от природного контекста. Среда нашего обитания — это гибрид природного и городского, границы между ними не существует, а антропоцентрическая парадигма в строительстве сейчас сходит на нет, человек больше не единственный живой организм в теле постройки. Большая часть моей диссертации оказалась посвящена ботанике — так что архитектором меня можно назвать лишь наполовину. Термин, который мы с моим партнёром по бюро Даниэлем Шёнле используем в своей практике, отражает нашу методологию, которая переосмысливает фундаментальные принципы архитектуры. *Bau* («строительство») и *botanic* («ботанический») — это части единого целого. Да, мы создаём объекты из живых организмов, но используем технические элементы в качестве конструктивной основы. И мы не пытаемся сделать строение полностью живым, поэтизируя его, но, наоборот, визуально обозначаем разницу между металлической трубой и вет-

кой дерева: тем, что статично, и тем, что постоянно меняется.

Также мы не пытаемся симитировать какую-либо органическую форму. Наши постройки вполне узнаваемы, даже архетипичны, — это мост, башня, павильон. Но в то же время мы не просто воспроизводим привычные типы построек, но и следуем биологической логике роста наших живых элементов. Мы также не пытаемся придать деревьям традиционную символическую функцию столбов-опор, хотя так может показаться на первый взгляд. Мы следуем не тектонике, а ботанике. В традиционной архитектуре диагональный элемент обеспечивает жёсткость всей конструкции, а в наших структурах он самый слабый, поскольку это живое дерево и оно обречено на гибель.

Есть ли типологии, нереализуемые в вашей технике?

Да, к сожалению или к счастью. Например, мы не пытаемся построить обычный жилой дом. Наши проекты — это экспериментальные живые структуры, существующие на границе между ландшафтом и архитектурой. Это похоже на чувство, когда выходишь из гостиной



На стр. 28
Сверху:
Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle
Пешеходный мост
Окончание работ в 2005 году
Фотография: © Ferdinand Ludwig, лето 2012

1



Внизу:
Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle
Строительно-ботанический пешеходный мост
Окончание работ в 2005 году
Фотография: © Ferdinand Ludwig, весна 2006

1.
Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle
Испытательное поле в Ботаническом саду Гогенгеймского университета, Германия 2012
Фотография: © Cira Mogo

2.
Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle
Исследование передвижения воды в параллельных стволах, Ботанический сад Гогенгеймского университета, Германия
Фотография: © Ferdinand Ludwig

2

прямо под полог древесных крон. Мы переопределяем границы между интерьером и экстерьером и создаём объекты, которые напрямую зависят от среды и ландшафта.

Кто ваш идеальный заказчик — вероятно, долгожитель с ангельским терпением?

Заказчики есть не у всех наших объектов, поскольку роль, которую мы на себя взяли в профессиональном мире, связана, скорее, не со строительством конкретных зданий, а с привнесением новых идей и методологий. Но шутки шутками, а идеальный клиент и правда должен обладать ангельским терпением. Проектирование само по себе довольно долгий процесс, а присутствие в наших работах живых организмов с индивидуальными особенностями роста делает его ещё более медленным. Мы принципиально не используем химикаты, но у нас есть свои приёмы. К примеру, мы применяем металлические элементы для коррекции формы ствола или «тиражирование», как в проекте «Платановый куб» (The Plane-Tree-Cube): сращивая одни растения с другими, мы объединили более сотни деревьев в один живой организм и ускорили естественный процесс формирования дерева и, как следствие, сооружения. Терпеливым, кстати, приходится быть не только клиенту, но и архитектору. Мы же начинаем с маленького ростка и затем стимулируем именно естественный процесс развития, что помогает будущему зданию стать по-настоящему живым, но делает процесс строительства очень долгим. Однако всё познаётся в сравнении — у садовника на выращивание сада уходит куда больше времени.

«Выращивание» — распространённый термин в архитектуре XXI века, подразумевающий ускорение строительных процессов. Его распространение сопряжено с прорывами в компьютерных технологиях,

Мы не пытаемся сделать строение полностью живым, поэтизируя его, но, наоборот, визуально обозначаем разницу между металлической трубой и веткой дерева: тем, что статично, и тем, что постоянно меняется

с созданием новых материалов. Но выращивание — это метод проектирования или же метод строительства? И как оно преломляется в контексте вашей работы?

Термин «выращивание» чаще всего используется в параметрической архитектуре, он означает, что в процессе проектирования в программу закладываются определённые параметры или алгоритм, согласно которому компьютер сформирует — то есть вырастит — абстрактный биоморфный объект, который затем будет воплощён в реальности. Мы же используем этот термин иначе. В нашей практике выращивание — это процесс строительства, основанный на естественном росте структур, то есть это понятие используется в своём первоначальном смысле. Поскольку наша работа — это не традиционное возведение здания по чертежам, проектирование в нашем случае основано на комплексном программировании, и поэтому выращивание у нас — это совокупность архитектурных, технических и биологических аспектов строительства. Мы программируем весь процесс развития объекта — не только его жизнь, но и смерть. Мы просчитываем огромное множество сценариев, способных повлиять на результат, и всё равно он непредсказуем. Представьте любую экологическую систему — тысячи растений на гектар, одни из них распускаются, другие болеют, чахнут и умирают, — это всё естественные



1



2



3

1—3.
Фердинанд Людвиг
и бюро Ludwig.Schoenle
Пешеходный мост.
Формирование
соединений, 2005—2012
Фотография: © Ferdinand Ludwig

процессы. Результат конкурентной борьбы разных особей невозможно просчитать заранее. Мы даже не можем назвать реальные размеры любой нашей структуры, поскольку большая её часть находится под землёй и активно взаимодействует с окружением. И мы не ставим задачу создать идеальный объект, который будет развиваться так, как нам нужно. Какая-то его часть неизбежно отомрёт. Однако если половина выживет — это успех. Например, когда мы работали над нашим первым проектом, пешеходным мостом, многие его структурные элементы погибали, но мы только сейчас заменяем их, сращивая с ними растения, которые уже находятся в структуре. А иногда мы просто оставляем мёртвые элементы в структуре, чтобы они выступали символами жизненного цикла рождения, умирания и обновления.

Как тогда выглядит ваша проектная и рабочая документация? Как вы встраиваете в неё параметр времени? Как рассчитываете финальный образ здания?

В документации каждого нашего проекта отражены основные этапы становления живой структуры: подготовительные строительные работы без растений, стадия формирования, то есть схватывание и укоренение, и этапы естественного роста — пять, десять, пятнадцать и двадцать лет в зависимости от проекта. Однако не стоит понимать наши схемы буквально, это, скорее, прогноз, перечень инструкций, исполнение которых, по нашему мнению, приведёт к желаемому результату. В проектной документации и состоит основная сложность нашего положения в архитектурном мире, поскольку основное требование всех конкурсов — это визуализация финального результата, что в нашем случае невозможно. Поэтому шансы выиграть конкурс, убедить клиента и получить контракт практически нулевые. Однако

Мы программируем весь процесс развития объекта — не только его жизнь, но и смерть. И иногда мы просто оставляем мёртвые элементы в структуре, чтобы они выступали символами жизненного цикла рождения, умирания и обновления

наше желание всё-таки участвовать в профессиональном диалоге подталкивает нас к созданию таких изображений-предположений.

А на каком этапе ваши объекты можно считать законченными?

Мы используем слово «законченный» только по отношению к процессам внутри рабочего графика. Конечно, для себя мы устанавливаем предположительную дату перехода объекта в автономное состояние. Это переворачивает традиционную методику проектирования в архитектуре, в которой есть стадия строительства и стадия эксплуатации. У нас эксплуатация уже ведётся, но формирование ещё продолжается. Архитектурная фотография создаёт снимки зданий без людей, а у нас нет стадии готового здания «до прихода человека», мы понимаем, что в присутствии людей любой объект меняется, и стараемся не делать таких изображений.

Во многих культурах есть упоминания о разумных растениях — следовательно, между человеком и деревом возможна эмпатия, сопереживание. Становится ли она поводом для критики ваших работ, ведь может показаться, что вы поступаете с деревьями жестоко?



1. Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle Платановый нуб Вид в 2012 году, прогноз развития через 8 и 18 лет Фотография: © Ferdinand Ludwig

2. Фердинанд Людвиг и бюро Ludwig.Schoenle Платановый нуб 2012 Фотография: © Ferdinand Ludwig

Зачастую наши детали, узлы и крепления — не что иное, как намеренная провокация, на которую ведётся даже самый искушённый зритель. Всеми виной эта самая эмпатия, не просто поэтизация, но сакрализация природы. Однако реальная природа, от которой человек отделяет себя как раз посредством её сакрализации, совсем другая. Её законы жестоки, они включают естественный отбор, формирование пищевых цепочек и другие отнюдь не поэтические процессы. Мы сами ежедневно едим и убиваем живые организмы, не придавая этому значения. Такова жизнь. Мы же показываем зелёную архитектуру в её подлинном виде, наша цель — заставить человека думать, а не жить в мире поэтических иллюзий. Именно поэтому мы оставляем мёртвые, отторгнутые части нашей структуры в её теле, да и показываем объекты не только в цвету, но и зимой, когда они выглядят не празднично и не уютно. Мы глубже понимаем феномен дерева, чем садовник.

И всё же модификация или даже протезирование растений — это благо или негативное вмешательство в природные процессы?

Не могу сказать, что у меня есть однозначная позиция по этому вопросу. Человек сильнее мира растений. Он использует механизмы, чтобы выкорчёвывать пни, замещать одно дерево другим, интегрировать растения в новый контекст. При этом может показаться, что он определяет судьбу живых организмов, но это неправда. Мы не можем заставить растение принять желаемую форму, игнорируя естественные процессы его роста. Растение просто погибнет, и цель не будет достигнута. Однако такие попытки были. В начале XX века немецкий архитектор Артур Вихула пытался воссоздать привычную нам архитектуру из живых деревьев с нужной толщиной стен, замкнутым периметром и неоготическими украшениями. Он работал не покла-

Мы оставляем мёртвые, отторгнутые части нашей структуры в её теле, да и показываем объекты не только в цвету, но и зимой, когда они выглядят не празднично и не уютно. Мы глубже понимаем феномен дерева, чем садовник

дая рук больше двадцати лет, пытаюсь доказать, что можно вырастить обычный жилой дом с крышей и окнами, но ни к чему не пришёл. Скажу не без доли иронии, что понимаю, почему его замысел провалился. Он недооценил временную составляющую процесса роста дома. На эволюцию дерева ушли миллионы лет, и если просто так её игнорировать, растения всегда будут диктовать нам свои условия. Иногда мне даже кажется, что они ведут нечестную игру.



1



2

1.
Фердинанд Людвиг
и бюро Ludwig.Schoenle
Башня
Лето 2007
Фотография: © Ferdinand Ludwig

2.
Фердинанд Людвиг
и бюро Ludwig.Schoenle
Башня
Лето 2008
Фотография: © Ferdinand Ludwig



38

Екатерина Кочеткова

ПЕЙЗАЖ СХОДИТ С УМА: СЮРРЕАЛИЗМ В ЛАНДШАФТНОМ ИСКУССТВЕ

39

Безумные пейзажи сюрреалистов замечательно прижились в анимации и кинематографе, а вот реальный мир упрям и неуступчив. О садах, где художникам всё же удавалось следовать логике сновидений и даже как будто преодолевать законы физики, рассказывает искусствовед
Екатерина Кочеткова

На стр. 38
Чарльз Дженкс
Земная форма
2001
Из коллекции Национальной
Галереи Шотландии,
заказана в 2001 году
© Scottish National Gallery
of Modern Art | Charles Jencks
Фотография: © Keith Hunter

Боевой слон Ганнибала,
несущий римского
легионера
1547—1555
Сад «Священная роща»,
Бомарцо, Италия
Фотография: © Екатерина
Ночеткова

Внизу:
Сальвадор Дали
Скульптура слона
1982—1984
Сад замка Пуболь,
Жирона, Испания
Фотография: © Alberto
Gonzalez Rovira



БОЕВЫЕ СЛОНЫ И ЭШЕР ИЗ БЕТОНА

Путешествуя по Италии в 1938 году, Сальвадор Дали оказывается в крошечном городке Бомарцо — на полпути между Римом и Флоренцией. Прогуливаясь по лесу, он обнаруживает расставленные среди деревьев монументальные фигуры богов подземного царства, драконов и орков, руины странных архитектурных сооружений. Лес этот — часть загородной резиденции XVI века, принадлежавшей герцогу Вичино Орсини. Он известен историкам как «Священная роща» (Sacro Bosco), а местные жители прозвали её «Парком чудовищ» (Parco dei Mostri). Удивительная, тревожная, ни на что не похожая атмосфера этого места поражает художника-сюрреалиста до такой степени, что он даже снимает короткометражный фильм о своей прогулке по полузаброшенному саду. Вероятно, некоторые образы из его творчества восходят именно к этому путешествию — например, несущий легионера боевой слон из Бомарцо вполне может быть прототипом фантастических тонконогих слоников в картинах Дали и в маленьком садике его замка Пуболь.

После посещения Бомарцо Дали много размышлял о том, каким мог бы быть идеальный сюрреалистический сад. Однако, хотя сюрреализм и стал одним из самых влиятельных течений в искусстве XX века, менее всего он проявил себя в архитектуре и ландшафтном дизайне, то есть как раз в тех сферах, где реальность и объективные законы природы всегда берут своё, где автор не может полностью оторваться от материального мира и уйти в область бессознательного. Так что мечты Дали об обустройстве сюрреалистического пейзажа так и остались мечтами, однако идея время от времени реализует себя в реальных, хоть и очень немногочисленных ландшафтах.

Один из таких примеров — сад-терраса в пентхаусе, построенном Ле Корбюзье на крыше парижского дома для коллекционера Шарля де Бейстеги (1929—1931). В этом проекте архитектор-функционалист неожиданно отступил от присущего ему аскетизма и затеял игру с сюрреализмом, который как раз в те годы набирал силу и популярность. В результате получилось замкнутое пространство, обнесённое по периметру гладкими белыми

Несущий легионера боевой слон из Бомарцо вполне может быть прототипом фантастических тонконогих слоников в картинах Дали и в маленьком садике его замка Пуболь

стенами, устланное травяным ковром и обставленное мебелью, вовсе не предназначенной для использования на открытом воздухе. На старых фотографиях видны лёгкие кресла, фальшкамин, комод в духе рококо, зеркало в овальной раме, а также шест с попугаем. Поскольку квартира де Бейстеги находилась в самом сердце Парижа, на Елисейских Полях, знаковые памятники города — Эйфелева башня и Триумфальная арка — заглядывали в эту зелёную комнату из-за стены, словно персонажи кукольного театра. Напряжённое взаимодействие масштабов и странное смешение материалов, эпох, интерьерного и уличного, лаконичного и вычурного стилей роднит этот сад с полотнами сюрреалистов.

Другой ландшафтный ансамбль, связанный с исторической традицией сюрреализма, находится в неожиданном месте — в Центральной Мексике, неподалёку от городка Хилитла. Это поместье английского поэта и мецената Эдварда Джеймса, который входил в круг сюрреалистов и поддерживал деньгами многих из них. Джеймс был человеком эксцентричным — сам Сальвадор Дали охарактеризовал его «куда более сумасшедшим, чем все сюрреалисты, вместе взятые»¹. В 1947 году, путешествуя по Мексике, Джеймс купил здесь почти 30 гектаров земли, где разбил сад под названием Las Pozas («Пруды»; также переводится с испанского как «Лужи»). Вначале владелец планировал на этой территории ботанический сад и зверинец с экзотическими животными. Однако в 1962 году из-за снегопада погибла коллекция орхидей, которую Джеймс собирал более десяти лет, и тогда он решил создать нечто способное противостоять капризам

(1) Delaqua, Victor. Inside Las Pozas, Edward James' Surrealist Garden in the Mexican Jungle // ArchDaily, 29 June 2016. URL: <http://www.archdaily.com/790389/inside-las-pozas-edward-james-surrealist-garden-in-the-mexican-jungle>



погоды. За следующие двадцать лет Джеймс построил в густых джунглях 36 конструкций из армированного бетона, которые словно опровергают законы физики. Нагромождения колонн, лестниц и переходов, взмывающие вверх на несколько этажей, более всего напоминают графику Маурица Корнелиса Эшера, получившую реальное трёхмерное воплощение. Архитектура сплетена воедино с окружающей её растительностью, она расцветает и ветвится — всё находится в развитии, в нескончаемом процессе изменений и превращений.

БАССЕЙН В ФОРМЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПОЧКИ И ЛОБСТЕР НА ГАЗОНОКОСИЛКЕ

Пусть исторический сюрреализм и не создал образцового сада, его влияние не ослабевает даже сегодня, а отдельные мотивы и приёмы продолжают появляться в ландшафтном искусстве. Иногда встречается буквальное копирование сюжетов из картин сюрреалистов — так, оммажем Рене Магритту выглядит сад коллекционеров Шерри и Алана Коппелей, спроектированный в начале 2000-х годов в городке Бьюкенен, штат Мичиган². Среди фигурно подстриженных кустов возвышаются огромные деревянные бильбоке — игрушки, состоящие из палочки и шарика, который нужно на эту палочку ловить, — частые на полотнах бельгийского художника. Другой любимый им образ — горящая труба — реализуется в саду Коппелей при помощи газовой горелки, установленной внутри настоящего музыкального инструмента. Ещё одна композиция восходит к знаменитой картине Магритта «Прозённое время» (1938; Институт искусств, Чикаго). Объект, который воспринимается как зеркало, при ближайшем рассмотрении оказывается пустой рамой, а эффект отражения создаётся тем, что все предметы на каминной полке выставлены в двух экземплярах. Границы между реальным и иллюзорным стираются, а окружающий пейзаж становится тем потусторонним пространством, из которого в комнату Магритта врывается дымящийся паровоз.

Нередко сюрреалистические мотивы предстают в шуточной и даже китчевой интерпретации. Таким, например,

Пейзаж становится тем потусторонним пространством, из которого в комнату Магритта врывается дымящийся паровоз

был «Воображаемый сад» (Garden in Mind) на территории парка Стэнстед в британском графстве Хэмпшир, открытый в 1993 году и просуществовавший всего несколько лет³. Его автор Айван Хикс унаследовал любовь к сюрреализму от уже упоминавшегося Эдварда Джеймса, у которого Хикс десять лет проработал садовником. В лучших традициях знаменитой Международной выставки сюрреализма 1938 года в Париже сад был заполнен лишёнными всякой логики комбинациями разношёрстных предметов. Там можно было обнаружить разобранные на части манекены, составленные из овощей и цветочных горшков человеческие фигуры, поросшую кактусами пишущую машинку и лобстера, оседлавшего старую газонокосилку. Всё соответствовало известному пассажиу графа де Лотреамона о «случайной встрече швейной машинки и зонтика на операционном столе»⁴.

Мутация, произвольное соединение несочетаемых частей, стала важнейшим приёмом сюрреалистического искусства. Такие странные предметы и персонажи рождались во время популярной в кругу сюрреалистов игры в «изысканный труп» (*Cadavre exquis*, нечто вроде художественного буриме) или в процессе «автоматического письма», призванного извлечь на свет образы бессознательного. Именно оттуда в ландшафтный дизайн пришли текучие биоморфные элементы — почти абстрактные, но в то же время открытые для ассоциативного прочтения. Классическим примером по сей день остаётся сад семейства Доннеллов в городе Сонома, штат Калифорния (1948), с его бассейном в форме человеческой почки и скульптурной композицией Эйдалин Кент, напоминающей лежащие фигуры Генри Мура. Сюрреализмом вдохновлялся и бразильский ландшафтный архитектор Роберто Бурле Марк: планировки и орнаментальные решения его проектов восходят к красочной комбинаторике Андре Массона и Жоана Миро⁵.

(2) Louie, Elaine. Sherry and Alan Koppel's Surrealist Garden Is Located in an Unlikely Spot // *Architectural Digest*, 3 November 2016. URL: <http://www.architecturaldigest.com/story/sherry-and-alan-koppels-surrealist-garden-is-located-in-an-unlikely-spot>

(3) Chappell, Helen. Lobsters of Inspiration: A Crustacean on a Lawnmower, a Cosmic Tree of Cable Drums — *Surrealistic Symbolism Blooms beside the Passion-Flowers in a Hampshire Plot* // *The Independent*, 31 July 1993. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/gardening-enchanted-gardens-lobsters-of-inspiration-a-crustacean-on-a-lawnmower-a-cosmic-tree-of-1458494.html>

(4) Лотреамон. *Песни Мальдорора*. VI:1.

(5) Например, эскиз сада для четы Тремейн в Калифорнии (1948) из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке: <https://www.moma.org/collection/works/78>



Ле Корбюзье
Сад-терраса на крыше,
дом Шарля де Бейстеги,
Париж
1929
©FLC/RAO, 2017





Слева:
**Эдвард Джеймс,
Плутарно Гастелум**
Сад Las Pozas,
Хилитла, Мексика
1947—1984
Фотография: © Bernardo Bolaños



**Эдвард Джеймс,
Плутарно Гастелум**
Сад Las Pozas,
Хилитла, Мексика
1947—1984
Фотография: © Rod Waddington

За двадцать лет Джеймс построил в джунглях 36 конструкций из армированного бетона, которые словно опровергают законы физики. Нагромождения колонн, лестниц и переходов, взмывающие вверх на несколько этажей, более всего напоминают графику Маурица Эшера

БЕЙГЛЫ И НУКЛЕИНОВЫЕ КИСЛОТЫ

Иногда принцип сюрреалистического скрещивания деталей можно наблюдать не только на уровне отдельных предметов или мотивов, но и в решении всего ландшафтного пространства. Здесь уникальным примером может послужить так называемый «Сад сплайсинга» (Splice Garden)⁷, открывшийся в 1986 году на крыше здания Института биомедицинских исследований Уайтхеда в штате Массачусетс. При проектировании сада ландшафтный архитектор Марта Шварц столкнулась с двумя серьезными техническими проблемами: во-первых, бетонные перекрытия могли выдержать лишь ограниченный вес, а во-вторых, на крыше не было источника воды. Очевидно, в таких условиях создать сад из живых растений было невозможно, и автор ограничилась лишь намёками на природные формы, чтобы воображение посетителя могло дорисовать остальное. Все предметы в этом пространстве искусственные и окрашены в чрезвычайно яркие, неестественные оттенки зелёного цвета. Перед нами не сад как таковой, а, скорее, абстрактная идея сада, переданная при помощи узнаваемых элементов — песка, травы, деревьев и кустов. По форме «Сад сплайсинга» напоминает одновременно французский

регулярный парк с геометрическими партерами и японский сад камней с характерными следами на песке. Эти две части соединены друг с другом произвольно: квадратный участок рассечён по диагонали, а фигурно подстриженные деревца во французском вкусе заняли место валунов в японском саду. Другие растения в кадках подвешены под прямым углом к поверхности стены или положены горизонтально на парапет, сбивая зрителю ориентиры и нарушая привычное восприятие пространства. Архитектор признаётся, что стремится подражать барочной традиции садово-паркового искусства, которое манипулирует пейзажем и ощущениями зрителя, сплавления воедино человеческое и природное начала. По её мнению, эта традиция может «конструктивно взаимодействовать с глубоко искусственным сегодняшним миром», в отличие от модернистской архитектуры, которая «не позволяет нам соединить настоящую природу со структурами, созданными человеком, и лишает их возможности диалога»⁸. «Сад сплайсинга» — своего рода сюрреалистический монстр Франкенштейна, он режет глаз и сообщает, что то, что происходит, происходит неправильно. Между тем сама идея сплайсинга, лежащая в основе проекта, — один из механизмов эволюции, которым человек пытается управлять, и такие исследования как раз проводятся в Институте Уайтхеда. Отдавая дань гению места, Марта Шварц сращивает между собой две стилистики ландшафтного искусства, создавая гибридное пространство, словно зависшее между Востоком и Западом.

Шварц задействует и другие свойства сюрреалистического искусства, созвучные постмодернистской эпохе, — иронию, юмор, абсурд. В 1979 году она решила обновить палисадник перед собственным домом в Бостоне и в качестве главного декоративного элемента выбрала бейгл, популярный в Америке бублик из дрожжевого теста с разнообразными начинками. Дорожку между двумя рядами стриженных кустов она выложила ярко-фиолетовым гравием и украсила узором из восьмидесяти бейглов, покрытых слоем яхтенного лака⁹. По словам автора, она хотела устроить сюрприз своему супругу, уехавшему в командировку, поэтому переделка должна была быть быстрой и недорогой, а также символизировать домашний уют и даже

(6) Сплайсинг — это процесс вырезания и последующего склеивания нуклеотидных последовательностей из молекул РНК, важнейший молекулярно-биологический процесс.

(7) <http://www.marthaschwartz.com/whitehead-institute-splice-garden-cambridge-ma-usa>

(8) Kost-Gross, Heidi. An Interview with Martha Schwartz // Perspectives in Landscape Design, vol. 16, no. 1, winter 1999. URL: <http://www.nel.dha.org/perspectives-menu/design/231-an-interview-with-martha-schwartz>

(9) <http://www.marthaschwartz.com/bagel-garden-boston-ma-usa/>

выражать американскую национальную идею — действительно, что могло бы справиться с этими задачами лучше бейглов? Несмотря на свой шуточный характер, «Сад бейглов» (Bagel Garden) стал программным заявлением — в нём Марта Шварц бросила вызов скуке и однообразию современной ландшафтной архитектуры и напомнила о том, что пейзаж обладает и комическим, и критическим потенциалом: «Почему ландшафт не может быть забавным, дадаистским, почему в нём не может быть бейглов?»¹⁰

По сути дела, бейгл — это недвусмысленный намёк на присутствие человека в пейзаже, на их взаимоотношения и взаимное влияние. Спустя пару недель булочки разложились и исчезли естественным путём — то есть выбранный Шварц способ работы с ландшафтом оказался ещё и в высшей степени экологичным.

ОТ СТОУНХЕНДЖА К ЧЁРНЫМ ДЫРАМ

Разумеется, тема экологии актуальна для садов раг excellence, но мало кому удаётся развивать её так масштабно, как Чарльзу Дженксу — архитектору, крупнейшему теоретику постмодернизма и одной из главных фигур в современном ландшафтном искусстве. Нередко он целенаправленно работает с землёй вторичного использования или отходами, называя их «четвёртой природой» (в продолжение концепции трёх типов природы, существовавшей в эпоху Возрождения¹¹). Так, для одного из крупнейших его проектов — парка «Нортумберландия» (Northumberlandia) в окрестностях Ньюкасла (2005—2012) — понадобилось около 1,5 миллиона тонн породы, выработанной при добыче угля в соседней шахте. Парк предстаёт как гигантская фигура лежащей обнажённой женщины примерно в 400 метров длиной и 34 метра высотой. Идею Дженкс сформулировал, вглядываясь в очертания графства Нортумберленд — если перевернуть его карту вверх ногами, абрис будет похож на портрет дамы XVIII века с высокой причёской¹². Учитывая размеры парка, посетитель чувствует себя лилипутом на теле Гулливера и не может увидеть всю картину целиком: она складывается только по мере движения, обязательно при участии фанта-

**Марта Шварц хотела
устроить сюрприз своему
супругу, уехавшему
в командировку,
поэтому переделка
сада должна была быть
быстрой и недорогой,
символизировать
домашний уют и даже
выражать американскую
идею — действительно,
что могло бы справиться
с этим лучше бейглов?**

зии и пространственного воображения — опять-таки, как в игре в «изысканный труп». Также здесь уместно вспомнить картину Макса Эрнста «Сад Франции» (1962; Центр Помпиду), где плавные очертания русла Луары напрямую сопоставляются с формами женского тела. Эротические переживания сюрреалистов не слишком интересуют Дженкса, но и в произведении Эрнста, и в «Нортумберландии» воплощается вековая традиция феминизации земли и природы — неслучайно местные жители называют земляную скульптуру «Богиней Севера» («The Lady of the North»). Здесь обнаруживается и связь с древнейшими пластами человеческой культуры: с геоглифами плато Наска или с меловой фигурой белой лошади близ городка Уффингтон в графстве Оксфордшир. По их образу и подобию Дженкс создал собственный «ритуальный ландшафт эпохи плюрализма»¹³.

Чарльз Дженкс — один из немногих современных ландшафтных архитекторов, исповедующих совершенно классическое понимание пространства сада как символического микрокосма. На практике это означает, что каждый элемент его ландшафтных проектов наделён смыслом и отсылает к чему-то большему, универсальному, к представлениям об устройстве вселенной. Метод Дженкса можно определить как стремление визуализировать невиди-



Сверху:
Марта Шварц
Сад бейглов, Бостон,
США
Завершён в 1979
© Martha Schwartz Partners

Марта Шварц
Сад на крыше Института
Уайтхеда, Кембридж,
Массачусетс, США
Завершён в 1986
© Martha Schwartz Partners



(10) Gagnon, Kristen. Martha Schwartz: Landscapes, mayors, and bagels // Spacing Ottawa, 5 November 2013. URL: <http://spacing.ca/ottawa/2013/11/05/martha-schwartz-landscapes-mayors-bagels/>

(11) О теории трёх типов природы см., например: Dixon Hunt, John. Greater Perfections: The Practice of Garden Theory. London: Thames & Hudson, 2000. Chapter 3. The Idea of a Garden and the Three Natures, pp. 32—75.

(12) Соответствующий рисунок можно найти на официальном сайте Чарльза Дженкса: <http://www.charlesjencks.com/#/projects-northumberlandia>

(13) Tighe, Chris. Northumberlandia, Cramlington, Northumberland // Financial Times, 2 September 2012. URL: <https://www.ft.com/content/ee0baf4a-f286-11e1-ac41-00144feabdc0>



Сверху:
Чарльз Дженкс
Клетки жизни
2003—2010
Из коллекции Jupiter Artland,
Шотландия
© Jupiter Artland

Чарльз Дженкс
Земная форма
2001
Из коллекции Национальной
Галереи Шотландии,
заказана в 2001
© Scottish National Gallery
of Modern Art | Charles Jencks
Фотография: © Keith Hunter



Проект «Клетки жизни» неподалёку от Эдинбурга рассказывает о процессе клеточного деления: перетекающие друг в друга криволинейные формы земляных насыпей и прудов наглядно демонстрируют, как из одной цельной формы может родиться несколько новых

мое: он заставляет предельно конкретное и материальное искусство ландшафта говорить на языке абстрактных понятий. Например, темой парка Портелло в Милане (реализуется с 2002 года) он делает время, находя визуальные метафоры для прошлого и настоящего, для ритмических циклов разного масштаба и плотности — от вектора истории до сердцебиения отдельного человека. Проект «Клетки жизни» (Cells of Life, 2003—2010) в парке скульптур Jupiter Artland неподалёку от Эдинбурга рассказывает о процессе клеточного деления: перетекающие друг в друга криволинейные формы земляных насыпей и прудов наглядно демонстрируют, как из одной цельной формы может родиться несколько.

Парк своего собственного дома в Шотландии Дженкс называет «Садом космических размышлений» (Garden of Cosmic Speculation, 1989—2007): он посвящён современной космологии, основанной на данных точных наук, и таким понятиям, как волны, фракталы, чёрные дыры, ДНК, клеточная эволюция, искривления пространства и времени. По мнению Дженкса, сад как нельзя лучше подходит для иллюстрирования сложных концепций, потому что в нём видимая природа управляется неочевидными, но непреложными природными законами. А создаются эти иллюстрации из простейших, базовых по своей сути элементов лю-

бого сада — рельефа земли, течения воды и, конечно, обязательного британского газона. По лаконичности приёмов Дженкса можно сравнить со знаменитым английским садовником XVIII века — Ланселотом Капабилити Брауном, который регулярно подвергался нападкам критиков за то, что созданные им ландшафты были недостаточно «художественными», не слишком отличались от обычной природы вокруг. Как и Браун, Дженкс избегает прямых линий, симметрии, любого украшательства — то есть всего того, что не встречается в природе. При этом назвать его ландшафты натуральными никак нельзя: они одновременно естественны и сверхъестественны, они состоят из присущих природе элементов, но с их помощью выявляются глубинные силы и законы, не всегда осознаваемые, но непременно ощущаемые человеком. В некотором смысле чего-то подобного добивались и сюрреалисты, ища пути для выхода бессознательного на поверхность; но Дженкс не пытается сбежать от действительности — наоборот, он делает её ещё более явственной, материальной, сверхреальной. Его проекты останавливают взгляд и заставляют сосредоточить внимание на месте и времени — но не конкретных, сиюминутных, а на глобальных, космических местах и временах: «Люди занимались этим ещё до того, как построили Стоунхендж, так почему бы не делать то же самое и сейчас?»¹⁴

(14) Glancey, Jonathan. *Totally Cosmic: The Life Mounds of Charles Jencks* // *The Guardian*, 22 June 2011. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/22/charles-jencks-life-mounds-architecture>



ОЛЬГА КИСЕЛЁВА: «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ВХОДИТ В ЛЕС, ДОЛЖЕН ПОНИМАТЬ, ЧТО ОН НА ТЕРРИТОРИИ ИСКУССТВА»

Единственной достопримечательностью французского города Бискарос на протяжении веков был старый вяз, нежно любимый его жителями. Несколько лет назад дерево погибло, и для создания нового символа мэрия пригласила художницу Ольгу Киселёву. Потратив весь бюджет проекта на исследования, она узнала, что дерево погибло от грибка, но если французскую породу скрестить с устойчивой к нему сибирской, его можно вернуть к жизни. Оживший вяз и есть произведение, созданное Киселёвой, — а художница разрабатывает новые проекты на стыке искусства и науки со священными деревьями разных религий

вопросы: Алина Стрельцова



Ольга Киселёва

Сайенс-художник, директор Института науки и искусства Сорбонны, главный редактор журнала Plastik Art&Science, лауреат Государственной премии Академии наук Франции, участница многочисленных выставок и фестивалей современного искусства, в том числе Венецианской, Стамбульской, Берлинской и Московской биеннале.

Ваша история с деревом из Бискарроса — рассказ о воскрешении. Но как можно быть уверенным, что вы спасли и вернули к жизни именно старый вяз, а не просто привили новое дерево к старому стволу?

Прививка тут ни при чём. Старое дерево умерло от графิโอза, его срубили и распилили на куски ещё до моего приезда в Бискаррос. Когда меня пригласили сделать произведение в память о вязе, речь шла о скульптуре из этих спилов, что меня не особенно вдохновило. Однако я узнала, что сохранились отрезки старого вяза. Горожане неоднократно пытались их рассадить, но они погибали. Вместе с сотрудниками Национального института агрономии Франции (INRA) мы начали работать с этими отрезками и выяснили, что сибирский вяз устойчив к графิโอзу. Тогда мы скрестили с ним один из отростков старого вяза — и этот отросток выжил. Но как подтвердить, что дерево осталось прежним? Здесь нужна предыстория. В средние века в этом городе принц и пастушка полюбили друг друга, но юноше пришлось уйти на войну. Когда он вернулся, злые языки нашептали, что возлюбленная была неверна. Принц отверг девушку, и та умерла от горя под этим вязом. Потом и сам принц наложил

на себя руки. С тех пор каждый год в годовщину смерти пастушки вяз зацветал белыми цветами, причём именно на этом дереве цветы располагались не по всей кроне, как это происходит обычно, а только в одном месте в форме круга — короны или венка. Во французском языке есть выражение «корона невинности», и считается, что таким образом дерево подтверждало чистоту и верность той девушки. У сибирского вяза — того дерева, что мы скрестили с французским, — другие цветы, но они тоже расцветают на всей кроне. Однако молодое дерево, которое сейчас выросло на месте средневекового вяза, зацветает точно теми же белыми цветами и тоже в форме венца. Как цвело старое, я видела только на фотографии. Старожилы, по крайней мере, очень довольны — они его узнали. С этого проекта началась целая история. Мы спасли всего одно дерево — пусть исторически важное и воспетое трубадурами, — но остальные деревья этой породы умирают из-за глобального потепления и вызванного им графิโอза по всему югу Европы. С Сорбонной и Министерством экологии мы разрабатываем большую программу по спасению французских вязов.



1



2



3

На стр. 50
Ольга Киселёва
Изображение предоставлено
художником
© Ольга Киселёва

1—3.
Почтовые открытки
с изображением вяза
Бискарроса
Начало XX века

Вся исследовательская работа была, вероятно, проведена учёными. Что в этом проекте делаете вы, художник?

Проект начался с того, что меня в качестве художника пригласили создать произведение на месте дерева. Мы дюшановским методом доказали, что спасённое дерево и есть произведение искусства, а также сделали скульптуру-футляр, защищающую саженец в первые годы его жизни. И сейчас мы не просто сажаем деревья: всё происходит в форме перформанса, иногда он сопровождается выставками и созданием произведений искусства в тех местах, где возрождаются леса. Всё это делается не потому что я художник и чувствую себя обязанной что-то нарисовать или добавить к живым деревьям, но чтобы рассказать людям, которые живут поблизости, что наша работа — это не просто лесопосадки, а возрождение утраченного. Человек, который входит в лес, должен понимать, что оказывается на территории искусства.

Случай Бискаросса простой: город пригласил нас заняться деревом, мы его вернули к жизни, и все остались довольны. Но есть и совсем другие истории. Например — история израильского дерева афарсемон. Туда меня тоже пригласили в качестве художника, но пригласили уже не муниципальные власти, а биологи, которые возродили это дерево буквально из пепла. Однако вскоре они столкнулись с проблемами уже не научного, а политического свойства. Дело в том, что исследовательский проект заказала и профинансировала религиозная организация, которая затем запретила учёным исследовать возрождённое дерево и использовать его иначе как для целей культа, которые предполагают ритуальное сожжение смолы в храме и воскурение фимиама. Этот заказ стал частью большого проекта по возрождению Соломонова храма. Самого храма ещё нет, а вот дерево вернуть к жизни удалось. Однако биологи, которые занимались афарсемоном, параллельно начали исследовать его

**Принц отверг девушку,
и та умерла от горя
под этим деревом. Вскоре
и сам принц наложил
на себя руки. Каждый
год в годовщину смерти
пастушки вяз зацвёл
белыми цветами, причём
они располагались
в форме короны — якобы
таким образом дерево
подтверждало верность
той девушки**

свойства и обнаружили, что смолы можно использовать не только в культовых и парфюмерных целях, но также для лечения и профилактики рака кожи. Но партнёры запрещают учёным дальнейшие разработки, поскольку дерево свято и никаких кремов от рака для простых смертных из него делать не следует. Чтобы рассказать миру о своих открытиях и призвать общественность на помощь, учёные решили добавить в проект художественное измерение и пригласили меня. Сейчас мы готовим первую выставку и ждём реакции.

То есть вы выступаете в качестве коммуникатора между учёными и обществом, чтобы в результате общество повлияло на их религиозных заказчиков?

Мы думаем, что если дерево войдёт в мир культуры, религиозной организации будет сложнее настаивать, что оно принадлежит исключительно ей. Наша выставка не просто о том, насколько афарсемон целебен. Она разворачивается параллельно в двух пространствах: одна часть в пустыне Неgev, где он растёт, а другая — в Аммане. В этих местах существует два очень важных для региона музея:



1



2



3

1—3.
Старейший вяз
Бискаросса в цвету
Апрель 2008
Фотография: © Emmanuele Doaré

израильский Музей современного искусства Негев и Музей современного искусства Иордании — арабской страны, с которой у Израиля непростые отношения.

В обоих музеях разместится одна и та же инсталляция, с помощью которой мы разговариваем с этим деревом. Инсталляцию мы реализовали при помощи французской телефонной компании Orange: с её оборудованием мы можем услышать, о чём говорят деревья — а они общаются между собой, — и перевести их речь на человеческий язык.

Восприятие времени у дерева отличается от человеческого: с ним всё происходит крайне медленно. Одно слово оно проговаривает за полдня, то есть в день произносит всего три или четыре, и все они очень простые — «вода», «ветер», «тепло». Таким образом деревья передают полезную информацию соседям. И знаете, эти слова на иврите и на арабском языке одинаковы. В семитских языках вообще очень много общих слов, и те, которые используют деревья, одни и те же. Это значит, что природа этого региона говорит на одном языке, пока люди общего языка не находят.

А как вы узнаете, о чём говорят деревья?

Мы работаем с французской лабораторией нейробиологии, её сотрудники общаются с растениями и даже обучают их разным вещам. Есть разные способы понять деревья. Например, в течение дня у дерева может меняться толщина и форма ствола — от круглой до овальной — в зависимости от того, что оно переживает. Можно послушать звуки, которые производят древесные волокна. А ещё дерево выделяет разные по химическому составу газы. Всё это методы, которыми оно общается с другими деревьями, птицами, растениями — всем своим окружением. Можно также измерять циркуляцию соков внутри ствола, их скорость, температуру. Это самые простые способы коммуникации с деревьями — всего их сегодня около пятнадцати.

Молодое дерево, которое сейчас выросло на месте средневекового вяза, зацветает точно теми же белыми цветами и тоже в форме венца. Старожилы, по крайней мере, очень довольны — они его узнали

Как биологи понимают, что именно означает, например, изменение толщины ствола?

Изменение толщины означает, что дереву не хватает воды. Если меняется положение ствола в пространстве, это происходит под влиянием ветра определённой скорости и направления. Это простые вещи, которые не нужно долго объяснять. Разумеется, у самих учёных тем для общения с деревьями гораздо больше. Они, например, учат вставать упавшие деревья. Когда из-за урагана падает ствол, дерево, как правило, умирает. Но некоторые умеют подниматься, поскольку в корнях создаётся необходимое напряжение, которое тянет ствол обратно. И биологи делают это знание доступным для многих деревьев. Вообще, жизнь растений — целый мир, о котором мы и не подозреваем.

Почему религиозная организация может предъявлять свои права на дерево? Особенно если это библейское дерево — культурное достояние человечества?

Афарсемон — не вполне библейское дерево, скорее иудейское. Патриарх Авраам, как известно, попытался принести в жертву своего сына, и вокруг скалы, где разворачивались эти события, царь Соломон воздвиг храм. В память об этом на протяжении веков коэны каждый день совершали символическое жертвоприношение из смолы афарсемона. Дерево стало священным, его было запрещено использовать для любых других целей, были разбиты специальные планта-



1



2



3



4

1. Старейший вяз Бискарроса 20 июня 2007 Фотография: © El Fortjel

2, 4. Старейший вяз Бискарроса Сентябрь 2010 Фотография: © Caroline Lagrave

3. Старейший вяз Бискарроса Январь 2005 Фотография: © A. H. Brookes

ции, и еврейский народ их охранял. Клеопатра делала свои духи из смолы афарсемона: она специально посылала шпионов, которые её воровали, и устраивала войны, чтобы захватить плантации. Чтобы их защитить, были построены оборонительные сооружения, например Масада — крепость на берегу Мёртвого моря. Когда её осадили римляне и защитники поняли, что надежды нет, они подожгли плантации и покончили с собой. Уже в современную эпоху под пеплом нашли несколько окаменевших зёрнышек афарсемона. И сейчас мы сотрудничаем с лабораторией археоботаники, сотрудники которой ведут раскопки, разыскивая останки растений и анализируя их. Иногда эти растения удаётся возродить.

У вас ведь ещё есть проект с другим религиозным деревом — бодхи?

Считается, что под таким деревом Будда достиг просветления. Оно почитается как священное и растёт сейчас на севере Китая и даже у нас в Улан-Удэ. Однако на самом деле это не совсем то дерево, под которым медитировал принц Гаутама, а другая порода того же вида. Правильная порода, впрочем, тоже сохранилась, хотя далеко не так распространена. В этой истории мы задаёмся вопросом, что важнее — историческое дерево или символическое значение, присущее тем растениям, которые сейчас служат объектом почитания? Может ли другое дерево стать священным символом буддизма в иной биологической среде? Но про этот проект я пока мало что могу рассказать: он в самом начале, ещё не сделано ни одной работы.

Тема природы и экологии сейчас в большой моде. Почему именно теперь?

Здесь важны два момента. Во первых, на протяжении веков мы восхищались либо достижениями человека, либо разнообразной экзотикой, которая была для нас недоступна. Окружающая нас природа казалась чем-то само собой разумеющимся, тем, что всегда есть и будет, что не-

Проект заказала религиозная организация, которая затем запретила учёным исследовать возрождённое дерево и использовать его иначе как для целей культа, которые предполагают ритуальное сожжение смолы в храме и воскурение фимиама

интересно и не возбуждает эмоций. Исключения из этого правила за всю историю — Левитан и ещё пара пейзажистов, которые никогда особенно не были в центре внимания. В последние же годы выяснилось, что природа — это что-то, что от нас ускользает, что мы теряем и чем стоит заинтересоваться. Вторая причина заключается в развитии как раз того направления искусства, которым я занимаюсь, — сайенс-арта. Благодаря ему у художников появилась возможность непосредственно работать с учёными. Если уж мы соглашались с тем, что искусство существует не для того, чтобы украшать мир, а для того, чтобы его улучшать, сайенс-арт не просто позволяет привлечь внимание к проблемам, как это делал критический реализм, но предлагает реальные решения — например, создание нового дерева.

Кто из художников работает с природой так, чтобы произошёл этот эмоциональный сдвиг?

Например, Олафур Элиассон, Джеймс Таррелл, Марта де Менезеш — у них умные и сильные работы, я бы охарактеризовала их как интеллектуальные и зрелищные одновременно. Работы Элиассона и Таррелла широко известны, поэтому лучше расскажу



1

3

4

1. Вяз малый (Ulmus Minor, танжне Ulmus Campestris) 1885
Ботаническая иллюстрация Из сборника Отто Вильгельма Томе «Флора Германии, Австрии и Швейцарии в расказах и картинках для школы и дома» Гера, Германия, 1885

2. Вяз малый (Ulmus Minor) 1767
Ботаническая иллюстрация Из сборника Адама Вольфганга Виндершмидта «Изображения деревьев, многолетних растений и кустарников». Из коллекции Гарвардского университета, США

3. Цветение вяза малого 9 марта 2008
Фотография: © Hermann Schachler Хенрик Хонанссон

4. **Ольга Киселёва**
Цветы, листья, ветви и семена вяза малого
Изображение предоставлено художником © Ольга Киселёва

о Марте. Например, она научными методами изменила узоры на крыльях бабочек: выведенных ею насекомых никогда не было в природе. Эти крылья одновременно и что-то естественное, и результат вмешательства человека. Художественное вмешательство никак не поменяло гены насекомых, и новые типы крыльев не передадутся их потомству: они исчезнут из природы вместе с бабочками-однодневками. Произведения Марты буквально живут и умирают, напоминая об эфемерности искусства.

Но всё равно получается, что художник иллюстрирует открытия, но сам ничего не открывает?

Есть три вида сотрудничества. В первом случае художник приходит к учёному и задаёт волнующий его вопрос. Такой была моя работа с умершим деревом, когда учёные по моему заказу начали искать, как его спасти. Вторая ситуация — учёный сам приходит к художнику с какой-то темой и предлагает подумать в одном направлении. Например, у меня была работа про биологические часы для Уральской биеннале: эти часы меняли скорость хода в зависимости от того, какой человек подходит к ним — быстрый или медленный. Я — человек крайне медленный, как и многие выходцы из Питера и все задумчивые флегматики-северяне. Когда к этим часам приближаюсь я, они начинают идти неспешно. А вот во время выставки в мадридском музее Рейна-София часы быстренько убежали на несколько суток вперед. Этот аппарат мы сделали на заводе «Уралмаш», вставив туда кардиологические датчики, которые придуманы для военных, работающих в тяжёлых условиях, например в танках и на подводных лодках. Эти инструменты придумали учёные, а я как художник создала форму и поместила её в социальный контекст. Существование этих часов показывает, что возможны ситуации, когда мы диктуем времени темп, а не живём, как принято уже почти двести лет, в диктатуре времени. И это сформулировала

я, художник, а не учёные. Но если каждый живёт в своём времени, нам нужно как-то скоординироваться. И часы — это форма демократии: каждый, кто к ним приближается, сообщает своё мнение о течении времени, и все эти мнения будут учитываться. Это тоже настоящее открытие: предложение новой формы демократии. В этом примере открытия совершаются и художником, и учёным. Третий способ сотрудничества — совместное исследование. Иногда художник приходит в лабораторию и задаёт сотрудникам вопросы, часто глупые и наивные. И иногда случается так, что этот новый наивный взгляд вдруг открывает для учёного совершенно другое направление мыслей, и совершается открытие...

Приходит зритель на выставку, понимает, что экологическая ситуация катастрофическая, но сделать всё равно ничего не может?

Любой зритель тоже кем-то работает или занимает какое-то положение в обществе: может быть, он учёный, может, государственный деятель, а может, просто гражданин, который проголосует на выборах за кандидата, который придерживается определённой экологической позиции. Знаете, я тоже не верила, что люди все вместе могут что-то изменить. У меня был плохой советский опыт. Однако несколько лет назад я застала в Париже международный климатический форум, куда съезжались политики обсуждать экологические проблемы. Тогда же в публичном пространстве появились экологические инсталляции и работы на тему природы. И я вдруг увидела, что мои соседи, которые раньше не интересовались этой темой, вдруг начали сортировать мусор бумажка к бумажке, выключать свет на лестнице, утеплять окна. Они неожиданно стали бережно относиться к ресурсам, и не потому, что у них денег не хватает на воду и электричество, но потому, что они осознали, как это важно. В этот момент я поняла, что это может сработать.



1



2



3



4

1. Семена вяза малого (Ulmus Minor) Фотография: © 2011 Der Michels

2. Семена вяза сибирского (Ulmus pumila) Фотография: © 2006 Shizhao

3. Листья вяза сибирского (Ulmus pumila) Фотография: © 2006 Melburnian

4. Молодой вяз Биснаросса, спасённый Ольгой Ниселёвой Предоставлено художником © Ольга Ниселёва

Константин Дудаков-Кашуро

ДЫХАНИЕ ДЕРЕВА. ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ САУНД-АРТА

Историк звукового искусства Константин Дудаков-Кашуро рассматривает способы взаимодействия саунд-художников с миром природы: как они прислушиваются к взмахам крыльев бабочки, падающим снежинкам и пению разрезанных пополам древних валунов



— К чему это ты прислушиваешься, друг мой?
— Да я от нечего делать слушаю, как трава растёт.
— И это тебе удаётся?
— Да что ж тут трудного?
— Тогда поступай ко мне на службу, дружище. Кто знает,
на что ещё пригодится твой слух!

Р. Э. Распе. Приключения барона Мюнхгаузена

Ещё в 1909 году «дедушка русского футуризма» Николай Кульбин повторил призыв Сезанна учиться у природы. Однако, в отличие от знаменитого провансальца, обращался он не к живописцам, а к музыкантам. Их искусство должно было уподобиться музыке природы, предельно расширив свой звуко-ряд и палитру тембров. Теория «свободной музыки» Кульбина особенно примечательна в контексте современного взаимодействия художника и природы. Благодаря ей мы видим, что нынешний саунд-арт генетически восходит к идее найти музыкальному звуку аналог звукового языка природы.

Истории музыки совсем не чужды природные метафоры, они читаются и в древнегреческих мифах, и в культуре барокко, и в звуковых пейзажах рубежа XIX—XX веков, не говоря об обилии звукоподражаний в мировом музыкальном фольклоре. И всё же только в прошлом веке органический мир стал восприниматься как звуковой документ, причём документ, который обладает неисчерпаемым художественным потенциалом, но при этом совершенно не нуждается в переводе на язык традиционных инструментов. С подачи Джона Кейджа стихийность природных явлений становится способом организации звука. Даже из ранних текстов композитора очевидно, что он подхватил натуроцентризм авангарда и перенёс его в современный саунд-арт.

С тех пор как в первой половине XX века стёрлись границы между звуком и шумом и появились новые технические возможности создания и обработки звука, стало возможным очередное возвращение к природе. Наиболее полно оно воплотилось именно в произведениях саунд-арта. Примером тому служат как ранние работы Кейджа и Джорджа Брехта из «Флюксуса», основанные на звуках

текущей воды, так и современные саунд-скейпы Билла Фонтаны и саунд-скульптуры из камня Пинуччо Шуолы.

Послевоенный авангард во многом отождествил повседневную реальность с художественным событием до их взаимной неразличимости. И именно это его качество породило целую волну ранних проектов саунд-арта, где непредсказуемость естественного мира становилась пределами возможного и невозможного эстетического опыта. Например, Ла Монте Янг в «Композиции 1960 № 5» предлагал воспринять взмахи крыльев бабочки в качестве звукового перформанса. Произведение заканчивалось, как только бабочка вылетала в окно.

Через три года, в пору расцвета «Флюксуса», Йоко Оно написала три проекта-пьесы для магнитной ленты. В одной из них она предлагала записать звук старения камня, в другой — падающего снега. В 1970 году на сугубо поэтическое концептуалистское хокку появился ответ: представитель американского концепт-арта Пол Кос экспонировал свою инсталляцию, где десяток микрофонов усиливал звук таяния кубов льда. Преображение того, что нельзя услышать, в квазиаудиальный опыт характерно и для Брюса Наумана. В том же 1970 году он составил для выставки «Искусство в сознании» две короткие инструкции: пробурить в земле скважину длиной в милю или просверлить отверстие в центре дерева, поместить туда микрофоны и посредством усилителя услышать голос земли и дыхание дерева.

Примечательно, что инсталляция Коса и тексты Наумана совпали с началом развития искусства энвайронмента, став своего рода произведениями звукового ленд-арта¹. Однако к концу 70-х — началу 80-х концептуалистская парадигма в саунд-арте

TAPE PIECE III

Snow Piece

Take a tape of the sound of the snow falling.

This should be done in the evening.

Do not listen to the tape.

Cut it and use it as strings to tie gifts with.

Make a gift wrapper, if you wish, using the same process with a phonosheet.

1963 autumn

На стр. 63
Анна Лонгуд
Тонущее пианино
Из серии «Пересадки пианино»
1972
Фотография инсталляции в Амарилло, Техас, США
Фотография: © Richard Curtin

Йоко Оно
Пьеса для записи III
Осень 1963
Из книги «Grapefruit. A book of Instruction and Drawings by Yoko Ono»
© 1964, 1970 Yoko Ono. Copyright renewed: © 1992, 1998 Yoko Ono
Introduction copyright: © 1970 John Lennon. New introduction copyright: © 2000 Yoko Ono
Права на публикацию принадлежат издательству Simon & Schuster, Нью-Йорк



66



67

Ульрих Эллер
Концерт для фортепиано
на пирсе со скульптурным
оркестром
20 сентября 2007,
19:00—24:00
Уездомский музыкальный
фестиваль, Германия
Фотография: © Geert Maciejewski
Изображения предоставлены
автором



Якоб Нирнегард
Бой барабана #1 и #2
2009

Поющие пески в Омане, декабрь
2008. Фотографии экспедиции,
где была записана звуковая
инсталляция. Изображения
предоставлены автором



Робин Минард
Путь звука
1994
Инсталляция в парке Бад-Херренальб, Германия
Теплицы, вмонтированные динамики, интерактивная аудиосистема. Фотография:
© Robin Minard. Изображения предоставлены автором

сместились в сторону физического переживания звука. Подтверждением тому служат работы новозеландки Аннии Локвуд. В 1960-е она прославилась своими акциями в духе «Флоксуса», в которых сжигала и топила пианино и рояли либо просто бросала их в лесу, чтобы сама природа становилась исполнителем. Акции получили общее наименование «Пересадки пианино» («Piano Transplants»). В начале 1980-х Локвуд начала составлять звуковые карт рек: за Гудзоном последовали Дунай и Хусатоник. Так у Локвуд саундскейп², где акустическим пространством становятся природная или городская среда, получил художественную форму. Примерами можно считать работы немца Ульриха Эллера и его земляка художника Рольфа Юлиуса. Звуковые инсталляции обоих авторов используют принцип резонанса и микрофонного усиления. У Эллера звучат гора крошечных моллюсков («Schneckenengesänge», 1992) и живописный валун, разрезанный пополам («Hörstein», 1995), а минималистичные произведения Юлиуса состоят из звуков ветра или дождя. Вероятно, самым известным проектом Рольфа стало перенесение природного объекта в институциональное пространство в духе методов ленд-арта. В этой работе тропический дождь Амазонии зашумел в Музее современного искусства Рио-де-Жанейро («Насколько громка тишина», 1992). Ещё раньше Юлиус провёл концептуалистскую акцию «Концерт для замёрзшего озера» (1982), распределив динамики по поверхности и вокруг покрытого льдом озера.

Берлинский композитор канадского происхождения Робин Минард также располагает динамики в природной среде, где они выглядят как густой кустарник, а диффузоры уподобляются диковинным кувшинкам (как в работе «Still/Life» (1996), состоявшей из 750 диффузоров). В его работах снова обнаруживается пересмотр границ между искусственным и природным миром — и заодно, конечно, между звуковым и визуальным.

Впрочем, звукоусиление и микрофонная запись составляют далеко не полный спектр приёмов саунд-арта в работе с природой. Наверное, самым изысканным примером обращения художника с естественным миром можно считать проект японского пионера саунд-арта Акио Судзуки, осуществлённый в Киото в рамках Международного форума современной музыки в 1995 году. В течение месяца Судзуки собирал шестисотметровую

Нынешний саунд-арт генетически восходит к идее найти музыкальному звуку аналог звукового языка природы

металлическую спираль, которую затем погрузил в небольшую речку Сандзо-Ширакава. Конструкция понадобилась художнику для усиления звука реки, которую, по его словам, давно разучились слышать жители старой столицы. Другой выдающийся пример непосредственного контакта с природой — поющие камни недавно умершего сицилийского скульптора Пинуччо Шуола. Он придумал множество вариантов обработки камня в сугубо музыкальных целях и целый ряд приёмов звукоизвлечения. К камню как к парадоксально немому инструменту, скрывающему в своей таинственной глубине застывший звук, обращается и Владимир Тарасов в видеоинсталляции «Гобустан» (2009), зафиксировавшей диалог музыканта с древними камнями Азербайджана. Существует и целый ряд проектов, как будто возвращающихся к истокам саунд-арта с его амбивалентностью слышимого и невыразимого, звучащего и мыслимого: работы датчанина Якоба Киркегарда, записывающего поющие пески в Омане и вулканы в Исландии, или, к примеру, опыты норвежки Яны Виндерен, при помощи специальных ультрачувствительных микрофонов фиксирующей ультразвуковые сигналы фауны морских глубин и воспроизводящей их на замедленной скорости³.

Рассматривая почти полувековой опыт саунд-арта через призму темы природы, обнаруживаешь, что исследование звука оборачивается исследованием окружающего мира посредством звука. Именно художественные, а не научные задачи позволяют вступить с природой в творческий контакт. Это хорошо понимал тот же Кейдж: «Слушание звуков, которые являются просто звуками, сразу же располагает мыслящий разум к размышлению, но знакомство с природой постоянно пробуждает человеческие чувства»⁴.



Акио Судзуки
Восполнить
1965
Вид инсталляции
на Международном форуме
современной музыки, Киото.
Изображение предоставлено
студией художника

(2) Термин канадского композитора и теоретика музыкальной экологии Раймонда Моррея Шафера, предложенный им ещё в начале 1960-х годов.

(3) *Soundings. A Contemporary Score*. N.Y.: MOMA, 2013. P. 78—81.

(4) Кейдж Дж. *Экспериментальная музыка // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи*. Вологда, 2012. С. 20—21.

74

**7-Я МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА.
МОДНЫЙ
ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ
ДИСКУРС**

Чтобы представить нынешнюю Московскую биеннале, мы выбрали только один срез её тематики — изображения природных и антропогенных катастроф, реальных и воображаемых, и попросили художников представить свои варианты апокалипсиса. В то время как все знают об авариях на ядерных станциях, глобальном потеплении, разрушительных штормах и наводнениях этого года, именно этим авторам вроде бы далёкие от нас проблемы не дают спокойно жить и думать о чём-то ещё. Они размышляют о человеческих страхах, бессилии перед лицом разворачивающейся катастрофы и своей ответственности что-то предпринять

с художниками беседовали
Татьяна Курасова и Дарья Кравчук

МАРИНА ЗУРКОВ МЕЗОКОСМ, 2012

В 2002 году в результате нефтяных разработок в штате Техас образовался гигантский провал в земле — карстовая воронка, которая стремительно расширяется и угрожает безопасности людей. Американская художница сняла о ней фантастический анимационный фильм, в котором сегодняшняя история рассматривается как бы из далёкого будущего, где воронка стала и туристическим аттракционом, и предметом изучения археологов

76



2006 год стал поворотным в моей карьере. В этом году в прокат вышел фильм Альберта Гора «Неудобная правда». Тогда же правительство впервые разослало схемы эвакуации в случае урагана по всем почтовым ящикам Нью-Йорка. В этот момент я обратила внимание, как изменилась погода в городе с 1990-х: экстремальные погодные условия случались всё чаще и чаще, последствия ливней становились всё более серьёзными, рекордно жарких дней — всё больше. Погода сильно влияла на сад, который я растила в Бруклине с 2001 года: за пять лет погибли некоторые растения, которые я выбрала с учётом старых погодных условий, и мне пришлось подсаживать другие, способные выдержать нынешнее положение. Мою студию, которая находилась ниже уровня сада, всё чаще затапливало: ливневая канализация не справлялась со штормами. Климатические изменения ещё можно было не заметить, но проблемы городской среды проявляли себя очевидным образом, весь этот мусор и загрязнение воздуха сложно было игнорировать. Однако фильм Гора раскрыл мне глаза на катастрофическую ситуацию, о которой учёные знали больше двадцати лет.

В своё время меня поразили огромные полотна Ивана Айвазовского, которые я видела в Петербурге. Он изобразил, как ничтожны люди перед лицом стихии, как бессмысленны все их усилия бороться с природой. Мне это было очень интересно, конечно, не как способ вызвать страх, а как пример изображения катастрофы, пейзажа после природного бедствия, постприроды. Такие сюжеты можно превратить в пространства созерцания и размышления, а мой самый главный предмет размышления — как перезапустить отношения человека и природы.

Мой проект «Мезокосм», который представлен на Московской биеннале, показывает окрестности городка Уинк в штате Техас — это жуткое место, настоящий постапокалипсис. В результате нефтяных разработок там появились две гигантские карстовые воронки, провалы в земле. И они развиваются с большой скоростью, рискуя слиться в одну. Я немного драматизировала эту историю, представив её как отчёт о нынешних событиях из далёкого будущего, с налётом археологии и мистики. Там из воронки создаётся туристический аттракцион. Однако это не дидактическая работа, поэтому подробности реальных событий не так важны для понимания работы. Просто в этом

ландшафте сосуществуют человеческое и нечеловеческое. И я сопоставляю человеческое и геологическое время в анимированном фильме со множеством как реальных, так и фантастических деталей.

Название «Мезокосм» взято из науки об окружающей среде, оно обозначает искусственные экосистемы, созданные не в лаборатории, а в природных условиях. С одной стороны, такие системы развиваются под контролем учёных, с другой, в них вторгаются элементы случайности. Так что мои работы из этой серии, во-первых, сообщают что природа никогда не бывает полностью природной, она живёт в рамках, заданных человеком. А во-вторых, объединяют элементы биологические и мифологические, а также случайные детали.

Все эти карстовые воронки над нефтяными колодцами, оползни, вызванные строительной деятельностью, даже ураганы и наводнения (а как раз сейчас Техас переживает историческое наводнение!) — это монументальные произведения капитализма, коллективные проекты. Они ускоряют течение геологического времени и базируются на мифе, что природные ресурсы бесконечны, а любые действия по их добыче оправданны. Современная экология родилась на обломках иллюзии о том, что непрекращающийся рост потребления возможен. И это один из признаков кризиса капитализма. В таком качестве эта наука и заинтересовала художников. Художники обнаружили, что все экологические проблемы — это замечательный способ выявить и механизмы экономики, которая управляет общественным мнением в своих целях, и механизмы человеческого мышления. Ведь люди сами хотят верить в то, что им навязывают, поскольку это потакает их стремлению к комфорту. По сути, даже когда мы кричим «Спасите планету!», мы имеем в виду: «Спасите нас, людей!». А художественный способ работы с экологией хорош потому, что мы можем использовать язык эмоций, иронизировать, обобщать, мифологизировать, играть — всё то, что недоступно учёным и общественным деятелям.

На стр. 76

Марина Зурков
Мезокосм. Осень
2012

Кадр из видео. Одноканальная
звуковая инсталляция, анимация,
144-часовой цикл. Изображение
предоставлено автором

77

АЛИ КАЗМА БЕЗОПАСНОСТЬ, 2015

Турецкий художник снял фильм о так называемом «Хранилище судного дня» — норвежском банке семян, где на глубине 120 метров хранятся образцы тысяч существующих на Земле видов. В случае ядерной войны или падения астероида выжившие люди смогут восстановить утраченные культурные и дикие растения

78



79

Вот уже 15 лет я работаю над произведениями о том, как люди меняют мир вокруг себя, не только сейчас, но на протяжении всей истории человечества. У человека есть одна уникальная черта, не присущая больше никаким животным, — планировать то, что случится после его смерти. Он напряжённо размышляет, как подготовиться к тому, чего нельзя ни предвидеть, ни предугадать. Одним из результатов такого планирования стало хранилище семян в Норвегии. Основала его в 2008 году группа ученых, занимающихся сельскохозяйственными исследованиями, во главе с американцем Кэри Фаулером. Хранилище находится внутри горы из песчаника на острове Шпицберген. Сейчас туда помещены 930 тысяч образцов семян. Каждый упакован в три слоя фольги, и на всей тысяче квадратных метров поддерживается постоянная температура -18°C .

Об этом объекте мне рассказал Эмре Байкал, куратор павильона Турции на 55-й Венецианской биеннале, который посчитал, что история хранилища идеально вписывается в мои проекты. Я сразу решил, что это будет история о человеке, который сталкивается с невыполнимой задачей спасти мир — причём не сейчас, а после того, как умрет, — и выбирает для этого сжатую и символичную форму семян, из которых прорастёт будущее. Дальше было просто — я связался с дирекцией, шесть месяцев ждал

разрешения на съёмку и потом шесть часов снимал, пока за мной ходил сотрудник, показывая мне различные части банка.

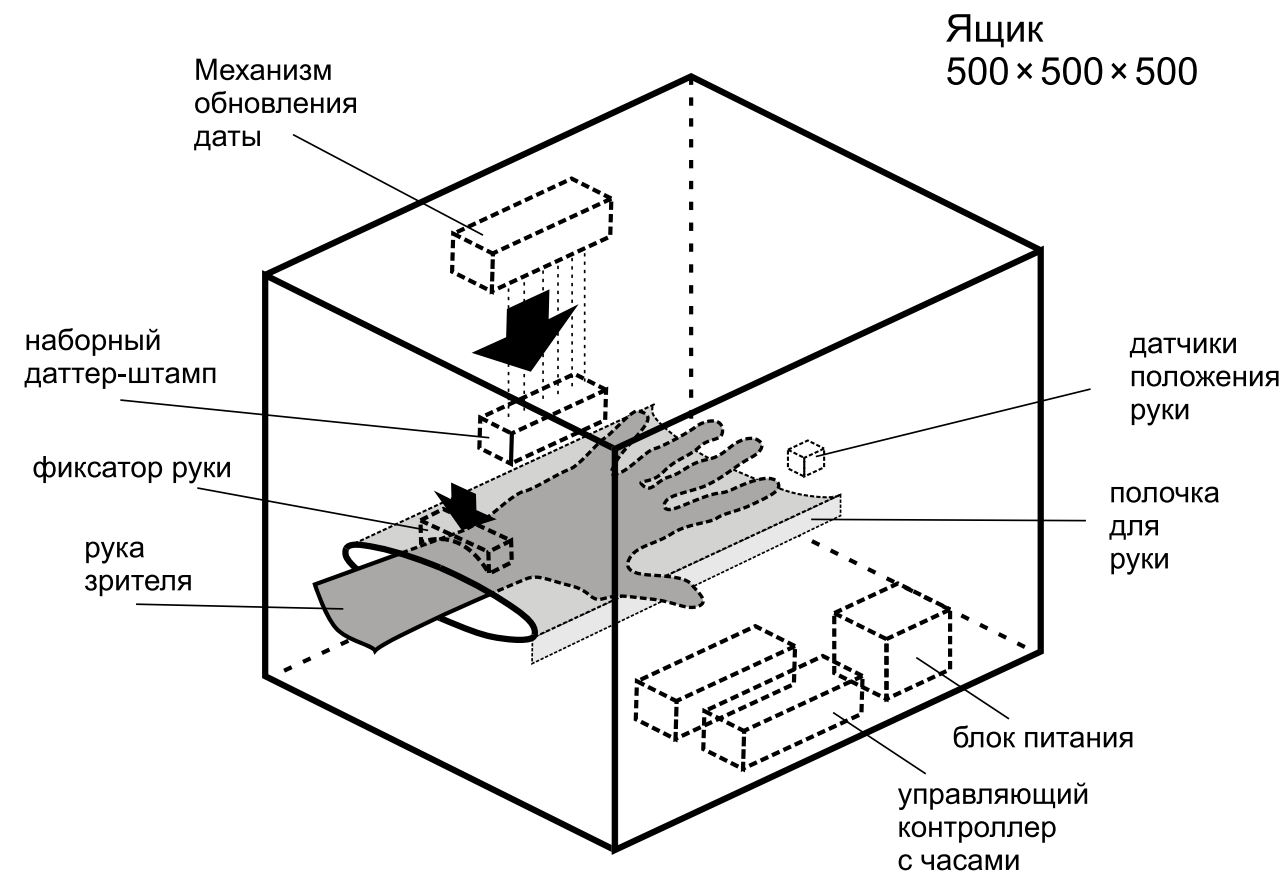
При этом надо помнить, что сохранением и спасением мира занимается предтеватель того же самого вида, который изобрёл атомную бомбу и создал концентрационные лагеря. Когда я думаю о роли художника в мире, на ум приходит высказывание Жюль Делёза о том, что философия не даёт глупости разрастись до таких пределов, как ей бы того хотелось. По-моему, именно этим сегодня занимается искусство. Да, конечно, экология сейчас — тоже своеобразный мейнстрим для художников. С этим ничего не поделаешь: любое движение, трогающее людей и привлекающее внимание, тут же попадает в сети глобального консюмеризма. Отчасти экологическая проблематика тоже используется для формирования нового типа потребления. Но всё-таки не целиком.

На стр. 78—79
Али Казма
Безопасность
2015
Надры из видео, 3'18"
Изображения предоставлены
автором

КУДА БЕГУТ СОБАКИ ФОБИЯ ЗАВТРА, 2017

Инсталляция, выполненная екатеринбургской группой, представляет собой устройство, которое печатает завтрашнюю дату на руке каждого зрителя, рассказывая о самом главном чувстве нашего времени — паническом страхе будущего

80



81

Проект «Фобия завтра» возник как продолжение нашего разговора с Юко Хасегавой, куратором Московской биеннале. Мы беседовали с ней о пограничных зонах между реальностью и тем, что её создаёт. Нам показалось, что банальность и невероятная тупость этого действия — проставить на всех штамп с завтрашним числом — как ни странно, рифмуется с этими вопросами.

Ведь что самое забавное в фобии завтрашнего дня? То, что она включает в себя боязнь неизвестного и непредсказуемого, но в то же время и ужас определённости, неотвратимости, запрограммированности. Простой факт, что после девятнадцатого сентября неминуемо наступит двадцатое, — страшен.

Современные медиа по самой своей природе просто обязаны производить страх, и страх перед завтрашним днём — особенно ходовой товар. Однако нас интересует не иллюстрирование или критика этого явления, а один из наших постоянных и любимых вопросов: как будущее, воздействуя на прошлое, производит событие в настоящем. И современные медиа — только один из служебных элементов в этом механизме.

Известно, что механизм наступления завтрашнего дня работает непрерывно и без сбоев. Однако всем нам хотелось бы знать, кто запрограммировал этот механизм,

есть ли у нас доступ хотя бы к его настройкам и что страшнее — вкраившаяся ошибка или бесперебойная работа программы? И если мысль о завтрашнем дне пугает нас по взаимоисключающим причинам, может быть, как раз сегодняшний день — и есть антиутопия?

Возможно, сейчас социальный аспект наших работ стал заметнее, чем естественнонаучный, как было раньше. Однако нам всегда были интересны подобия и тождества в работе различных систем. Просто сейчас стало очень сложно не замечать социум и всё с ним связанное. И когда вы спрашиваете, какой сценарий развития нашего общества был бы самым страшным для нас, приходится ответить, что логичное развитие сегодняшней ситуации — это и есть, наверное, самое страшное.

На стр. 80—81
Куда бегут собаки
Фобия завтра
2017
Интерактивная инсталляция
Изображения предоставлены
автором

СЮЗАН ШУППЛИ ФИЗИЧЕСКИЕ СЛЕДЫ, 2016

Три истории о том, как ядерные катастрофы стали причиной роста числа смертей и заболеваний в точках, расположенных предельно далеко в пространстве или во времени от очагов: Чернобыль отозвался в Швеции, Фукусима — в Ванкувере, а начавшаяся два миллиарда лет назад цепная реакция в природном ядерном реакторе в Окло влияет на людей до сих пор. Работа Шуппли — настоящее расследование, включающее сбор улик, которые можно предъявить в суде

82



Несколько лет назад я побывала на северо-востоке Шри-Ланки, где несколько десятилетий бушевала гражданская война, и обратила внимание, что все пальмы там, как говорят местные, обезглавлены. И это прямое последствие и свидетельство войны. Такие приметы быстро исчезают, но их можно разглядеть, если внимательно вematриваться в местную природу. Ландшафт работает как своеобразный архив, сохраняя следы политических конфликтов.

До этого я много работала с темой военных преступлений, например изучала материалы Международного трибунала по бывшей Югославии в Гааге, которые были собраны в очень рискованных условиях. Может показаться, что сейчас я отклонилась от своей основной линии, но на самом деле экологические катастрофы — это прямые последствия насилия в политической сфере. Например, многие исследователи трактуют долгосрочную засуху в долине Евфрата как важнейший фактор нынешнего конфликта в Сирии. В истории моей страны — а я выросла в Канаде — уничтожение коренных жителей происходило параллельно с уничтожением самого ландшафта. Это известное правило: если хочешь стереть какой-либо народ с лица земли, уничтожь то, что поддерживает его жизненный уклад. Философ Петер Слотердаjk именно так объяснял использование химического оружия во время Первой мировой — это был способ атаки на окружающую среду противника. Вместо врага вы целитесь в то, чем он питается и дышит.

Проект «Физические следы», который я представляю на Биеннале, рассказывает о ядерных катастрофах. Их последствия трудно установить и доказать. Прошло пять лет, пока радионуклиды из Фукусимы пересекли Тихий океан и достигли побережья Британской Колумбии, и всего несколько дней, пока они добрались от Чернобыля до Швеции, но доказать, что именно они стали причиной увеличения раковых заболеваний или понижения рождаемости, невероятно трудно. Чтобы некая компания была признана виновной в разрушении окружающей среды, в суде должна быть установлена прямая причинно-следственная связь, поэтому виновники обычно остаются безнаказанными. Мой проект — это как расследование таких случаев, возвращение на место преступления и поиск ядерных

улик. Честно говоря, этих катастроф-преступлений настолько много, что я не понимаю, почему мы вообще вкладываем деньги в атомную энергию, когда есть так много источников возобновляемой.

Конечно, в списке страшных событий пока ничто не затмит Чернобыльскую аварию 1986 года, поскольку её последствия будут существовать ещё долго после того, как люди исчезнут с планеты. У меня есть ещё одна работа о Чернобыле, «Распад-распад», которая не представлена на выставке. Она рассказывает о 19 днях, которые прошли между моментом катастрофы и вечером, когда Михаил Горбачёв обратился к народу, чтобы рассказать о произошедшем. Эта задержка обернулась фатальными последствиями для людей, живших в Припяти и работавших в зоне поражения, и мой проект собирает тому доказательную базу.

У художников отлично получается привлекать внимание к общественным проблемам, случаям несправедливости и неравноправия. Художники могут рассказывать очень сложные истории, а учёным и юристам, с которыми я много работала, важно донести эти сложные истории до широкой и неподготовленной аудитории. Художники могут в этом помочь, тем более что в данном случае проблемой является не просто глобальное потепление, а то, что мы все вместе движемся к будущей катастрофе.

83

На стр. 82
Сюзан Шуппли
Физические следы
2016
Надр из видео, 53'00"
Изображение предоставлено
автором

РЕВИТАЛЬ КОЭН ТИШИНА, 2015 ТЕНЬ ИЗ НИОТКУДА, 2013

На Московской биеннале представлены две работы британских художников Ревиталь Коэн и Туура ван Балена. Первая — инсталляция «Тишина» — воспроизводит влажность и давление за секунду до шторма. Вторая — видеозарисовка, где волки бродят по лесу, который освещён лампами, работающими за счёт электроэнергии, которую вырабатывают сами животные при движении. В обоих проектах художники хотят вызвать у зрителя предчувствие близкой катастрофы

84



Ещё со студенческих лет меня занимала тема животных — то, что их тела человек может проектировать, приумножать и потреблять. У меня есть целый список людей, которые вдохновили меня на работу в этом направлении. Во-первых, это профессиональные заводчики гончих собак. Во-вторых, последователи раэлизма — движения, полагающего, что жизнь на Земле была создана искусственным путём представителями высокоразвитой внеземной цивилизации. В-третьих, это создатель искусственного сердца Пол Уинчелл. И ещё — овцеводы.

Меня и моего коллегу Туура ван Балена больше всего волнует вопрос, как жить дальше в мире, где отношения человека со всем внечеловеческим так крепки, что люди могут сами создавать целые экосистемы. Но рассказывать более детально о выводах, которое зрители должны сделать из наших проектов, я не могу: меня совершенно не вдохновляет искусство с чётко читаемым посылом. Однако если говорить о грядущих и возможных катастрофах, то самая ужасная из всех, на мой

взгляд, выглядела бы как избрание человека, отрицающего глобальное потепление, на высший в свободном мире пост. Правда, я не стала бы делать об этом работы. Такой человек её не заслуживает — разве что проекта, созданного самой природой, вроде разваливающейся на куски Антарктиды.

На стр. 84
Ревиталь Коэн,
Туур ван Бален
Тень из ниоткуда
2013

Инсталляция: алюминий,
аппаратура, химические вещества,
растения, пеноматериалы.
Изображение предоставлено
авторами

Ревиталь Коэн,
Туур ван Бален
Тишина
2015

Надр из видео, 7'00"
Инсталляция: алюминий, сталь,
неоновые лампы, инфракрасные
лампы, растения, живые волки.
Изображение предоставлено
авторами

РОБЕРТ ДЖАО РЕНУИ ОСТРОВ РОЖДЕСТВА, 2016 ЛОВУШКИ, 2014

Остров Рождества известен миграцией красных крабов, а также как цель нелегальных иммигрантов. Годами переселенцы привозили сюда новых животных, почти разрушив экосистему острова. Сингапурский художник анализирует процессы миграции разных живых существ, разрабатывая свой, пусть фантастический, план по спасению острова. Кроме того, он представляет на биеннале фотосерию о ловушках — метафору сложных отношений между человеком и природой

86



Несмотря на то что отношения между животными и людьми — моя любимая тема, я бы не сказал, что она так уж популярна сегодня. Например, на последней «Документе» не было ни единой работы об окружающей среде. Уверен, что людям всегда будет больше интересна их собственная история. Другое дело, что с развитием идеи антропосферы оказалось, что история окружающей среды является частью нашей. И раз уж мы оставили свой след на геологическом уровне, разговор о погоде перестал быть частью вежливой беседы ни о чём, теперь это настоящая провокация. За окнами разворачиваются самые страшные погодные явления за очень долгое время. Мы уже не можем делать вид, что всё в руке божьей, мы контролируем погоду и должны за неё отвечать. И в этих процессах у искусства появляется своя роль.

Например, у меня есть фотосерия об острове Рождества, где я провёл много времени, изучая местный животный мир. Этот остров знаменит своими красными крабами, каждый год в ноябре он оказывается целиком покрыт членистоногими, которые мигрируют для размножения. На этой земле было много животных-эндемиков, которые оказались погублены новыми видами, завезёнными людьми. Моё пребывание на острове совпало по времени с несколькими экологическими проектами по спасению изначальной фауны: учёные инициировали массовое истребление всех нехарактерных для этого места видов животных. В чём-то они преуспели, в чём-то нет; несколько эндемичных видов вымерли буквально пока я работал над своим проектом. Поэтому он сначала рассказывает о реаль-

ных экологических мерах, предпринятых людьми, а потом уходит в область воображаемого. Я предлагаю покинуть остров Рождества самим людям. Раз уж все так помешаны на восстановлении экосистемы, какой она была до прихода человека двести лет назад, это самый логичный шаг.

Остальные мои работы, которые были отобраны для биеннале, связаны с идеей ловушек или приманок для животных. Эти объекты очень непросты. С одной стороны, это олицетворение жестокости. С другой, чтобы придумать хорошую ловушку, надо много знать о животном, которое собираешься поймать, внимательно его изучать. Ловушка — отличный символ нашего отношения к животному миру в целом. У меня их целая коллекция. Например, мои друзья-энтомологи рассказали, что пчёл привлекает яркий синий цвет. Я покрасил в нужный оттенок участок леса, и он работал как ёмкость для сбора насекомых.

На мой взгляд, мы живём во времена непрекращающейся катастрофы. Как по другому можно назвать эпоху, когда столько насилия совершается во имя одного только вида? Даже тот факт, что миллионы насекомых погибают каждый день, потому что летят к нашим осветительным приборам, — это трагедия. Однако я надеюсь на одну особенность катастроф — способность объединять людей перед лицом общей опасности.

На стр. 86
Роберт Джао Ренуи
Ловушки
2014
Цветная печать, 1110 x 740 мм
Изображение предоставлено автором

Роберт Джао Ренуи
Остров Рождества
2016
Цветная печать, 1000 x 1500 мм
Изображение предоставлено автором

87

МАЙКЛ НАДЖАР ВНЕШНЕЕ ПРОСТРАНСТВО, С 2011 ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЗЕМЛИ, 2017

Когда немецкий художник Майкл Наджар мечтает о грядущем освоении космоса, он кажется полным романтических надежд — однако во всех его проектах колонизация других планет нужна человечеству для того, чтобы спастись, когда Земля станет непригодна для жизни



С 2011 года я работаю над серией «Внешнее пространство», которая посвящена новейшим исследованиям космоса и тому, как эти разработки повлияют на нашу жизнь — не только на Земле, но и на других планетах. Дело идёт к колонизации Солнечной системы: мы планируем освоиться на Луне и Марсе, создать там среду, пригодную для жизни и работы человека. Или возьмём для примера Европу, огромный ледяной спутник Юпитера. Год назад исследователи NASA обнаружили там океан глубиной в сто километров, покрытый циклопическим слоем льда. Велика вероятность, что именно в нём таятся другие формы жизни: подо льдом могут водиться простейшие и существа, похожие на рыб. NASA удалось засечь, как в какой-то момент ледяная корка этого океана треснула и из расщелин поднялись громадные фонтаны воды, которые тут же замерзли, слой за слоем образовывая ледяные башни. Меня поразила идея, что возможна совсем другая окружающая среда со своей таинственной жизнью. Для вошедшей во «Внешнее пространство» работы «Европа» я собрал изображения, полученные спутником «Галилео», и соединил их с собственными снимками ледников Исландии. Весь передний план — это Исландия, но внешне получается похоже на юпитерианскую Европу. В левой части можно рассмотреть астронавта — символ человека-первопроходца. Мы уже всё изучили на своей планете, много всего разрушив в процессе изучения, следующий шаг — исследование Солнечной системы.

Не могу представить себе человека, которому бы не был интересен космос. У каждого есть фантазии о космическом путешествии, в России тем более. Но, конечно, представления людей довольно абстрактны, поскольку со времён Гагарина в космосе побывали всего полтысячи астронавтов. Когда я начал работу над своим проектом, то сказал себе, что должен сам полететь в космос, чтобы понимать, о чём говорю. Мне пришла в голову идея стать первым художником, который увидит всё своими глазами. Именно поэтому я обратился в Virgin Galactic, космическую компанию Ричарда Брэнсона, и стал одним из их первых добровольцев. Это означает, что я полечу на суборбитальном космическом корабле SpaceShipTwo, как только он будет готов. Когда я получил у Брэнсона свой контракт, а с ним и уверенность, что мне полагается билет в космос, я решил узнать,

как профессионалы готовятся к полёту на МКС. Я обратился к специалистам из Звёздного городка с просьбой потренироваться с космонавтами. Переговоры были долгими и трудными, но в итоге русские оказались отличными ребятами с широкими взглядами. Я прошёл всю необходимую подготовку для выхода в открытый космос, и в то же время мои занятия стали перформансом: мы поставили свет, пригласили операторов и фотографов, которые фиксировали весь процесс. Хотя в 2014 году SpaceShipTwo и потерпел крушение во время испытаний, я надеюсь, что через год всё будет готово. Мой полёт запланирован на 2019 год.

Мой второй проект — «Преобразование земли». Термин terraforming означает процесс превращения необитаемой территории в пригодную для жизни, или наоборот. Сейчас человечество вовсю обсуждает идею преобразования Марса в планету, похожую на Землю, чтобы использовать его в качестве запасного аэродрома, когда у нас кончатся ресурсы. Чтобы получить искомым результат, нам нужно растопить полярные шапки Марса, уплотнить атмосферу и подогреть планету. Однако именно этим мы сейчас занимаемся на собственной планете, и мы знаем, что это приведет её к краху. В этом для меня кроется самый главный интерес к процессу колонизации — мы говорим о создании для нас нового дома, а методы, которые нам для этого необходимы, в конце концов разрушат наш нынешний.

Если мы вспомним времена романтизма, тогда всё было просто: есть человеческие города, а есть природа — нечто возвышенное и чистое. Сейчас всё иначе, природа, которую мы обнаруживаем за городом, находится в процессе трансформации (того самого терраформинга) под действием современных технологий. Нам нужно понимать, что нынешняя природа уже стала имитацией самой себя — об этом и рассказывают мои работы на Московской биеннале.

На стр. 88
Майкл Наджар
Европа. Из серии
«Внешнее пространство»
2015
Смешанная техника фотографии,
архивный пигментный отпечаток,
оргстекло, 1800 × 2820 мм
Изображение предоставлено
автором. © Michael Najjar

БЕЗМЯТЕЖНОСТЬ. АВТОРСКИЙ ПРОЕКТ ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВОЙ

Обсудив глобальные наводнения, ядерные катастрофы и прочие способы, которыми сходит с ума окружающая нас среда, мы закрываем тему номера совсем другим образом природы — ясным и спокойным, каким, наверное, и должен выглядеть мир после обещанного художниками конца света. Елена Чернышова сделала серию изображений Варанжвиль-сюр-Мер — деревушки в Нормандии, особенно любимой импрессионистами. Теперь те же сюжеты интерпретирует фотограф











100

101



102

103





106

107



108

109



110

111

На стр. 90—111
Елена Чернышова
Варанжвиль-сюр-Мер
2016
© Елена Чернышова
Фотографии предоставлены
автором

Некто 1917

К. С. Петров-Водкин. Полдень. Лето. 1917
© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2017 г.

Крымский Вал, 10 | Залы 60–61 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Генеральный партнер



Новая
Третьяковка

Крымский Вал

Поддержка проекта

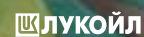
28.09.2017 —
14.01.2018

Специальный партнер

Информационная поддержка

Радиопартнер

Стратегический медиапартнер



~ ОБЗОРЫ ~

Наряду с Московской биеннале и ретроспективой Цай Гоцяна в Пушкинском музее, профессиональное сообщество продолжает обсуждать «Мою улицу» и реновацию, правда, в контексте истории утопических проектов светлого будущего.



Цай Гоцян
Создание пороховой
картины в павильоне
№ 22 ВДНХ 4 сентября
2017 года
Courtesy Cai Studio
Изображение предоставлено
ГМИИ им. А. С. Пушкина



Андрей Ерофеев

НОВАЯ МОСКВА

Москва как-то незаметно, без громких деклараций втянулась в грандиозную реконструкцию, которую можно, пожалуй, сравнить лишь со сталинской перестройкой столицы конца 1930-х — начала 1950-х годов и с хрущёвским преобразованием окраин в типовые Черёмушки. Говоря о нынешнем этапе трансформации города, я не имею в виду программу «реновации», то есть замену хрущёвок капитальными домами с более комфортным жильём. Этот проект ещё не стартовал и пока даже непонятно, сможет ли он состояться. Опыт реконструкции городов бывшего соцлагеря подсказывает, что все страны Восточной Европы выбрали вариант капитального ремонта пятиэтажек, а не их снос. И только Россия ратует за строительство с чистого листа. Впрочем, подобное расхождение в градостроительных принципах наблюдалось и ранее. Разрушенные войной европейские города, как правило, восстанавливались на прежней планировочной основе. Лишь у нас пропагандировалась идея тотального обновления. Осуществилась она, к счастью, только в Волгограде и Минске. Возможно, «реновацию» ждёт похожая судьба.

Зато программа Сергея Собянина по благоустройству Москвы «Моя улица» успешно выполнена, причём в рекордные сроки. Название скромное, а стройка была поистине faraонической. Десятки тысяч мигрантов в оранжевых робах превратили Москву в сущий ад. Без респираторов и спецсредств эти ребята месяцами пилили гранитные плиты, болтаясь безо всякой страховки на утлых дощечках, красили фасады валиками для интерьерных работ. Но результат вышел — по российским меркам — превосходный и неожиданный. У нас ведь главным объектом работ традиционно считался дом. Обустройство придомовых территорий шло по остаточному принципу. Показывалось на макете как украшение презентации.

А на деле пустыри стройплощадок кое-как закатывались асфальтом, из которого местами торчали огрызки искорёженных деревьев. Траву не сажали. Лужи стояли даже в июле. В небе вечно витала пыль, поднятая колёсами грузовых колымаг. Какие тут прогулки!

Собянинский проект благоустройства столицы не предусматривал строительства зданий. Все силы и внимание обратили на «архитектурный контекст» — тротуары, бордюры, снверы, велодорожки, озеленение, островки безопасности, малые формы, светильники и прочую мелочёвку. В итоге центр Москвы из города автомобилистов стал городом пешеходов. Точнее — городом прогуливающихся, фланирующих субъектов. Зачем спешащим на работу/с работы, толкущимся в поездах и в супермаркетах людским потокам все эти скамейки, дорожки, лужайки? Им бы станций метро побольше... Мэрия не скрывала, что потратила на роскошь благоустройства астрономическую сумму, которой хватило бы на капитальный ремонт тысяч домов. А если к этому ещё прибавить системный экономический кризис, жёсткое урезание расходов на первостепенные нужды населения, то ускоренная реализация вопреки всему столь расточительного проекта имеет лишь одно объяснение. А именно — что это идеологическая акция. Вероятно, на каком-то совещании в высших сферах некий прозорливый политтехнолог сумел убедить начальство, что дорожки-лужайки не просто украсят город, а — бери выше — изменят менталитет граждан, понизят градус недовольства и депрессии, улучшат их отношение к самим себе, миру и верховной власти.

Известно, что в Москве, как и по всей стране, количество «лишних людей», потерявших поддержку коллентива единомышленников, утративших любимую работу в сфере предпринимательства, производства, науки, культуры, растёт в геометрической прогрессии. Повсюду сокращения, чистки, оптимизации. К этим психологически травмированным «лузерам» следует прибавить множество граждан свободных профессий, класс бизнесменов, а также армию пенсионеров и домохозяек, наконец — совсем из другой оперы — множество бездельников и праздных лиц, живущих на так называемые «нетрудовые доходы». Суммарный электоральный вес этих групп населения, не управляемых никакой администрацией и всё менее зависимых от телевизора, невозможно игнори-

ровать. К тому же он постоянно возрастает. Конечно, это совсем не тот контингент, который власть считает социально близким себе. Но что делать? Если независимым гражданам не получается приказывать, то их следует соблазнить, развернув на эти группы населения эстетически эффектную городскую среду с расширенной свободой поведения. Интересны опубликованные на сайте мэрии Москвы проектные листы переустройства улиц и площадей. На них анонимные зодчие изобразили лежащих на газонах, обнимающихся, играющих на гитарах отдыхающих. В фоновой части картин кипит, едва намеченная беглой кистью, городская жизнь, движется зажатый в зауженных улицах транспортный поток, торопятся какие-то бедолаги с портфелями. Но рисовальщики архитектурных проектов убеждают нас, что истинная жизнь не там, где энергия переходит в труд, а там, где она тратится на бесцельную прогулку, на велопробег, самокат или ролики. В сопроводительном тексте проекта «Моя улица» говорится о новом «образе жизни», который станет следствием реконструкции города. Он состоит в радостном валянии на травке, в необязательном, расслабленном общении, в праздном любопытстве и безделье.

Думается, что концепция собянинской реконструкции выросла из культурных инициатив бывшего министра московского правительства Сергея Капкова. Эти инициативы были направлены на более узкую целевую группу — творческую интеллигенцию и либеральный, прозападный слой общества. Для них Капков придумал религию «отдушин» от спёртой официозом и религиозным фанатизмом политической атмосферы российской жизни. Это были, во-первых, природные объекты, московские парки «культуры и отдыха». Под руководством Капкова они были радикально переделаны по лекалам западной ландшафтной архитектуры. Во-вторых, был создан ряд культурных отдушин — театры, ориентированные на мировые стандарты (в том числе «Гоголь-центр» Серебренникова), а также музеи современного искусства, куда не допускались реалисты-традиционалисты. В этих заповедниках цивилизованной жизни можно было перевести дух и на время забыть о творящихся вокруг ужасах. Уютно устроенные норки для достойного и красивого эскапизма, эти отдушины были отформатированы таким образом, чтобы никакие «гегемоны», братки и прочие вэдэвэшники туда не попали.

Сегодня Сергей Собянин распространил эту концепцию отдушин на всю территорию центра Москвы. При этом она, естественно, несколько видоизменилась. Так, безопасность среды была поднята на высшую ступень стерилизации. Публика старательно ограждена от любого контента, который своей новизной, неожиданностью, силой, драматичностью мог бы потревожить её счастливую прогулку. Детские площадки — да! Мороженое — да! Но кроме набора санаторных удовольствий вы не найдёте на этих маршрутах ни экранов, ни агитационных стендов, ни пикетчиков, ни демонстрантов. В собянинской Москве нет места оппозиционерам и протестным акциям. Но также из неё вычеркнуты националисты, казани, «матильдоненавистники» и православные фанатики. Радикалы не вписываются в пейзаж. Более того — всё многообразие текущей политической жизни города вынесено за скобки. Ветер истории не дует над собянинской Москвой, превращённой в парк скромных развлечений. Никаких вызовов, принуждений эпохи, требующих незамедлительных действий, для этих мест больше как бы не существует. Мы здесь наблюдаем то самое «царство свободы», о котором писал когда-то Энгельс.

Я вспомнил эту марксистскую формулу потому, что проектная документация собянинского благоустройства Москвы намного больше напоминает архитектурные образы коммунизма, нежели урбанистические проекты мастеров новейшей мировой архитектуры. Действительно, в проектах Бурова, Руднева и Иофана 1940-х годов, то есть того периода, когда советская архитектура решительно отвернулась от Запада, мы встречаем довольно подробные изображения «светлого будущего». Тема опасная и скользкая. Советские художники не спешили брать за неё. Но зодчие были вынуждены рисовать жизнь в будущей социально-политической формации, ибо они так или иначе уже проектировали и строили её архитектурный денор. Так вот, базовой визуальной характеристикой коммунизма был у них пустой город для фланёров. Марширующие колонны демонстрантов с портретами вождей, танки, самолёты, трантора — всё это осталось в социалистическом прошлом. А на долю счастливых обитателей коммунизма выпало сладостное безделье, наше вековое национальное представление о счастье.

ЦАЙ ГОЦЯН. ОКТЯБРЬ

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
13 сентября — 12 ноября 2017 года

Перед входом в Пушкинский музей горой навалены старые кровати и коляски. Из кроваток растут берёзки. Мрачной инсталляцией, символизирующей связь людей со своими корнями, но одновременно напоминающей и кладбище не рожденных из-за революции детей, Цай Гоцян открывает свою первую московскую выставку; посвященная 100-летию революции, она так и называется — «Октябрь».

Коляски — конечно, аллюзия на снающую по Потёмкинской лестнице коляску Эйзенштейна. Цай Гоцян не скрывает, что это оммаж классике, но если вспомнить о происхождении автора, родившегося в 1957 году в юго-восточной провинции Фуцзянь, легко распознать в работе и влияние китайской традиции: множество деревьев и колясок на пороге ГМИИ, как и 99 волков, ударяющихся о невидимую стеклянную стену в его гуггенхаймовской инсталляции, посвящённой Берлинской стене, как и тысячи будд в храмах — есть не что иное, как возведённый в абсолют символ пустоты,

аналог дзенского «ничто». После обнуления история творится заново, и тут как раз начинается рассказ — сразу, с парадной лестницы, на которой легко оступиться, пытаюсь прочесть выжженный порохом текст «Интернационала» на драпирующих потолок полотнищах. В этот момент и выясняется, что даже через сто лет после революции зрители чаще всего помнят коммунистический гимн, но только тут впервые задумываются, что за герой упоминается в строчке «не бог, не царь и не герой».

Остроумная идея отметить выставкой вековой юбилей революции найдет продолжением обязательной советской практики — устроить что-нибудь к очередной годовщине Октября. Обязаловки, конечно, уже нет, но и юбилей не рядовой, поэтому отмечать его кинулись многие столичные музеи. В Новой Третьяковке открылся проект «Ненто 1917», демонстрирующий изобразительное искусство, созданное непосредственно в год революции; в Еврейском музее — выставка «Наждому по свободе?..»; в Институте русского реалистического искусства проходит ретроспектива Александра Лабаса «Октябрь», которая, кстати, единственная из всех юбилейных экспозиций дает чёткую оценку событиям столетней давности. «Октябрь» Цай

Гоцяна, наоборот, не дает оценок вообще — он весь построен на аллюзиях и рифмах, повествуя, подобно летописцу, об огне революции, которой китаец, родившийся при Мао Цзэдуне, вполне знает цену. Кто захочет, тот и поймёт, тем более, что огонь для этого художника — и цель, и средство, и инструмент.

20-метровые пороховые картины, объединяющие с десятком холстов, обрамляют Белый зал. Зеркало на потолке отражает взошедшую на полу ниву, на которой рельефно выделяется серп и молот. Как-то слишком прямо, в лоб — но глаз не оторвать. Есть на выставке и выполненные в традиционной манере небольшие холсты — начинал Цай Гоцян как живописец, — но они интересны скорее как этап на пути к пороховому искусству, которое художник практикует с середины 1980-х.

Это уже отработанная технология: огромные подрамники с натянутым холстом или шелком выкладываются в ряд, на них помещаются трафареты, сверху насыпается порох, иногда цветной, и подводится бинфордов шнур. Прикрыв все картоном, художник подносит зажигалку; порох взрывается — и освободившиеся от посторонних наслоений картины готовы к отправке в музей. Начиная с 2000 года Цай Гоцян превращает процесс создания порохового



Цай Гоцян
Создание пороховой картины в павильоне № 22 ВДНХ 4 сентября 2017 года
Courtesy Cai Studio
Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина

На стр. 119
Цай Гоцян
Осень 2017
Коляски, юбилеи, детские кровати, берёзки, ок. 23 × 15 × 15 м
Вид инсталляции у входа в ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2017
Фотография: © Yvonne Zhao
Courtesy Cai Studio
Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина



искусства в перформанс. Москва не стала исключением — на ВДНХ Пушкинский музей арендовал для этой цели один из павильонов. Всё делалось на месте: автор привёз с собой только рисунки, по которым создавались трафареты.

Вблизи эти нечёткие изображения с внедрёнными в них силуэтами кремлёвских башен, церквей и «Чёрного квадрата» отчасти напоминают китайские картины, выполненные тушью. Только здесь вместо туши порох — тоже, заметим, китайское изобретение, придуманное как средство вовсе не уничтожения, а обретения бессмертия. Просто эликсира бессмертия не получилось, и порох сгорел в другом месте. Тут есть элемент случайности, который важен художнику, и в этом тоже видится поиск национальной идентичности.

Цаю Гоцяну было почти 30, когда в 1986 году он смог наконец уехать из Китая. Выходец из небогатой в культурную революцию интеллигентной семьи — его отец был художником-каллиграфом, — Цай Гоцян отправился за границу. Но не на Запад, как другой знаменитый китаец, Ай Вэйвэй, а в Японию, рассчитывая найти там следы древней китайской традиции, уничтоженной при Мао на родине. В Японии в эти годы традиция мало кого интересовала, но порохом

и фейерверками Цай Гоцян увлекся ещё в юности, участь на отделении сценографии в Шанхайской театральной академии. В Японии и появились первые его пороховые картины, а за ними и огненные. Фейерверк, с которого в 1991-м началась слава Цай Гоцяна, назывался «Огненный шар»: горящие в небе картины разворачивались в воздухе подобно свитку. Такие видимые из космоса фигуры автор называет «Проектами для инопланетян»: огненный дракон, черное облако над музеем Метрополитен в память об 11 сентября, фейерверки в виде атомных грибов в память о Хиросиме. Другое направление его фантазии — призрачная архитектура. В 1989-м огненная стена Цая Гоцяна перечеркнула на мгновение Берлин — как напоминание о Берлинской стене, вроде бы только что разрушенной, но остающейся в сознании.

В 2008-м Цай Гоцян покорила своим искусством Китай и весь мир благодаря церемонии закрытия пенинской Олимпиады. Грандиозный 15-километровый фейерверк стартовал на площади Тяньаньмэнь и прокатился по всему городу, высветляя снопами искр ночное небо. Даже на видео это зрелище производит впечатление, но первоначальный проект Цай Гоцяна был куда смелее: олимпийский фанел он предлагал зажечь с помощью направленного

с вертолета столпа огня. Эту идею сочли неуместной, но посмотрим правде в глаза: далеко не все идеи Цая Гоцяна приводили китайские власти в восторг.

В 1999 году на 48-й Биеннале современного искусства в Венеции он получил Золотого льва за инсталляцию Courtyard, а на родине эту его работу обвиняли в попрании духовных ценностей, грозя судом за нарушение авторских прав. Дело в том, что Цай использовал в ней известный в Китае скульптурный ансамбль 1965 года, посвящённый дореволюционному угнетению трудящихся. 70 фигур феодалов и крестьян были воспроизведены для биеннале в глине, причём делал это не автор инсталляции, а приглашённый им создатель оригинальных скульптур. Глину при этом обжигать не стали, и скульптуры распадались на части уже во время биеннале, символизируя неизбежность процесса разрушения всего на свете. Неизбежность краха империи считается и в московском проекте, который, как и большинство работ Цая Гоцяна, часто упрекают в чрезмерной эффектности. И напрасно: выставка и вправду красива, но как раз благодаря своей зрелищности бьёт точно в цель.

Ирина Ман

ЮЛИЯ МУЗЫКАНТСКАЯ: «Я ВИЖУ В ПРОЕКТЕ НЕ ТОЛЬКО ЭКОЛОГИЧЕ- СКИЕ ПРОБЛЕМЫ»



Президент Московской международной биеннале современного искусства о деталях монтажа в Третьяковской галерее, программе-исследовании, созданной Московской биеннале, выборе следующего куратора до конца этого года и причинах появления работ Даши Намдакова в Основном проекте

Как я понимаю, сейчас есть планы выбрать нового куратора ещё до конца этого года?

Да, я буду просить об этом Экспертный совет. Год на проект — это очень мало. Во-первых, я бы хотела, чтобы у нового куратора была возможность посмотреть работу Юно своими глазами, а во-вторых, по опыту прошлого года, когда у тебя есть куратор и озвученная им концепция, намного проще находить партнёров и друзей проекта. Человек или компания принимает решение о поддержке не абстрактной биеннале современного искусства, а конкретного человека со своим опытом, биографией и идеей.

А как устроена процедура выбора куратора?

Пока мы выбирали куратора только один раз: собрали Экспертный совет, и все его члены высказали своё мнение о том, каким должен быть следующий куратор. Сначала без имён, просто некоторый набор качеств: человек должен быть с определённым опытом, репутацией и связями. Дальше они начали предлагать имена. Со всеми людьми из лонг-листа мы связались, это уже был конец октября — начало ноября. Времени оставалось совсем немного, и мы задали вопрос, кто готов за оставшееся время реализовать такой большой проект.

В итоге осталось пять имён, и на голосовании экспертного совета 18 голосов из 21 получила госпожа Хасегава. Это была очень убедительная победа.

Кто её предложил изначально?

Юлия Ансёнова, независимый куратор. Ольга Львовна Свиблова знала Юно лично, а почти все остальные — её работы. Во-многом это решило дело. Каждый понимал, кого выбирает: если не человека, то творческий метод.

Выбор как-то перекликался с нынешним годом экологии? Концептуально биеннале выглядит как одно из событий его программы?

На момент выбора совершенно точно нет. Первый раз Юно приехала в январе, и уже с готовой концепцией. Она обсуждала её с коллегами, и, в частности, русское название — перевод смысла, а не слов, — родилось из этого обсуждения. Однако с самого начала экспертный совет решил предоставить куратору абсолютную свободу. Но даже понимая, насколько тема биеннале связана с экологией, я вижу в проекте не только экологические проблемы. Мне кажется, на первом плане там отношения между людьми, проблема взаимопонимания цифрового поколения и более традиционного общества. Юно говорит об экологии человеческих отношений, а не просто о защите окружающей среды.

До мая у профильных журналистов было очень мало новостей о подготовке биеннале; казалось, что ничего не происходит.

С января до мая у нас был малоинтересный для журналистов период знакомства куратора с российским контекстом, отбора ею иностранных художников и попыток систематизировать свои знания о российских авторах. И здесь я должна сказать большое спасибо музею «Гараж», потому что Юно пробыла целый день на Триеннале российского современного искусства и по итогам этого дня провела очень много встреч с участниками. Тогда же, в марте, она получила большое количество рекомендаций от Экспертного совета и просмотрела заявки художников, которые они подавали на участие через проект Винзавода «Старт».

Какие ещё творческие решения принимает совет, помимо выбора куратора?

Он ведёт с куратором обсуждение его концепции. Это означает, что куратор получает профессиональную оценку коллег, и наш опыт показал, что это очень правильная история. Также совет осуществляет выбор проектов в в Параллельную программу, и мне бы хотелось, чтобы с 2019 года эти проекты были объединены не только выбором Экспертного совета, но и темой биеннале, — тогда роль Экспертного совета ещё возрастет.

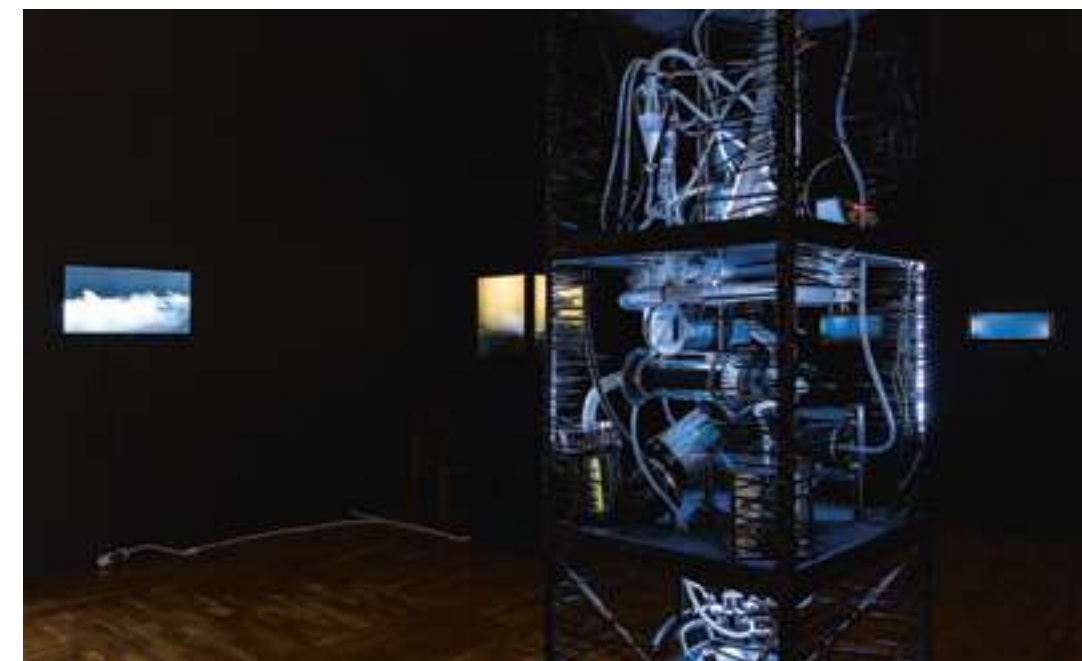
Как сформировался круг нынешних экспертов?

Мы начали перезагружать биеннале с серии публичных тонов с художниками и критиками и параллельно направили письма во все серьёзные государственные и негосударственные институции, где есть отделы современного искусства, с предложением стать частью биеннале. Также письма были направлены бывшим кураторам. И сегодняшний совет — это люди, которые не просто согласились, но приняли участие в нашей работе. Потому что одно дело формальное согласие, а другое — когда тебя начинают просить приехать на встречу, отсмотреть что-нибудь и высказать своё мнение. Всё это общественная нагрузка, за которую мы ничего не платим, и личный

выбор человека, готов ли он тратить свои силы на некоммерческую деятельность. Сейчас мы ведём переговоры, чтобы госпожа Хасегава тоже вошла в круг членов Экспертного совета, потому что её мнение очень важно для нас.

В прошлом году произошла неприятная история: «АртГид» написал, что иностранные эксперты начали отрицать своё согласие войти в совет.

Мне сложно это комментировать. Факты говорят вот что. У нас есть наши письменные предложения и письменные ответы. Одна из функций Иосифа Марновича как почётного комиссара состоит в том, что он взял на себя переписку с бывшими кураторами. Я видела все его обращения и все ответы, и список, который мы опубликовали в тот момент, когда «АртГид» решил пройтись по нему со своими звонками, был составлен исключительно на основании письменных согласий людей. Однако то, что эксперты под влиянием звонка от ваших коллег или ещё каких-то причин решили поменять свое мнение, — это их право. Как я уже говорила, это общественная нагрузка, и здесь нет никаких формальных документов с подтверждением. Мне жаль, что не все бывшие кураторы с нами, но это их выбор. Мы приглашали их на открытие. Жан-Юбер Мартен, например, приехал, и нам было очень важно его присутствие.



Вид экспозиции 7-й Московской международной биеннале современного искусства 2017
Изображение предоставлено пресс-службой биеннале



120

Кроме «Старта» и рекомендаций совета, как ещё куратор знакомился с российскими художниками?

Если вернуться немного назад, наш первый паблик-ток о будущей биеннале был именно с художниками, поскольку моё глубочайшее убеждение состоит в том, что биеннале — это о художниках и для художников. Там были и Осмоловский, и Гутов, и АЕСы, и их более молодые коллеги по скайпу и из регионов. Мы у них тогда спросили, какая биеннале им нужна, и они были единодушны в своих ответах: мы хотим, чтобы был иностранный куратор и чтобы у художников была возможность ему себя показать. Дальше мы попросили Экспертный совет подумать, как именно это можно осуществить. Совет предложил три способа: его собственные рекомендации, круг институтов и учреждений культуры, которые тоже могут предлагать авторов, и программа самовыдвижения. В этом году это было особенно важно, поскольку остальные варианты ещё не были опробованы, но человек мог быть уверен, что если он сюда напишет, куратор это

точно увидит. По нашему опыту, первый и последний способы оказались наиболее результативными: больше шестисот самостоятельных заявок и больше ста предложений членов Экспертного совета были рассмотрены госпожой Хасегавой. Не могу не сказать, что у нас есть один художник, который особенно волнует профессиональное сообщество, — вот как же он попал в проект? Его рекомендовал один из членов Экспертного совета, и Ююко захотела с ним встретиться. По итогам встречи и родилась та работа, совершенно в новом для него жанре, которую мы и видим на биеннале. Я читала прелестные конспирологические теории про активную галеристку, но я даже не знаю, есть ли она у художника, поскольку с нами общается только его технический директор, который осуществлял монтаж, — но прочесть это было очень мило.

А не могло ли быть так, что Ююко просто неверно трантовала работы Даши Намданова?

Я не берусь оценивать трантовки госпожи Хасегавы, она мой куратор, и моя

задача сделать так, чтобы она могла полно и качественно реализовать все свои замыслы и идеи. У нас с ней не было ни одной дискуссии по творческим вопросам. Но я думаю, это замечательно, что она смогла оценить по достоинству каждую работу и каждого автора, исходя из того, что они ей предъявляют на данный момент, — не будучи зашоренной нашими слухами, сплетнями и внутренней кухней. Мы вчера как раз говорили с главным дизайнером проекта Игорем Гуровичем, что на этапе обсуждения не всегда можно было понять, что она имеет в виду, но сейчас очевидно, что она с первых минут очень чётко собрала проект в своей голове, и все работы проходили её внутренний отбор только с той позиции, укладываются ли они в её картинку или нет. Все работы располагаются только в том месте и в том соседстве, которые она сочла уместным и правильным. И подозревать её в другой мотивации — немножко смешно.

А как она отреагировала на переезд выставки, которая была придумана для Манежа, совсем в другое пространство? Очевидно, что четыре месяца лучше трёх недель, но продуманное устройство пришлось менять.

Ююко — музейный человек, и она ценит и любит именно музейное пространство. Это здание ей очень нравилось: каждый раз, приезжая в Россию, она обязательно сюда приходила и проводила здесь достаточно много времени. А поскольку у неё появилась возможность часть работ поставить в диалог с Малевичем и Кандинским, она очень оптимистично отнеслась к идее смены площадки. Причём Ююко умеет из любого музейного пространства извлечь максимум. Это была намного более сложная история для нас самих: архитекторы по сути выполнили свою работу второй раз и буквально за две недели предложили госпоже Хасегаве новый вариант переноса сюда экспозиции, который её устроил. Это был огромный напряжённый командный труд.

Какие трудности возникли на финальном этапе работы над экспозицией?

Особых трудностей у нас не было, разве что обычные сложности монтажа. Когда

у тебя пятьдесят художников, и часть из них приехали сюда специально, чтобы делать свои работы, неизбежно возникают сложности. Одной из наших звёзд не понравился ему же выбранный цвет оранала, а еще теперь мы знаем, где ночью взять поролон определённой толщины и в необходимых количествах. Самая большая сложность, в которой никто не виноват, состоит в том, что здание Третьяковской галереи на Крымском Валу далеко не новое, и вопросы с электрикой здесь остро стоят и на этапе монтажа, и сейчас, когда выставка работает.

Именно поэтому в день открытия часть инсталляций не работала?

На открытии работали уже абсолютно все работы, на пресс-показе не все.

Но работы группы «Нуда бегут собаки» так до сих пор и нет.

Проблема с «Собаками» никак с нами не связана, мы просто не получили до сих пор эту работу. За день до открытия ребята сообщили главному координатору проекта Маше Золотовой, что что-то у них перегорело. «Собаки» просто переоценили свои силы относительно сроков изготовления этой вещи — она очень технически сложная.

Сотрудники галереи жаловались, что приехавшие художники приносят в залы еду и обедают вплотную к картинам русского авангарда, это правда?



121



122

Конечно, не вплотную к картинам русского авангарда, это художественное преувеличение, потому что залы Биеннале обособлены. Однако последние несколько дней были достаточно сложными для всех. Например, наш технический директор Георгий Арзамасов и вся его команда зашли на площадку в пятницу и вышли только после открытия. Так же было и с несколькими командами художников — например, с ребятами, работавшими в команде Лор Пруво. Поэтому я допускаю, что кто-то из них что-то съел в пространстве своей инсталляции, но это всё-таки очень далеко от русского авангарда. Кроме того, практически к каждой инсталляции мы делали дополнительный пол, а для работы Ревиталь Коэн и Туура ван Балена построена целая комната. Так что никакого ущерба русский авангард не понёс.

Я как раз застала момент, когда Лор громко протестовала, что у неё отбирают сумку с едой.

Даже эта ситуация с Лор очень трогательная, потому что у художницы было два помощника, и хотя она сама уехала немножко поспать, её ребята проработали всю ночь. Инсталляция создавалась здесь на месте, и, люди творческие, они захотели передвинуть экраны. Из-за этого пришлось перевешивать проекторы и перенастраивать видео. Помощники занимались этим всю ночь, и Лор очень трогательно принесла им поесть. Ну и тут, конечно, шли сотрудники Третьяковки, и они сказали, что в музее

этого нельзя делать. Потом мы поговорили с Лор, и она согласилась, что ни в одном музее мира проносить еду не разрешается. Однако это тоже нормальная история: когда все устали и нервничают перед открытием, многие забывают о правилах и естественном для себя поведении.

Как работало с Бьорк и её командой?

Непосредственно с Бьорк мы практически не контактировали. Юно написала Бьорк, они давно знакомы. Получив от звезды принципиальное «да», наша команда начала общение с Björk Digital — частично это команда манчестерского музыкального фестиваля, частично её собственный офис, и это невероятные профессионалы, хотя и достаточно жёсткие. Первое, что мы получили, — детальный техрайдер, где обговаривалось всё вплоть до модели и цвета мебели. Толщина документа, когда мы его распечатали, составила около трёх сантиметров, и мы начали соображать, как это реализовать. В течение трех месяцев мы отвечали на вопросы, несколько раз переделяли пространство проекта, и только потом получили окончательное согласие от технической команды. Они обговаривали даже картинки в социальных сетях. Так что мы понимаем, что привезли в Москву уникальный проект. Это большое счастье, но это и результат невероятной работы.

Что такое программа-исследование, которая сейчас заявлена на сайте?

Мы хотели бы презентовать её этой осенью — это итог работы наших коллег из Института искусствознания, которые рассмотрели ситуацию с современным искусством по всей стране, но с акцентом не на художников, а на институции. Только таким образом мы не будем вынуждать человека писать заявку или ехать в столицу, а дадим понять, что ближе к нему есть люди, способные ему помочь, представить его. Мы надеемся, что всё заработает, но в 2019 году программу самовыдвижения мы, наверное, пока сохраним.

вопросы: Алина Стрельцова

Вид экспозиции
7 Московской
международной биеннале
современного искусства
2017

Изображение предоставлено
пресс-службой биеннале

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР



реклама

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

The theme of nature has suddenly become one of the most important, and not only in Russia (because of officially announced Year of Ecology and absolutely understandable enthusiasm of curators and museums), but in the whole world. Abrupt rise of interest of artist in the environment is noted in the articles of The New York Times, as well as in the main exhibition of the Venice Art Biennale, and in the programme of ARoS Triennial “The Garden” in Aarhus, Denmark. Perhaps, the reason is not that the artists all at once realised that we are at the edge of an ecological catastrophe, but in the interior processes of art. It seems that the cold restraint of contemporary art, which is usually addressed to the rational in the audience, has been substituted with emotional experience. When previously the works, evoking feelings, were denounced by serious curators as entertaining and commercial, now the Hugo Boss Prize was given to the artist Anika Yi, who works with perfumes, and Kiasma museum makes up its permanent collection from the artworks, which are perceived not by the eyes. These very concerns have become the starting point for the work on this issue. However, over time it has developed not only into the newly discovered world of feelings, but one very specific emotion — fear. The fear that the surrounding reality is going mad — not only in the political or social sense, but as a whole. The fear that the natural and technological worlds are merging and will destroy us in the near future, or will change us beyond recognition. It does not look a coincidence, that the current Moscow Biennial of contemporary art is addressing the same issues of nature, although altered by technology, but still uncontrollable.

~ ON THE NATURE ~

Tatiana Zamirovskaya INSIDE OF YOU WHEN YOU’RE GONE

Some fiction works can say about contemporary art more than theoretical articles, even when they

do not mention artists, as in the case of the story by Tatiana Zamirovskaya.

FERDINAND LUDWIG “SOMETIMES IT SEEMS TO ME, THAT THE PLANTS ARE CHEATING”

German architect together with colleagues from Ludwig.Schoenle company creates bridges, towers and pavilions out of living plants. They form a solid body from hundreds of trees, considering complicated patterns of growth, adding and interbreeding, following natural development and death of structures. Their works make up a new way of perceiving architecture: apart from spatial characteristics, the building evolves over decades and also gets a temporal dimension.

Ekaterina Kochetkova LANDSCAPE GONE MAD: SURREALISM IN LAND ART

Bizarre landscapes of the Surrealist artists have fitted perfectly into animation and cinema, whereas the real world is less welcoming and flexible. Art historian Ekaterina Kochetkova talks about gardens, where the artists succeeded in following the logic of dreams and almost transcending the rules of physics.

OLGA KISSELEVA “MAN, WHO ENTERS THE FOREST, SHOULD UNDERSTAND THAT HE IS WITHIN THE DOMAIN OF ART”

The only object of note of the French town of Biscarrosse during centuries used to be an old elm tree, dearly loved by its citizens. A few years ago the tree died, and the City Hall asked the artist Olga Kiseleva to create a new local symbol. After spending all the budget of the project on research, she found out that the tree had died because of

fungus. However, it is possible to bring it back to life if the French species is interbred with an acceptable Siberian one. Now the French elm is in blossom again — it is, in fact, the artwork, created by Kiseleva, — whereas the artist is developing new projects with sacred trees of various religions at the edge of art and science.

Konstantin Dudakov-Kashuro BREATH OF TREE. RESONATING LANDSCAPES OF SOUND ART

Historian of sound art Konstantin Dudakov-Kashuro looks into the ways of communication of sound-artists with the world of nature: how they listen to the strokes of butterfly’s wings, falling snowflakes and singing of ancient stones split in half.

~ 7TH MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART. LATEST ECOLOGICAL DISCOURSE ~

In order to present the current Moscow Biennale, we have chosen only one aspect of its theme, — works recounting natural and anthropogenic catastrophes, real and imaginary, and asked the artists to envisage their own versions of an apocalypse. In times when everyone knows about accidents at the nuclear stations, global warming, destructive storms and floods of this year, these very artists are very concerned about such issues, although they seem to be so far away from us. They think about human fears, helplessness during the unfolding catastrophe, their own responsibility to take some action.

MARINA ZURKOW MESOCOSM

In 2002 a large crater opened in the state of Texas as a result of oil extraction activities — a sinkhole, which has been widening steadily and

threatened the security of locals. American artist devoted a fantastic animation film to it, in which current history is reviewed from the far future, where the sinkhole becomes both a touristic attraction and an object of archaeological research.

ALI KAZMA SAFE

Turkish artist made a film about the so-called “Vault of the Judgement Day” — Norwegian seed bank situated 120 metres below the ground, which preserves samples of thousands of species existing on the Earth. In case of a nuclear war or a fall of an asteroid, the surviving people would be able to restore extinct cultural and wild plants.

WHERE THE DOGS RUN PHOBIA OF TOMORROW

The art-group from Yekaterinburg created an installation — a device, which types tomorrow’s date on the hand of every visitor and addresses the prevailing feeling of our times — the panic fear of the future.

SUSAN SCHUPPLI TRACE EVIDENCE

Three stories about how nuclear catastrophes increased the death and illness rates in places, which are situated extremely far in time or space from the centres of action: Chernobyl echoing in Sweden, Fukushima — in Vancouver, whereas the chain reaction started two billion years ago at the natural nuclear reactor in Oklo is still affecting people. The work by Schuppli is a real investigation, which includes collecting evidence that can be presented to the court.

REVITAL COHEN AND TUUR VAN BALEN THE QUIET; NOWHERE A SHADOW

There are two works by British artists Revital Cohen and Tuur Van Balen at the Moscow Biennale. The first is the installation “The Quiet”, which recreates humidity and pressure levels at the moment before the storm. The second is a video, in which wolves are walking in the forest that is lit by electricity, powered by the movement of these very animals. In both of these projects, the artists are interested in triggering a sense of close catastrophe in the audience.

ROBERT ZHAO RENHUI CHRISTMAS ISLAND; TRAPS

Christmas Island is renowned for the migration of red crabs and as a target for illegal immigrants. During many years migrants have been bringing new foreign animals here, which almost destroyed local ecosystem. Singaporean artist analyses the migration processes of various living creatures while working on his own, although fantastic, plan of protecting the island. Besides, he is presenting a photographic series at the Biennale — a metaphor for complicated relationships between human being and nature.

MICHAEL NAJJAR OUTER SPACE; TERRAFORMING

When the German artist Michael Najjar dreams of the forthcoming exploration of outer space, he seems to be full of romantic hopes. However, in all his projects colonisation of other planets is necessary for the humanity in order to save themselves when the Earth becomes unsuitable for life.

SERENITY. SPECIAL PROJECT BY ELENA CHERNYSHOVA

Having discussed global floods, nuclear catastrophes and other ways, with which environment is driving us mad, we would like to conclude

the theme of this issue with another image of nature — a clear and still one. Possibly, it will look just the same after the end of the world, promised to us by the artists. Elena Chernisheva has created a series of images of Varengeville-sur-Mer — a small village in Normandy, where “colour and light are continuously changing, and nature is in the constant process of transformation and fluid volatility”. Exactly for these qualities, Varengeville was particularly appreciated by impressionists, and now the same views are being interpreted by the photographer.

non fiction¹⁹

Международная ярмарка интеллектуальной литературы 29 ноября – 3 декабря 2017

События:

30 ноября - День библиотекаря new

2 декабря - Форум иллюстраторов

Разделы ярмарки:

Художественная и научно-популярная литература

Детская литература

Детская площадка "Территория познания"

Гастрономическая книга

Антикварная книга и букинистика

Vinyl Club

Центральный Дом художника

Москва, Крымский вал, 10

www.moscowbookfair.ru



ЭКСПО-ПАРК

реклама 0+

OBSERVATORY OF CULTURE

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научный рецензируемый журнал, посвященный теоретическим вопросам отечественной и мировой культуры и искусства

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Минобрнауки РФ



119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
Российская государственная библиотека,
отдел периодических изданий

Издается с 2004 года, 6 номеров в год.
Подписной индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 12141

Тел.: +7 (495) 695-94-82
E-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

реклама

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

Как
ПОНЯТЬ
современное
искусство ?

реклама КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ

СКУЛЬПТУРЫ, РИСУНКИ, ФОТОГРАФИИ, ФИЛЬМЫ
/из собрания Центра Помпиду/

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:



ИСКУССТВО
НАУКА И СПОРТ

С 15 СЕНТЯБРЯ ОСТОЖЕНКА, 16 WWW.MAMM.ART

Тверской 9*

* В конце 2017 года Лекторий будет функционировать
в Образовательном центре ММОМА (Ермолаевский 17).
За обновлениями следите на сайте mmoma.ru

09-12
'16

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Департамент
культуры
города Москвы

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР



Фонд
Михаила
Прохорова

12-25 ОКТЯБРЯ 2017
МОСКВА

РОБЕР
ЛЕПАЖ

КИРИЛЛ
СЕРЕБРЕННИКОВ

TERRITОRIA



ФЕРНАНДО
РУБИО

ЯН ФАБР

XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ-ШКОЛА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

БИЛЕТЫ - TERRITORYFEST.RU

АННА
ТЕРЕЗА
ДЕ
КЕЕРСМАКЕР

РИМИНИ
ПРОТОКОЛ

ГОБ
СКВОД

ДИМИТРИС
ПАПАИОАННУ

МАКСИМ
ДИДЕНКО

ДМИТРИЙ
БРУСНИКИН

реклама