

THE ART MAGAZINE

# ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

## ГРАНИЦЫ



ISSN 0130-2523



9 770130 252778 >

16+

№ 4 (587) 2013

# EUROPEAN INSTALLATIONS



A LIMITED EDITION BOOK AVAILABLE EXCLUSIVELY AT  
**SPENCERTUNICKBOOKS.COM**

Ш  
Ш  
Р

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

M.C. ESCHER  
FOUNDATION

Kingdom of the Netherlands

Россия  
Голландия  
Nederland  
Rusland  
2013

выставка проходит  
в рамках Года  
России – Голландии  
2013

Московский музей  
современного  
искусства  
Moscow museum  
of modern art  
Петровка, 25  
25 Petrovka street  
+7 495 2313660  
www.mimoma.ru

Куратор:  
Андрей Толстой

10.12.2013  
— 9.2.2014  
**ПЕТРОВКА 25**

реклама

реклама

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Редактор Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Татьяна Лошкарёва

Корректор Эльвера Имашева

Ассистент редактора Анастасия Сотникова

Фотограф Алан Воуба

Реклама и распространение Марина Королёва

Учредитель ООО «Журнал "Искусство"»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Редакция выражает благодарность студии Энтони Гормли и лично художнику, студии Спенсера Тюника и лично художнику, галерее «Триумф», Рейкмузеум Амстердам, Александре Маршановой, Creative Education Foundation, группе Common Practice

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

#### Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,  
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1  
тел.: +7 (499) 713-67-40  
e-mail: artmagazine@iskusstvo-info.ru

#### Реклама и распространение

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

#### PR и специальные проекты

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

#### Подписные индексы

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

#### Подписка через агентство

«ГАЛ» тел.: (495) 981-03-24; www.setbook.ru

#### Зарубежная подписка

«МН-Периодина», тел.: (495) 672-70-12  
www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»

Заказ № 5756/13

Тираж 3000 экземпляров

При поддержке Министерства культуры  
Российской Федерации

Выпуск издания осуществлен при финансовой  
поддержке Федерального агентства по печати  
и массовым коммуникациям

© Журнал «Искусство»

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



На обложке:  
**Энтони Гормли**  
Границы горизонта  
2007  
Инсталляция. Стеноволононо  
и металлические фигуры.  
Hayward Gallery. Фотография  
предоставлена Madison Square  
Park Conservancy, Нью-Йорк,  
2010. Фотограф James Ewing.  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New  
York and White Cube, London  
© Энтони Гормли



**MAMM**  
Multimedia Art Museum, Moscow

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ  
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

# «СВОБОДА НЕ ГЕНИАЛЬНОСТЬ»

Работы из коллекции Дэмиена Херста «Murderme»

Куратор: Елена Джеуна



30.10.2013–02.02.2014

Стратегические партнеры MAMM



**Panasonic**

Мультимедиа Арт Музей, Москва  
Остоженка, 16

# 7-й МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ САЛОН ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

ведущая выставка изящного и антикварного искусства



Начиная с 2004 года Московский Международный Салон Изящных Искусств служит местом встречи для антикваров, коллекционеров, дизайнеров и любителей искусства со всего мира.

Салон представит уникальные произведения искусства из коллекций 60 лучших галерей мира.

**30 ноября—4 декабря 2013**  
Москва, Краснопресненская наб., д. 14,  
Экспоцентр, павильон «Форум».

[www.moscow-faf.com](http://www.moscow-faf.com)

реклама

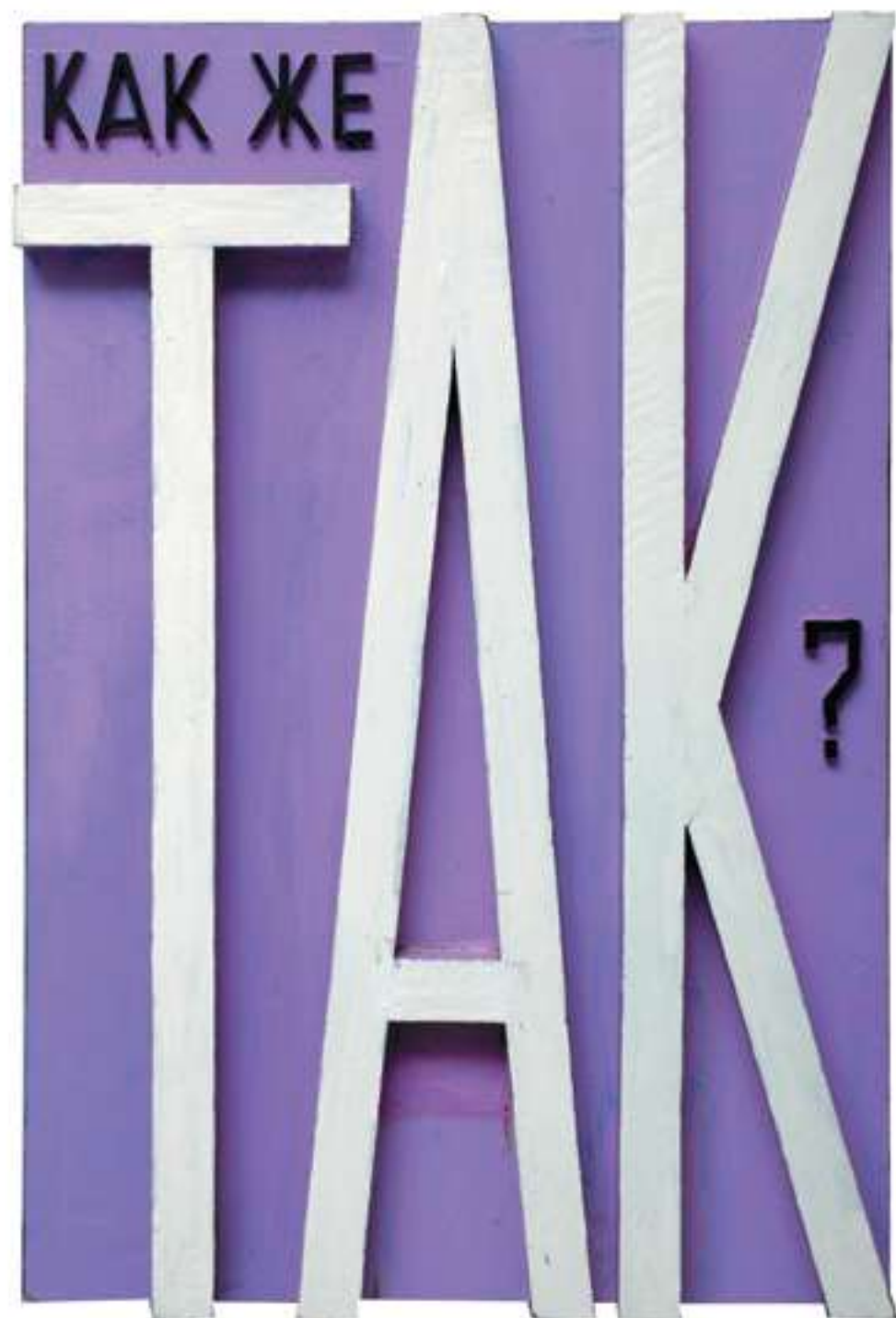
- СОДЕРЖАНИЕ -

Сергей Хачатуров АНАТОМИЯ РЕАЛЬНОСТИ .....	12
Валентин Дьяконов ВИТО АККОНЧИ: ОТ ПОЭЗИИ К АРХИТЕКТУРЕ.....	20
ИЛЬЯ ОСКОЛКОВ-ЦЕНЦИПЕР: «ДИЗАЙНЕРЫ РЕШАЮТ ПРОБЛЕМЫ, А ХУДОЖНИКИ ИХ СОЗДАЮТ» .....	32
Екатерина Васильева ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПЕРФОРМАНСА.....	42
Дмитрий Смолев КАК СТАТЬ УСПЕШНЫМ, НЕСМОТря НА ТАЛАНТ.....	54
«АРС ЭЛЕКТРОНИКА»: ЛУЧШИЕ ПРОЕКТЫ 2013 ГОДА .....	66
Алина Стрельцова ЗАКАЗ НА ИСКУССТВО И ИСКУССТВО НА ЗАКАЗ.....	80
ПОЛЕЗНЫЕ И БЕСПОЛЕЗНЫЕ ВЕЩИ .....	92
ДАРЬЯ ПАРХОМЕНКО: «СУЖДЕНИЯ ПО "ВЕДОМСТВЕННЫМ" ПРИЗНАКАМ УСТАРЕВАЮТ».....	102
-ОБЗОРЫ- .....	113
-SUMMARY- .....	126

Искусство № 2. 2013

**MAMM**  
Мультимедиа Арт Музей, МоскваПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРСОДА МОСКВЫ  
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

30.11 – 9.02



# ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ

## Постоянство перемен

Стремление расшатывать любые границы и захватывать чужие территории — одно из главных свойств современного искусства. Правда часть этих границ пролегает не между областями высокой культуры: музыкой, кинематографом, театром, а между искусством и сугубо практическими сферами: дизайном, прикладной наукой и техникой, рекламой, инженерией. И выход на эти территории — самый простой и эффективный способ расколоть общество любителей искусства. Одни считают, что любая новая эстетика кажется слишком радикальной в галерее, но вожаемой на витрине модного магазина. Другие уверены, что художнику не стоит заворачивать коммерческий продукт в красивую обёртку, при помощи которой он сможет потом конкурировать с другими продуктами. В своё время Фрэнсису Скотту Фицджеральду казалось, что у него прекрасно получается писать одни рассказы для модных журналов, а совсем другие для вечности. Но наступил момент, когда он уже не мог выдавить из себя ни одной фразы вне глянцевої стилистики, она въелась в его речь намертво.

Редакция журнала «Искусство»

Стратегические партнеры музея:





**Екатерина Васильева**  
(стр. 42)

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



**Валентин Дьяконов**  
(стр. 20, 113)

Арт-критик, корреспондент отдела культуры газеты «Коммерсант».



**Илья Осколков-Ценципер**  
(стр. 32)

Основатель журнала и издательского дома «Афиша», автор концепции и президент Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».



**Дарья Пархоменко**  
(стр. 102)

Основатель и директор LABORATORIA Art&Science Space, куратор, специализируется на взаимодействии современного искусства и науки.



**Дмитрий Смолев**  
(стр. 54)

Куратор, арт-критик. Пишет для «Известий», «Газеты.Ру» и The ArtNewspaper.



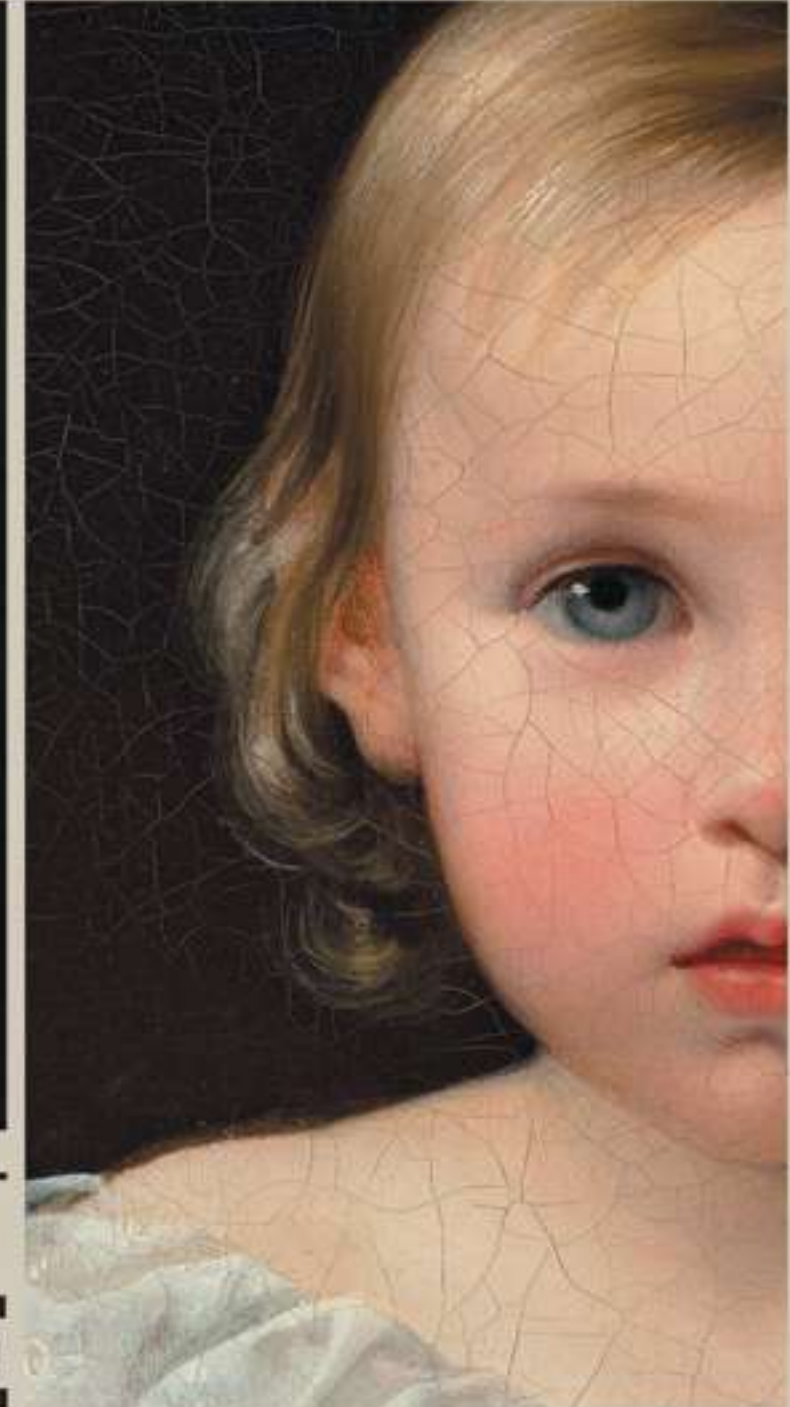
**Сергей Хачатуров**  
(стр. 12)

Историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории Отечественного искусства исторического факультета МГУ, дванды номинант Государственной премии в области современного искусства «Инновация».



**Ольга Шишко**  
(стр. 66)

Куратор, специалист по медиаискусству, директор Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб», директор «Музея экранной культуры» ЦВЗ «Манеж».



07 НОЯБРЯ 2013 —  
12 ЯНВАРЯ 2014

**БОЛЬШЕ  
ЧЕМ РОМАНТИЗМ**

третьяковская  
галерея,  
инженерный  
корпус,  
лаврушинский  
переулок, 12

**РУССКАЯ И ГОЛЛАНДСКАЯ  
ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

реклама

---

# ГРАНИЦЫ

Человек должен уметь переменить пелёнку,  
спланировать план вторжения, заколоть свинью,  
вести корабль, построить дом, написать сонет,  
подвести счета, построить стену, снять мясо с костей,  
утешить умирающего, отдать приказ, выполнить  
приказ, действовать вместе и в одиночку, решать  
уравнения, анализировать новую проблему, разбросать  
навоз, запрограммировать компьютер, приготовить  
вкусное блюдо, биться и победить, и умирать  
с достоинством. Специализация — для насекомых.

---

Р. Хайнлайн. Достаточно времени для любви



Сергей Хачатуров

## АНАТОМИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Именно Ренессанс придумал тип интеллектуала, добивающегося успеха в разных областях знания: точных науках, архитектуре, инженерии, изобразительном искусстве и параллельно работающего над организацией городских празднеств и придворных спектаклей. И сегодня, каждый раз когда нужны аргументы в пользу очередного ухода искусства в какие-нибудь сугубо прикладные области, мы вспоминаем *homo universalis*



Проблема преодоления границ искусства, сюжет о том, когда художник перестаёт быть художником, — особенно оживлённо обсуждается именно сегодня. Тому есть несколько причин. Одна из них — одержимость понятой узко идеей профессионализма, культ сленгового словечка «профи», которое настырно лезет в мозг, суля лёгкое разрешение всех трудных проблем жизни. Другая — сегодняшнее бесконечное многообразие сфер художественной деятельности при трудном понимании того, что относится к профессиональной этике. Имею в виду проблему качества. Третья причина, во многом являющаяся следствием, а в чём-то антитезой первой и второй, — дисперсное, дискретное сознание современного человека, утратившего представление о константных основах Бытия и даже быта.

Художник Никита Алексеев любит повторять, что искусство для него заключается «в честном изготовлении честных табуреток». Единомышленник Алексеева — никто иной как Леонардо да Винчи — считал, что честное ремесло — это основа любой творческой деятельности в противовес «вечному крику» — бесплодным спорам схоластов. Собственно ремесло, практика, опыт для людей Ренессанса, как ни парадоксально это сегодня звучит, служили основой универсального знания о мире, в котором не было разделения на узкопрофильные специализации.

Словосочетание «анатомия реальности» было подарено миру книгой Эудженио Гарэна, выдающегося историка культуры Возрождения. Он рассказывает о методе Леонардо, состоящем в добыче полного и всеобъемлющего знания о мире, и настаивает на том, что в этом методе наука и искусство нераздельны и подчинены опытному синтезу. Венцом содружества оказывается именно «наука художника»: «...глазу и руке живописца постепенно открывается анатомия реальности, потому что именно здесь, в пределах научной анатомии, происходит её двойное превращение — в живопись и в технику, созидающую новые машины. Отметим, что речь всё время идёт о самой высокой из наук, которая включает все науки, в том числе и философию, и заставляет их сойтись в одной точке. Это наука художника, который должен вскрыть реальность до самых основ, определить и описать все её элементы, силы и действия»<sup>1</sup>.

## «Можно сделать так, что все присутствующие в комнате будут иметь, по-видимому, ослиные головы»

Глаз художника и является тем скальпелем учёного, который препарирует мир до молекул и атомов с целью постижения и воссоздания его устройства. По словам Гарэна, высшей целью данной механической сборки-разборки мира является метафизический синтез, обобщение «посредством самой реальности во всей её совокупности и совершенстве». Иначе: художник уподобляется демиургу, который не подражает природе, а сам воссоздаёт процесс её творения, обращаясь к разным, в том числе научным, опытам исследования.

Более того, собственно гуманистическое знание, наука о Человеке сближались с естественно-научными штудиями по принципу в Ренессансе принципу подобия микро- и макрокосма: «Человек назван древними малым миром, и, бесспорно, это название уместно, ибо как тело человека составлено из земли, воды, воздуха и огня, так же составлено и тело Земли. Если в теле человека есть кости, служащие ему опорой, и покровы из плоти, то в мире есть скалы, опоры Земли; если в теле человека есть кровяное озеро там, где лёгкое возрастает и убывает при дыхании, тело Земли имеет свой океан, который также прибывает и спадает каждые шесть часов, им дышит мир; если от названного кровяного озера берут начало вены, которые, ветвясь, расходятся по человеческому телу, то точно так же океан наполняет тело Земли бесконечными водными венами»<sup>2</sup>. Сформулированная в трудах Альберти, Марсилио Фичино, Леонардо идея подобий, взаимоотражений мира природного, человеческого и божественного позволяет очеловечить точные науки, принять их неотъемлемой частью высшего творческого процесса.

Связать механику естественных наук с антропософией и искусством помогали занятия магией и астрологией. Эти опыты противостояли и догматическим канонам Средневековья, и системе новейшего позитивизма, так как, по мысли того же Гарэна, «астрология развивалась скорее по пути полного очеловечивания мира, нежели в направлении моделирования человека по образу природы»<sup>3</sup>.

(1) Гарэн Эудженио. Универсальность Леонардо да Винчи // Проблемы итальянского Возрождения, пер. с итал. И. Б. Крайневой. — М.: Прогресс, 1986. — С. 251.

(2) См. Леонардо да Винчи. Ноденс А. Около 1492 года. Цит. по: Гарэн Эудженио. Леонардо да Винчи и идеальный город // Проблемы итальянского Возрождения. — М.: Прогресс, 1986. — С. 223.

(3) Гарэн Эудженио. Магия и астрология в культуре Возрождения / пер. О. Ф. Кудрявцева. — М.: Прогресс, 1986. — С. 331.



1



2

На стр. 12 Харменс ван Рейн Рембрандт Фауст 1652 Гравюра из коллекции Рейнсмюза (Амстердам). Mr and Mrs De Bruijn-van der Leeuw Bequest Muri. Изображение предоставлено музеем

1—2. Джованни Баттиста Фонтана Эскиз праздничного шествия (фрагмент) 1572 Чернила и коричневая тушь, следы красного мела, 266x29 см. Фотография предоставлена KUNSTBIBLIOTEK Berlin

Многие художники Ренессанса и маньеризма, включая Пармиджанино, увлекались алхимией. Программными для многих интеллектуалов (в том числе тех, кто занимался изящными искусствами) стали тексты Джамбаттисты делла Порты, наследника учёного-алхимика и оккультиста Агриппы Неттесгеймского. Знаменит его трактат «Естественная магия» (или «Натуральная магия»<sup>4</sup>). По «симпатическому» принципу сближений и подобий мир природный отражается в мире человеческом. И эта цепочка подобий необыкновенно многообразно связывает разные виды занятий людских: от медицины до садоводства, от поваренного искусства до искусства фейерверков, от физиогномики до явлений гипноза. Даже совершенно фантастические рецепты Порты могут отражаться в искусстве последующих веков. Вот, например, как превратить гостей в ослов: «Можно сделать так, что все присутствующие в комнате будут иметь, по-видимому, ослиные головы. Для этой цели кипятят ослиную голову три дня в масле, пока не обнажатся кости; эти последние толкут, смешивают порошок с маслом и наливают им лампы. Если эти лампы зажечь, то проявляется вышесказанное чудесное действие»<sup>5</sup>. Не правда ли, блистательное действие этих чар мы наблюдаем во многих саркастических гравюрах романтика Гоьи?

Со временем единство творческих практик с научными трансформировалось. Точные науки дистанцировались и от магии, и от искусства. Более того, их сближение стало пониматься не в свете счастливой гармонии, восстановления единства мира в его бесконечном многообразии, но в тени горьких дум о людской гордыне и богоотступничестве. Новому времени понадобился средневековый образ демонического испытателя естества доктора Фаустуса. Но даже в XVIII столетии идея препарирования Вселенной ради универсального зрения оставалась актуальной. Как известно, в век Просвещения механика и механизмы — в особой чести. Оптические приборы, воздушные шары, заводные игрушки, огненные забавы плодились из жажды восполнить целокупное знание о мире и человеке, утраченное со времён Возрождения<sup>6</sup>.

Летом 2012 года в Берлине состоялась интересная выставка «Во множестве миров. Искусства века Просвещения». Выпестованная ренессансными и маньери-

## Гигантский, завитой парик с косой совершенно скрывает фигуру кавалера и воспринимается плотоядной биомассой, где правильные ряды завитых локонов — лапки или присоски, а огромная коса — хоботок неведомого насекомого

стическими алхимиками и магами «симпатическая» тема на ней была артикулирована почти в пародийной версии. В качестве плаката выставки было выбрано странное изображение «Макушка и коса» — европейская гравюра 1777 года. На ней со спины изображен щеголеватый кавалер в панталонах, туфельках на каблук, завитом парике и красной шапочке. На первом плане, конечно, гигантский завитой парик с косой. Он совершенно скрывает фигуру кавалера и воспринимается плотоядной биомассой, где правильные ряды завитых локонов — лапки или присоски, а огромная коса — хоботок неведомого насекомого. На самом деле, впрочем, даже более чем хорошо всем известного. Форма парика пародийно подражает атласам по изучению насекомых-паразитов, разложенных в той же витрине. Мохнатые тельца вшей и блох, присоски, щупальца, челюсти и хоботки без труда угадываются в силуэтах тех же самых париков на гравюрах.

И парики, и насекомые-паразиты были свидетелями своеобразного союза науки и культуры в ту эпоху. В книге «Секретные записки о России» Шарля Массона — француза, служившего у нас в царствование Екатерины, есть примечательная глава под названием «Вши и дамы». Он рассказывает, что специфические особенности гигиены того времени (в России нередко крепостные слуги спали в прихожих прямо на собольих шубах господ) весьма способствовали повсеместному рас-

(4) См.: Корнелий Агриппа. Оккультная философия. — М.: Ассоциация духовного единения «Золотой Век», 1993. — 120 с.

(5) Леманн А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/okkultizm/Lem/15.php/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Lem/15.php/), свободный. — Загл. с экрана.

(6) Пинакотекa. № 15. 2002.



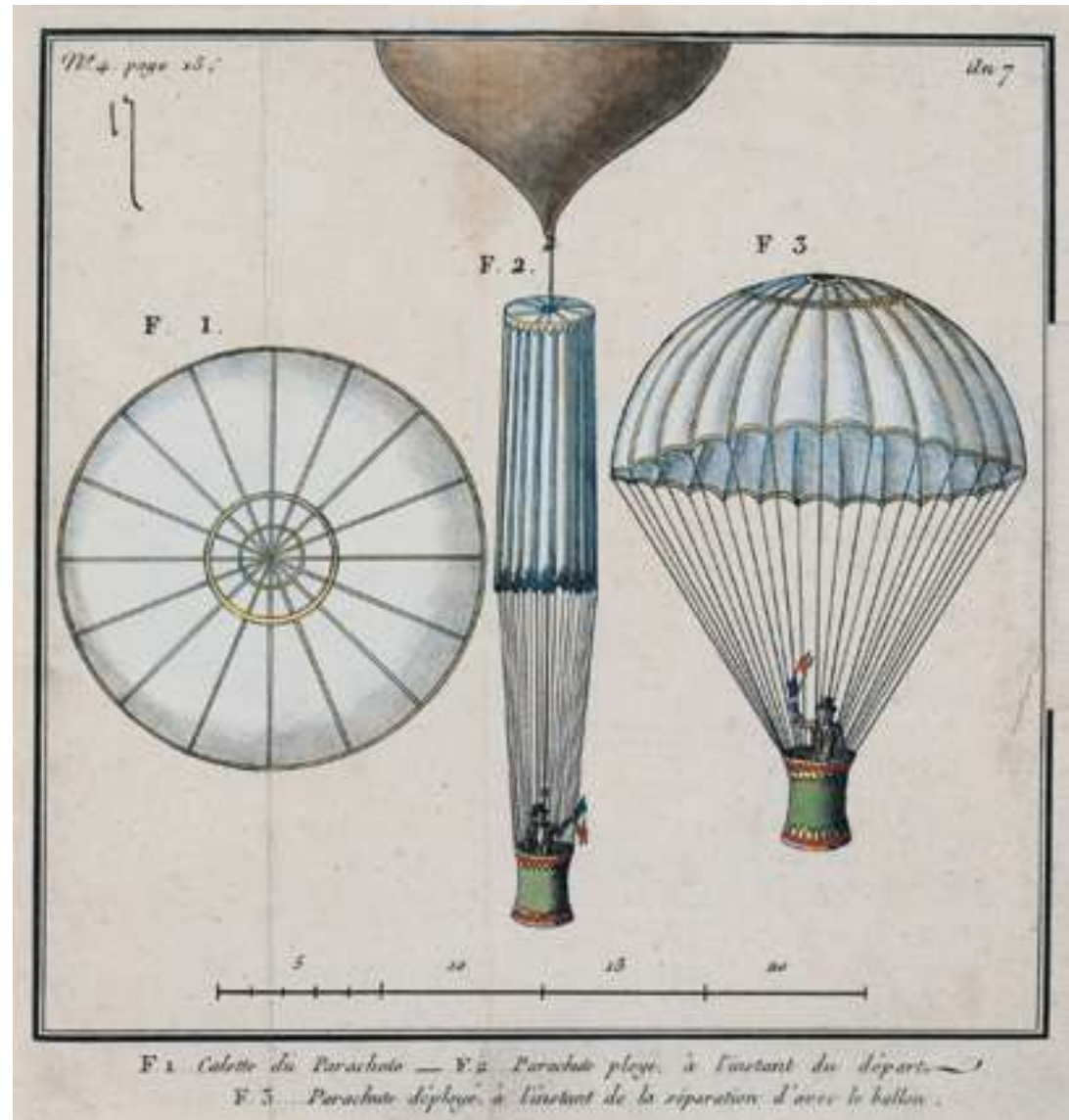
1



2

1. Джузепе Арчимбольдо  
Эскиз саней с фигурой Сирены  
1585  
Чернила, аquarelle на бумаге.  
Права на изображение принадлежат галерее Уффици, Флоренция

2. Джузепе Арчимбольдо  
Эскиз саней с аллегорией Победы  
1585  
Чернила, аquarelle на бумаге.  
Права на изображение принадлежат галерее Уффици, Флоренция



Андре Жак Гарнерен  
Первый парашют  
1797  
Схематическое изображение.  
Париж, Франция

## Сблизить мир природы (вши) и искусства (парики) позволил микроскоп — любимая игрушка европейских интеллектуалов XVIII века

пространению «несносных паразитов». Позволю себе цитату из книги Массона: «...мне навсегда останется памятным день, когда я представлялся генералу Мелиссино. Окружённый несколькими офицерами своего корпуса, он исследовал только что купленный английский микроскоп. Желая положить в фокус насекомое, генерал обратился к лакею, но не успел он кончить, как у меня на глазах три или четыре добела напудренных офицера, предупреждая слугу, разом поднесли ему свою добычу...»<sup>7</sup> Очень интересное воспоминание, позволяющее понять, чем же на самом деле связаны вши, кишачице ими парики и изображение на гравюре «Макушка и коса».

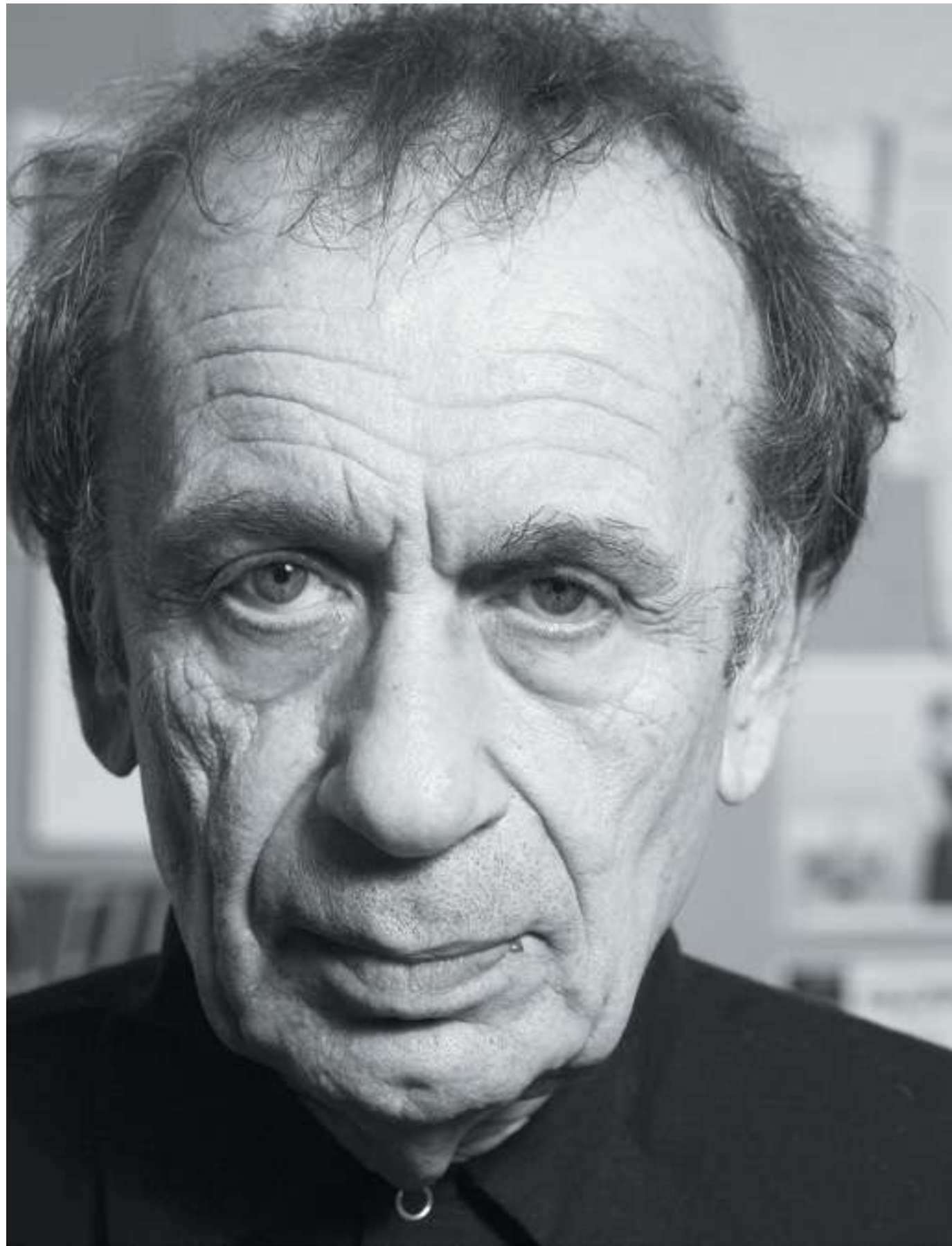
Конечно же, сблизить мир природы (вши) и искусства (парики) позволил великий микроскоп — любимая игрушка европейских интеллектуалов XVIII века. Ему-то (а совсем не проблемам гигиены) и был посвящён вводный раздел выставки «Во множестве миров». Такие вот «выверты» просвещённого разума и стали лейтмотивом выставки. Они, впрочем, объяснимы, учитывая, что век Просвещения фетишизировал здравый смысл и совсем мало был озабочен метафизической, трансцендентной основой человеческого бытия. Больше всего доверия — точным наукам, механике. Иррациональное при этом отвоёвывало свои территории на пограничье культуры.

Любопытно отметить, что лучшие художники, особенно архитекторы, XVIII столетия востребованы были прежде всего как специалисты по устройству огненных забав и празднеств, в которых техника и искусство понимались слугами того явления, что теперь называется *entertainment* — увеселительное мероприятие, досуг. Автор титанического труда, первой истории российского искусства XVIII века, Якоб Штелин в течение сорока лет (1737—1778) был востребован в первую очередь как про-

ектировщик по заказу императорского двора фейерверков и иллюминаций. Великому архитектору века Просвещения Василию Баженову ни одну свою эпохальную стройку так и не удалось завершить: Кремлёвский дворец сохранился лишь в макете, императорская усадьба «Царицыно» воплотилась не так, как задумал создатель. Лишь заказанное Екатериной II празднество 1775 года на Ходынском поле в Москве в честь окончания войны с Турцией осуществлено было со всем блеском призрачной сценической архитектуры, освещаемой пиротехническими салютами.

Созидательная идея универсального знания постепенно уступает место потребительскому отношению к творчеству как приятной иллюзии, тешащей самолюбие заказчиков и не требующей душевных и духовных усилий. С эпохи позитивизма непререкаемый авторитет приобретает узкопрофильная специализация разных сфер человеческой деятельности. В этот момент единство мира рушится. Он становится дискретным, и стимул его объёмного, сложного понимания исчезает. Потому-то сегодня можно объявить дизайн, который не создаёт смыслы, а тиражирует их, более важным для жизни, чем само искусство. Потому-то все сладострастно хотят застолбить границы своей профессиональной специализации, своё ноу-хау, свой копирайт. И в то же время томятся по синтезу и потому жаждут стать блуждающими огоньками, перемещающимися между различными видами человеческого труда и знания: от искусства к науке, к политике, к социологии и т. д. При кажущейся лёгкости такого порхания результат не то чтобы очень убедителен. Ведь леонардовский «образ целостной реальности» почти рассеялся.

(7) Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — С. 151.



Валентин Дьяконов

## **ВИТО АККОНЧИ: ОТ ПОЭЗИИ К АРХИТЕКТУРЕ**

**Начинавший как поэт-концептуалист, приобретший мировую славу как перформансист и один из пионеров видеоарта, Вито Аккончи вдруг полностью сменил сферу деятельности, основал Acconci Studio и занялся архитектурой и ландшафтным дизайном. Именно поэтому он и выступает в роли главного героя этого номера**

В случае Вито Аккончи расстояние между точкой А (началом художественного пути) и точкой Б (нынешней сферой интересов) кажется огромным. В середине 1960-х он начинает поэтическую карьеру, затем становится видеохудожником, сегодня Аккончи архитектор в собственном бюро с сотней-другой проектов, из которых десятки реализованных. Разнообразие своих интересов он списывает на присущий ему рационализм. «Я всегда старался понять, почему и как делаю что-либо, мне требуется хорошо подумать перед совершением какого-нибудь поступка, а также в процессе создания работы. Не уверен, что знаю что-либо об «интуиции», возможно, у меня никогда и не было чутья», — формулирует Аккончи в письме автору статьи. Эта установка на решение задач и чёткое понимание собственного положения в физическом пространстве обусловила перемены специализации Аккончи на протяжении многих лет его художественной практики.

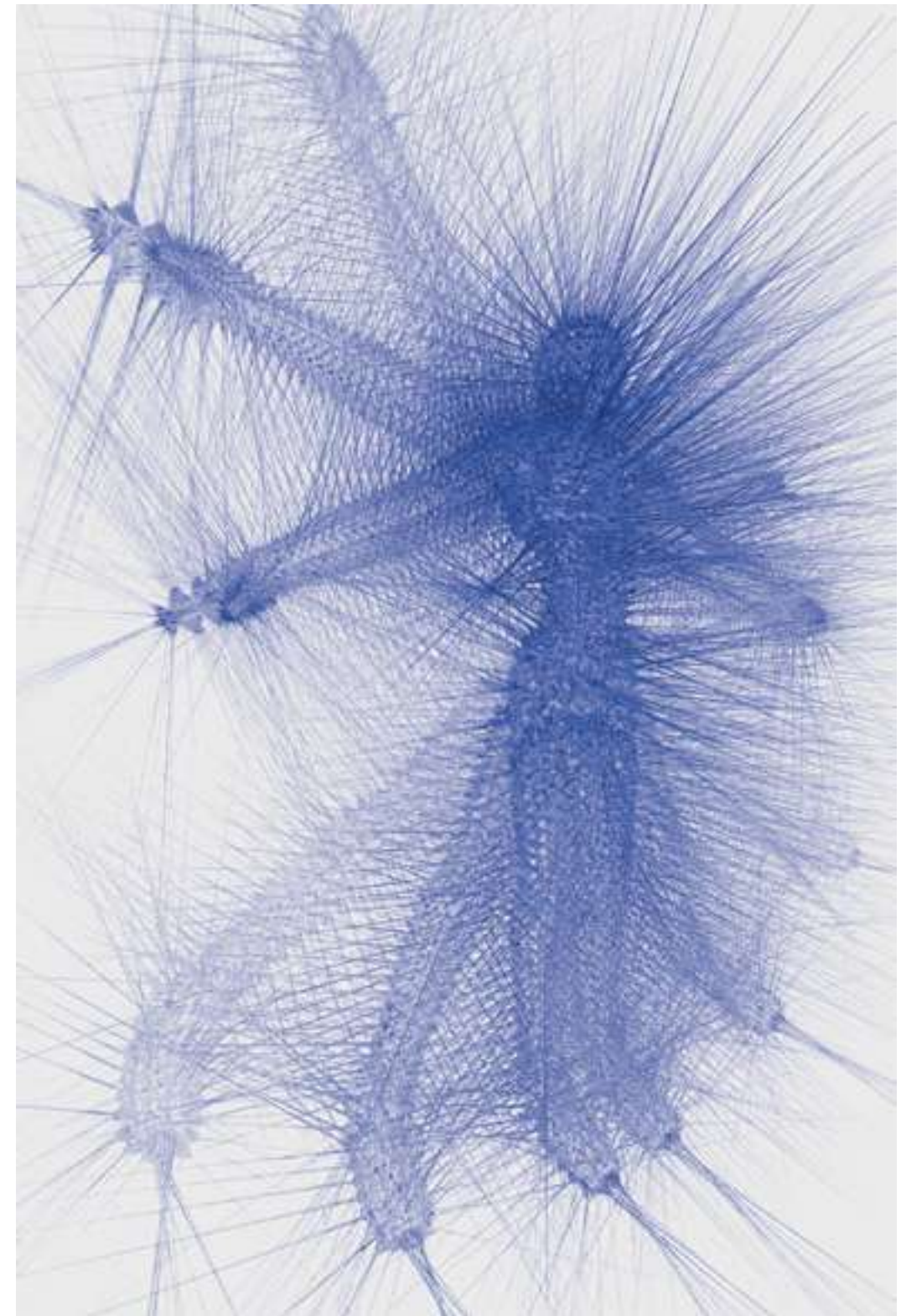
Вито начал с изучения художественной литературы в университете Айовы. Переехав в Нью-Йорк в середине 1960-х и увидев на одной из выставок «Флаг» Джаспера Джонса, Аккончи пережил настоящее потрясение. В интервью интернет-изданию The Believer он рассказывал, что картина Джонса заставила его пересмотреть своё отношение к художественной литературе и начать работать с книгой (или страницей) как с объектом. А заодно и включить аудиторию в процесс создания текста, причём не абстрактного читателя, которого каждый литератор программирует, иногда очень тщательно, в своём сознании, а читателя здесь-и-сейчас. В одном из текстов того периода Аккончи обращается к читателю как к собеседнику: «Обратите внимание на позу, которую вы принимаете во время чтения, обратите внимание на то, во что вы одеты. Какого цвета ваши глаза?» Вскоре поэт осознает границы работы с текстами: «Во время письма я мог двигаться слева направо по странице, идти с одной страницы на следующую, и ещё одну, и ещё, но не мог выйти из книги и перейти прямо в человека... Не мог соскочить со страницы на улицу, перемещаться по городу сквозь реальный, осязаемый мир. Я мог выбрать другие слова, но не мог заставить что-нибудь выбирать другого человека, а значит, ни в малейшей степени

## К середине 1970-х Аккончи начинает видеть и пределы перформанса. Художник совершает постепенный дрейф в сторону обитаемых пространств — ещё не архитектуры, но уже тотальной инсталляции

не мог изменить мир». Так Аккончи приходит к решению заняться перформансом и становится одним из основателей «боди-арта» (сейчас этот термин выскочил из пространства современного искусства в массовую культуру, но по-прежнему используется в англоязычной литературе).

Самый известный перформанс Аккончи «Грядка» (1972) уже включает архитектурный элемент. Художник искал способ избавиться от собственного присутствия в художественном акте, быть не в центре внимания зрителей, а вместе с ними, среди них. Так возникла идея фальшивого пола и камеры, скрытой от людских глаз. Большинство перформансов Аккончи включали элемент сексуальной разрядки и/или обсессии, например, в «Слежке» он перевоплощался в безвольного наблюдателя, который несколько часов подряд шёл за произвольно выбранным человеком. В «Грядке» этот элемент вынесен на первый план. Сидя буквально в подполье, Аккончи погружался в сексуальные фантазии о зрителях и мастурбировал. В это же время его речь и стоны транслировались в галерею через динамики. Всё вместе создавало иллюзию пребывания в чьём-то — анонимном — бессознательном. «Грядка» выглядит точной иллюстрацией к понятию *genius loci*: находясь в помещениях с историей, мы чувствуем следы присутствия других людей, правда редко включаем в переживание атмосферы сексуальный аспект.

К середине 1970-х Аккончи начинает видеть и пределы перформанса. Художник совершает постепенный дрейф в сторону обитаемых пространств —



На стр. 20  
Вито Аккончи  
2013  
Фотография предоставлена  
художником

**Вито Аккончи**  
Универсальный ножаный  
ностом  
2010  
© Acconci Studio (V. A., Francis  
Bitonti, Bradley Rothenberg,  
Pablo Kohan)



**Вито Анкончи**  
Волновая стена  
2006  
Экстерьер станции метро  
на Нони-Айленд. Эмалированные  
панели, оцинкованные  
и окрашенные стальные трубы,  
сеть из нержавеющей стали.  
Фотография. © Acconci Studio  
(V. A., Peter Dorsey, Stephen Roe,  
Dario Nunez)



1



2

1—2.  
**Вито Аккончи**  
 Когда здание тает  
 в воздухе и затем заново  
 воплощается  
 2012  
 Цифровая анимация, 2'43".  
 Площадь домского собора  
 в Милане. © Acconci Studio  
 (V. A., Kaitlin Micunas, Julian Rose)

**Взятая вне контекста,  
 эволюция Аккончи  
 выглядит удивительной.  
 Но если сравнивать его  
 с другими художниками  
 американских 1970-х,  
 мы увидим несколько  
 похожих траекторий  
 и — в целом — общий  
 для поколения  
 круг тем и план  
 их рассмотрения**

ещё не архитектуры, но уже тотальной инсталляции. Его работа «Две или три структуры, которые можно подвесить в комнате для поддержки политического бумеранга»<sup>1</sup> (1978) представляет собой лабиринт из деревянных деталей, построенный специально для квартиры итальянского критика Марио Диакано (сейчас произведение выставляется в точной копии этого помещения). Голос Аккончи на разные лады повторяет: «Я люблю тебя». Художник ещё не может отказаться от собственного присутствия, но оно сведено к минимуму — аудиозаписи его голоса. На протяжении 1980-х Аккончи двигается в сторону архитектуры, постепенно изгоняя себя из произведения. Например, «Стенной бюстгальтер» (1991) представляет собой огромную железную конструкцию, напоминающую чашечки бюстгальтера, с множеством вариантов крепления к стенам. В нём даже можно спрятаться: чашечки плотно смыкаются.

Наконец, на рубеже веков Аккончи полностью уходит в архитектуру. На вопрос, не было ли ему трудно перейти от индивидуальной работы к командной, Аккончи отвечает издали: «Я хотел стать архитектором благодаря Пиранези, Буле и студии Archigram, а у них нет ни одного построенного здания...» Аккончи в этом смысле повезло больше: его визитной карточкой стал «Остров Мур» (2003) в австрийском городе Грац — симбиоз детской

площадки, концертного зала и моста. Бюро Аккончи регулярно участвует в международных конкурсах, например, в нашумевшем соревновании на новое здание Пермской государственной художественной галереи в 2007 году.

Взятая вне контекста, эволюция Аккончи выглядит удивительной. Но если сравнивать его с другими художниками американских 1970-х, мы увидим несколько похожих траекторий и — в целом — общий для поколения круг тем и план их рассмотрения. Самая тесная связь между перформативными практиками и архитектурой была налажена Гордоном Матта-Кларком в серии «строительных разрезов». Матта-Кларк находил заброшенные и предназначенные для сноса здания и совершал над ними сложные, почти хирургические операции, вырезая геометрические формы. Результаты вмешательства Матта-Кларка похожи на то, что в американском юридическом языке обозначается как Act of God — вмешательство сил, не зависящих от человеческой воли. С одной стороны, эта абстрактная архитектурная практика эффектно вводит тему физического усилия, характерного для перформанса. Фотографии Матта-Кларка с циркулярной пилой — инструментом художника — являются частью романтического канона послевоенного искусства так же, как и снимки Джексона Поллока за работой. С другой стороны, Матта-Кларк вводил новое измерение в проблематику строительства и использования жилого и рабочего пространства, метафорически открывая в нём новые гармонические сочетания.

Тот же вектор исследований прослеживается и в непосредственном кругу общения Аккончи. Художник Деннис Оппенхайм (1938—2011) начал с минимализма и эфемерных работ и участвовал в знаменитой выставке Earthworks 1968 года вместе с Робертом Смитсоном и другими практиками ленд-арта. Под влиянием Аккончи он экспериментировал с радикальным перформансом: самая известная работа Оппенхайма в этой области называется «Поза для чтения с учётом ожога второй степени» (1970), где художник лежал под солнцем с книгой на груди, оставившей на его коже характерный силуэт. Тема текста и книги взята Оппенхаймом опять-таки у Аккончи, начи-

(1) Название отсылает к фильму Жана-Люка Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966).

30



**Вито Анкончи**  
Магазин United Bamboo  
2003

Интерьер магазина в Тонно  
(Япония). Листы ПВХ, лампы  
дневного света, шлифованное  
стекло, сталь, намер, видео-  
проекции, плееры и наушники.  
Фотография. © Acconci Studio  
(V.A., Peter Dorsey, Stephen Roe,  
Julia Loktev, Sezgat Oner, Larry  
Sassi, Dario Nunez, Gia Wolff)

31



**Вито Анкончи**  
Строение среди деревьев  
2005

Аньан (Корея). Фотография.  
© Acconci Studio (V.A., Peter  
Dorsey, Jan Fusten)





**Вито Аккончи**  
Остров Мур  
2003  
Объект в Граце (Австрия),  
1052 м<sup>2</sup>. Стекло, асфальт, научун,  
вода, лампы. © Accolci Studio  
(V. A., Dario Nunez, Stephen Roe,  
Peter Dorsey).

## Визитной карточкой Аккончи является остров Мур в австрийском городе Грац — симбиоз детской площадки, концертного зала и моста

навшего, как мы помним, с поэзии и экспериментов по взаимодействию с читателем. Наконец, с 1980-х Оппенхайм занялся скульптурой, в том числе в публичном пространстве, и скульптура эта была тесно связана с архитектурой и урбанистикой, понятием дома и личного пространства. Например, работа «Устройство для искоренения зла» (1997) представляет собой дом с островерхой крышей и трубой, поставленный на попа: как объяснял сам художник, всё, что указывает в землю, соотносится с нашим представлением об аде и силах зла.

Автора самых радикальных перформансов 1970-х Криса Бёрдена Аккончи долгое время воспринимал как конкурента. В акциях Бёрдена «Выстрел» и «Пронзённый» художник находится в опасном положении. В первом случае в него стреляют. Во втором — его руки прибиты к корпусу автомобиля. Бёрден доходит до логического края личной ответственности художника как за произведение, так и за собственную жизнь. Пока, к счастью, только одному художнику удалось совместить конец жизни и окончание работы: таинственное исчезновение голландского художника Баса Яна Адера в попытке переплыть Атлантический океан на лодке (акция «В поисках чудесного», 1975) до сих пор поражает воображение художников и любителей искусства. На такого рода шаги Бёрден не решается и уверенно двигается в сторону скульптуры в общественном пространстве, архитектуры и урбанистических инсталляций. Последняя из них называется «Метрополис» (2013).

Дрейф от перформанса к архитектуре (или сочетанию этих жанров), как видим, характерен для поколения Аккончи. Важной его основой стало явление, которое можно обозначить как отрицание пассивности зрителя или пользователя. В 1961 году вышла знаменитая книга Джейн Джекобе «Смерть и жизнь больших американских городов», где проводился

анализ влияния сообществ на самочувствие городских районов и утверждалось понятие социального капитала, накопленного жителями в процессе одомашнивания родных мест. Мысли Джейкобе стали основой для размывания понятия авторства и аргументом против навязывания архитектурной воли извне. В те же годы развивались феминистская теория и активизм (Аккончи много говорил о том, что его перформансы вдохновлены феминизмом, и главный их персонаж — карикатура на мужчину). Искусство под влиянием этих теорий уходило от объектности и заново, в режиме реального времени, устанавливало более тесные отношения со зрителем. Профессиональные мутации Аккончи в этом контексте подчиняются железной логике: от непосредственного влияния на общее со зрителем пространство до программирования отдельных пространств, в которых каждый член общества является перформером.



## ИЛЬЯ ОСКОЛКОВ- ЦЕНЦИПЕР: «ДИЗАЙНЕРЫ РЕШАЮТ ПРОБЛЕМЫ, А ХУДОЖНИКИ ИХ СОЗДАЮТ»

**Основатель «Афиши» и автор концепции  
Института медиа, архитектуры и дизайна  
«Стрелка» не только рассказал нам, почему  
дизайн, на его взгляд, гораздо честнее  
современного искусства, но и подобрал  
в качестве иллюстраций для этого  
интервью ряд дизайнерских проектов,  
которые кажутся ему куда интереснее  
многих художественных  
произведений**

---

*вопросы:* Марина Щербакова

**Вы неоднократно говорили, что дизайн — это честная деятельность, а современное искусство — нет.**

В начале девяностых современное искусство казалось мне естественной средой обитания, я дружил с художниками, устраивал выставки. Потом пришло понимание, что социальные механизмы, которые им управляют, привели к разрушению критерияльной системы. Отсутствует институция, которая говорила бы: «А король-то голый...» Подобные крики, вроде моего, звучат с обочины, но это мнение маргиналов. На самом деле художественная система способна критиковать всё, кроме себя, а себя — только в какой-то институциональной форме. Власть в ней принадлежит касте, которая назначается методом самопополнения, её деятельность исключительно политическая, смысла в ней нет. И тем не менее, всё это не означает, что я не люблю художников и произведения искусства — разница между миром искусства и деятельностью конкретного художника, безусловно, есть.

Дизайн и правда честнее. Дизайнерская деятельность — деятельность проектная. И первое его свойство — это работа по созданию будущего. Второе заключается в том, что дизайн всегда связан с решением проблемы, то есть с созданием другого будущего. В этом смысле творчество дизайнера гораздо ближе к тому, чем занимаются инженеры, а не художники. Дизайнеры решают проблемы, а художники создают их либо выражают свой внутренний мир. Если говорить о восприятии дизайна в России, то у нас есть сильная школа графического дизайна. И первый, кто представляется при упоминании данного термина, чаще всего, человек, рисующий логотипы или создающий макет журнала. А вот у англичан и голландцев в сознании возникнет прежде всего промышленный дизайнер, создающий такие товары, которые с его помощью могут конкурировать с остальными. Лично мне проще описывать себя именно

как дизайнера. Я плохо рисую, и то, что я способен нарисовать, уж точно не является продуктом моей деятельности. Но дизайн как созидательная практика и есть именно то, чем я занимаюсь. Просто я проектирую не предметы, а ситуации — их культурные и бизнес-последствия.

**Сейчас зачастую художник воспринимается как некий социальный статус — следующая ступенька после дизайнера. По крайней мере многие дизайнеры, клипмейкеры, рекламисты в своём резюме считают нужным написать «дизайнер, художник» и снять какую-нибудь видеоарт-работу в подтверждение этого статуса.**

Мне кажется, так думают только на территории искусства. Большинство дизайнеров, которых я знаю, хотят заниматься именно дизайном. Да и какая сейчас может быть иерархия жанров? Кто главнее — хирург, который отрезал человеку ногу и спас ему этим жизнь, или учёный, который придумал, что надо резать ногу? Это хорошая аналогия, потому что дизайн, конечно, использует некоторые идеи, возникающие в искусстве. Но представление о том, что дизайн — это недоискусство или что это прикладное искусство, ужасно старомодно. Дизайн оперирует смыслами, структурирует и организует то, как живут люди. Это невероятно амбициозная деятельность, как её себе представляют сами дизайнеры. Архитектурный дизайн определяет пространство, в котором вы будете находиться, что, в свою очередь, определяет способ, каким вы будете думать. Это степень амбиций и тип личности, который сильно отличается от художника. Дизайн не есть подвид искусства, а нечто ему противоположное.

**Дело в том, что до сих пор современное искусство считается маргинальной деятельностью. По-прежнему, согласно мнению большинства, художники — это какие-то сумасшедшие люди. Однако их идеи, не признаваемые в художественной форме, легко**



На стр. 32  
Илья Осолнов-  
Ценципер  
2012

**Александр Аравена**  
Дома в Икине (Чили)  
2010  
Архитектурный проект Александро  
Аравены/студии Elemental  
"Monterrey"  
Фотография: © Ramiro Ramirez

*«Для меня великий пример дизайнера — это работа Александро Аравены, чилийского архитектора, которого всегда интересовала тема социального жилья. В своё время в Икине проходил конкурс на строительство дома с минимальными затратами, причём бюджет, действительно, был мизерным, просто смешные какие-то деньги. Идей было много, и все они очень разные. Так вот Аравена предложил бетонную*

*платформу с двухэтажными столбами — внутри каждого такого бетонного «зуба» находится туалет, рядом с ним — лестница на второй этаж и кухонная канализация. Главное, что ты в этом случае получаешь от девелопера, это проточную воду, (благодаря чему люди меньше болеют и умирают), электричество и вот эту платформу, на которой можно построить дом, заложить его дальше, взять кредит и т. д. Вы*

*спросите: а спят-то эти люди где? Всё очень просто. Пролёты между «зубьями» они застраивают тем же полуоворванным мусором, из которого и сооружают своё нелегальное жильё в Фавеллах, все стены, полы и крыши они собрали сами. Лично для меня этот проект интересен прежде всего концепцией генеративного дизайна, когда автор создаёт не просто продукт, а формулу, матрицу, по которой появляется*

*возможность генерировать бесконечное количество этих продуктов. То есть вопрос один, а ответов бесконечное множество, и все они правильные. Например, интересный вопрос: а где здесь автор? Аравена делает полноценным соавтором, соархитектором человека, который будет пользоваться этим жильём».*



**Sunfire**  
Солнечная печь  
2002  
Фотография: © Jeffrey Barbee

*«Вот печка, созданная для Африки, и она работает без топлива. Устройство представляет собой кастрюлю с линзой, и солнечного тепла хватает, чтобы разогреть на ней воду или масло. Линза самая простая — полированный металлический диск. В регионах, где катастрофически не хватает*

*дерева, но солнца в избытке, это феноменальная вещь. Технологически это можно было придумать ещё сто или двести лет назад, и это фантастический пример изобретательности».*



**Ро Костер и Эд Кил (RO&AD)**  
Затонувший мост  
2011  
Мост по заказу муниципалитета Бергена. Фотография: © RO&AD Architecten

*«Sunken Bridge — невероятно поэтичное решение одной из самых старых транспортных проблем в мире, буквальная реализация идеи близости к природе и зависимости от нее».*



**Протей Темен**  
Заставка приложения  
Bubl Draw  
2013  
Дизайн детского игрового  
приложения для планшетов  
© Протей Темен

*«Проект Протея Темена и Олега Ставицкого одинаково хорошо существует и на территории дизайна, и в поле искусства. Детское приложение для смартфонов и планшетов основано на визуальных идеях Нандинского и музыкальных Стива Райха и Филиппа Гласса, но главное —*

*то, что мало кому из художников до сих пор удавалось разговаривать с грудными младенцами, определять, как они будут развиваться и думать, — и это, по-моему, чудо».*



**Base Design Identity**  
Наружная реклама для  
Дома искусств в Мюнхене  
2011  
© Base Design identity

*«Болтающиеся внутри строки буквы — это агрессивное, панк-овское обращение с классической эстетикой на плакате Haus der Kunst, но из-за этого маленького нарушения возникает эффект вхождения в контекст того самого современного искусства, которое и представляет музей».*



Google Glass  
2012 (начало  
тестирования)  
Фотография: © Google

*«История, где стираются грани между предпринимательством, технологиями и дизайном, и наступает какой-то следующий этап, — это Google Glass. Это серьёзная дизайнерская проблема по созданию нового поведения. Например, мобильный телефон коренным образом изменил наше поведение: и хрестоматийная ситуация, вроде той, когда девушка ждёт молодого человека два часа, обижается, уходит, а он в это время застрял в лифте, прибегает и потом не может её отыскать, уже невозможна. Сюжет этот не рабо-*

*тает. Похожая перемена может быть связана с тем, что Google в конце этого года начинает продавать очки, в которые встроен компьютер. Звук передаётся человеку прямо в голову, а около одного из стекол находится экранчик, при помощи которого на реальность накладывается дополненная реальность. Чтобы дойти отсюда до метро, мне уже не требуется смотреть в телефон, маршрут будет отображаться прямо у меня перед глазами в виде полупрозрачной стрелки. А увидев вас, я загрузю карточку, где будет написано*

*ваше имя, где мы познакомились и содержание последней смски. Очки выглядят очень приятно, как спортивный аксессуар, но проблема в том, что человек с ними всё равно воспринимается как фрик. Дизайнерская задача в том, чтобы придумать такой вид этих очков, чтобы ими начали пользоваться все, и, скорее всего, она будет решена. Дальше появятся много линий поведения и сформируются новые социальные привычки, а ещё больше исчезнет, и это, может быть, самая интересная область».*

усваиваются в виде дизайнерских предметов, в форме капота автомобиля, например, нестандартной мебели или в способе построения композиции кадра.

Но это было давно! Какие формальные идеи пришли в дизайн из современного искусства за последние десять лет? Производимый им взгляд на мир существенно меньше влияет на вещи, чем раньше. Хотя это, конечно, происходит, и дизайнеры посещают художественные выставки, но я бы не описывал это как противостояние двух лагерей. Конструктивисты и «Баухаус» — это про искусство или про дизайн? Поп-арт — это дизайн, реклама и прочая коммерческая коммуникация, и обратная рефлексия о том, как с этим общается искусство. Мне кажется, иногда просто интересно выглянуть за забор и посмотреть, что там происходит — в театре, дизайне, политике. Никакого нормативного деления на самом деле тоже нет, а есть предметы и практики, которые влияют на нас. Поэтому предлагаю делать то, что кажется интересным, возбуждающим и правильным, и не редуцировать это до жёсткой демаркации территории.

**Художники до сих пор оправдываются, когда делают сувенирную продукцию к своим выставкам. Им говорят: «А чего здесь стесняться, если Кит Харинг и тот делал пуговицы с изображением мальчика и собаки?»**

Когда я позвал Екатерину Юрьевну преподавать на «Стрелке», она спросила: «А чему вы там будете учить?» Я ответил: «Дизайну и архитектуре». Она вдруг отшатнулась от меня: «Дизайн? Я ненавижу дизайн!» Я испуганно отступил назад и спросил: «Почему, Катя, ты ненавидишь дизайн?» «Потому что дизайн — главный враг современного искусства», — отрезала она.

**Это более чем понятная для искусствоведа позиция.**

Но это так глупо, что я даже не знаю, как реагировать. Почему дизайн враг современного искусства?

Екатерина Дёготь, вероятно, имеет в виду то, что искусство — это деятельность по производству смыслов, а дизайн — создание симпатичных вещей, в которое часто вырождается искусство. А ваша терминология относится к совсем иным явлениям и предметам.

Едва ли кто-то из дизайнеров согласится с тем, что его деятельность — это что-то иное, кроме производства смысла. Вы можете любить или не любить компанию ИКЕА, но она насытила нашу жизнь смыслами как никто другой. Наша телесность и сексуальность определена одеждой. Если вы едете на автомобиле, у которого большие «глаза» — фары и «улыбчивая» решётка радиатора, то производите впечатление неагрессивного увальня, а на машине с хищным носом — вы на тропе войны. Не каждый может это артикулировать, но именно ради этого мы этих вещей и желаем. Считается, что критическая функция принадлежит искусству, а дизайну, вроде бы, в меньшей степени. Однако мало кто сделал для освобождения женщины столько же, сколько те, кто снял с неё корсеты и парики. Компания Apple — это история про свободу, удобство, удовольствие от каждого движения и про то, что творчество — это не нажимание на сложные ручки. И то, что человечество иногда предпочитает красоту уродству, означает, что оно не безнадёжно. В общем, я не готов согласиться с тем, что предмет нашего разговора — это производство бессмысленных цапок. И прежде чем что-то объявить ненужным, вредным и противным — от слова «противник», — хорошо бы об этом побольше узнать или хотя бы попытаться понять, что это вообще такое. Мне стало неудобно на территории искусства именно потому, что там постоянно кипят страсти по демаркации территории и выявлению чужих, и это при огромном, как нигде, количестве людей, которые тотально адекватны этому процессу, но абсолютно бездарны. И это, наверное, самая большая проблема.



---

Екатерина Васильева

## ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПЕРФОРМАНСА

Многое в сегодняшнем мире —  
экспериментальный театр, психологические  
и социальные исследования, эстетику  
музыкальных клипов и бизнес-  
тренинги — хочется прочесть в контексте  
перформативных практик

Если выбирать из нынешних художественных практик самую междисциплинарную, перформанс составит достойную конкуренцию и сайенс- и нет-арту. Его истоки не только в *action painting*, но и в театраль-ных экспериментах Брехта и Арто. Никто не может толком сказать: то ли ранние работы Марины Абрамович похожи на социально-психологические опыты Милгрэма и Зимбардо, то ли здесь обратная зависимость. Нарботанные перформансистами приёмы легко читаются в эстетике музыкальных видео, и наоборот: формы артистической самопрезентации давно ушли в художественную сферу. Попытка выяснить, кто на кого повлиял, сомнительна: ни художники, ни музыканты, ни учёные не жили в изоляции, идеи рождались в общем творческом пространстве, а зачастую и в одних и тех же кругах. В любом случае, ограничить изучение перформанса только одной художественной сценой проблематично, тем более что едва ли кто-то активнее причастных к нему авторов интересовался тем, что происходит там, за пределами искусства.

#### КРЕАТИВНОЕ МЫШЛЕНИЕ

Начиная с 1960-х годов без перформативных практик невозможно помыслить художественную сцену. Однако первые опыты обнаруживаются ещё в эпоху авангарда, когда искусство постепенно начинает отделяться от навыков ручной работы с материалом и переносится в область идей и концепций. На этой ранней стадии «искусство как приём» (термин Виктора Шкловского) полнее всего нашло своё воплощение у сюрреалистов, использовавших целый ряд креативных техник для того, чтобы запустить творческий процесс, зачастую и являвшийся их единственным результатом. Известность получил метод «автоматического письма» (*écriture automatique*), введённый в художественную практику Андре Бретоном. Принцип «автоматического письма» применим не только к письму как таковому, но и к любому творческому акту, опирающемуся на работу бессознательного. При этом субъект находится в парадоксальной ситуации, пытаясь тщательно спланировать потерю контроля посредством соблюдения определённой скорости процесса, обещающей освобождение от пут рациональной рефлексии.

## Участникам предлагалось сконцентрироваться на каком-нибудь обыденном предмете вроде стеклянного шара гадалки или куска розового бархата и составить на него досье с помощью целого каталога вопросов

Другим излюбленным приёмом сюрреалистов были групповые игры. Некоторые из них, как, например, «Игра в правду» (*Jeu de la Vérité*), во время которой участникам предлагалось спонтанно ответить вслух на ряд весьма откровенных вопросов, носили ярко выраженный психологический характер. Отдельный разряд игр получил название «экспериментальные исследования» (*recherches expérimentales*) и был нацелен на выстраивание intersubъективных цепочек ассоциаций, активирующих воображение. В рамках таких «исследований» участникам предлагалось сконцентрироваться на каком-нибудь обыденном предмете, имевшем поэтический потенциал (вроде стеклянного шара гадалки или куска розового бархата), и составить на него своеобразное досье с помощью целого каталога отвлечённых вопросов. Во время таких сеансов размывалась не только граница между искусством и игрой, но и между игрой и повседневностью, так как практически любая жизненная ситуация могла быть превращена в эстетический эксперимент.

Большинство подобных креативных приёмов сюрреалисты позаимствовали из психологии и психотерапии, то есть областей, которым впоследствии вернули долг с процентами. В конце 1930-х годов американский учёный Алекс Осборн, занимавшийся проблемами организации личности, начал разрабатывать метод мозгового штурма (*brainstorming*), обнаруживающий поразительные параллели с ассоциативными



1



2

Самой известной игрой сюрреалистов стал «Изысканный труп»: первый участник пишет на бумаге существительное и загибает край, второй, не видя слова, пишет глагол и т. д. Так составляется целая фраза, например, «Изысканный труп пьёт молодое вино», в расшифровке которой должно помочь подсознание.

Алекс Осборн утверждал, что метод мозгового штурма он разработал, основываясь на идее матроса, который предложил собраться всем вместе и отдуть торпеду от борта корабля, которым Осборн командовал. Впоследствии бредовая идея была реализована при помощи мощного вентилятора и спасла множество жизней. Все исследователи в один голос утверждают, что эта история — безоглядое враньё.

На стр. 42  
**Крис Бёрден**  
Trans-fixed  
1974

Фотография перформанса

1.  
**Ман Рэй**  
Жизель Прассинос  
читает свои стихи  
сюрреалистам  
1934  
Ч/б фотография. Из коллекции  
Национальной галереи  
современного искусства  
в Эдинбурге (Шотландия)

2.  
Алекс Осборн читает  
лекцию  
Б/г.  
Ч/б фотография. Изображение  
предоставлено Creative Education  
Foundation



играми. Перед Осборном стояла вполне практическая цель: облегчить коммерческим предприятиям поиск новых идей, стимулирующих бизнес. Классический мозговой штурм проводится в группе, включающей специалистов из разных областей. Ведущий, не вмешиваясь активно в процесс, даёт собравшимся конкретную задачу и тщательно протоколирует все поступающие идеи, какими бы дикими поначалу они не казались. Оценка идей на первой фазе запрещена: напротив, чем свободнее и неожиданнее ассоциации, тем более продуктивными они должны оказаться впоследствии. Обсуждение протокола начинается только после перерыва (иногда через несколько дней). Для того чтобы извлечь из полученных идей максимальный результат, Осборн разработал специальный опросник, дополнительно удлиняющий ассоциативную цепочку и позволяющий выйти за пределы банального даже там, где мозговой штурм принёс скромный урожай. Так, вполне обыденный предмет (поздравительная открытка партнёрам или перьевая ручка с логотипом фирмы) может задать тему для бесчисленных вариаций и трансформаций (неожиданное применение, уменьшение, увеличение, комбинация с чем-то другим), в ходе которых, как это часто случалось и у сюрреалистов, объект перестаёт быть серийным предметом потребления и обретает уникальность.

Параллели можно найти и в опытах развивавшейся с 1950-х годов позитивной психологии, сфокусированной на проблемах личностного роста и поиске наиболее оптимальных форм человеческого существования. Для учёных плодотворным оказался сам принцип эстетической трансформации обыденного восприятия, лежащий в основе сюрреалистических опытов. Один из основателей позитивной психологии Абрахам Маслоу считал, что самореализация, являющаяся залогом счастья каждого индивидуума, возможна только через креативное отношение к действительности, противоположное чисто рациональной активности, нацеленной на достижение определённого результата в рамках социальных норм и ожиданий. Таким образом, существование в модусе перформанса стало своеобразным идеалом, обещающим психологическое равновесие и рекомендованным, что называется, для домашнего использования.

## В одни и те же годы практически в соседних помещениях происходили художественные и научные эксперименты, одинаково работающие с категориями социальной агрессии, страха, жестокости и дающие одинаковые результаты

### ШОКОВАЯ ТЕРАПИЯ

Тем временем художественный перформанс развивался в совершенно другом направлении, не имеющем ничего общего с домашним уютом. Он вышел на улицы и начал завоевание публичного пространства.

Изменился и характер перформативных практик, рассчитанных теперь на непосредственное сопереживание, если не соучастие, публики и включающих интенсивную работу художника со своим телом. В 1968 году австрийская художница Вали Экспорт появилась в городе с прикрепленной спереди к телу картонной коробкой, в которую любой желающий мог просунуть руку и потрогать её обнажённую грудь. Добровольцев, которых не отпугнули документировавшие всё происходящее камеры, нашлось достаточно. Просма- тривая сейчас записи, трудно отделаться от чувства, что перед нами некий психологический эксперимент: как далеко может завести мужчину желание прикоснуться к груди незнакомки? И действительно, именно в 1960-е в обществе проснулся интерес к экспериментальной психологии, пытавшейся с помощью искусственно смоделированных ситуаций выявить закономерности поведения человека, — особый интерес вызвали стрессовые условия, социальная агрессия и этически сложные решения. В одни и те же годы практически в соседних помещениях происходили художественные и научные эксперименты, одинаково работающие с категориями социальной агрессии, страха, жестокости и даю-



1



2

*По мотивам тюремного эксперимента Филипа Зимбардо в 2001 году был снят немецкий фильм «Эксперимент» (Das Experiment), а в 2010 году его американский ремейк. Чтобы увеличить зрительскую аудиторию оба фильма насыщены насилием, кровью и жестокостью куда в большей степени, чем оригинальный психологический опыт.*

*Свой проект Вали Экспорт считала одной из форм нового «тактильного кинематографа»: ящик на её обнажённой груди был закрыт занавесом, а зрителям предлагалось получить эстетический опыт не при помощи глаз, а на ощупь. После этой акции одна из австрийских газет назвала художницу ведьмой, и в прессе началась настоящая травля.*

1. Стэнфордский тюремный эксперимент Филипа Зимбардо 1971  
Фотография: © Philip G. Zimbardo

2. Вали Экспорт Tgrpp und Tast- kipo (Тактильный кинематограф) 1968  
Фотодокументация перформанса на улицах Вены



1

*В «Ритм 0» Марина Абрамович сказала зрителям: «Вы можете делать со мной что угодно, потому что я предмет. Вы можете убить меня, если хотите, я беру на себя полную ответственность за это», и когда всё закончилось, публика буквально бежала из галереи, не оглядываясь на израненную и окровавленную художницу.*



2

*Перед проведением эксперимента Стенли Милгрэм спросил своих коллег психологов, сколько, на их взгляд, людей согласится истязать других, если им это позволит авторитет руководителя опыта. Психологи были уверены, что лишь один из тысячи.*

1.  
Марина Абрамович  
Ритм 0  
1974  
Фотодokumentация перформанса  
в Studio Morra (Неаполь)

2.  
Эксперимент Стенли  
Милгрэма  
1963  
Документация эксперимента  
в Йельском университете

## Применяемые Абрамович техники уходят корнями в буддистскую медитацию и уже давно применяются в психотерапии для борьбы с депрессией и стрессом

щие одинаковые результаты. Эксперименты в обеих сферах не были закрытыми, их сопровождало широкое обсуждение. И сейчас мы разделяем их, по сути дела, только в зависимости от художественных или научных намерений авторов.

Широкую известность получил эксперимент психолога Стенли Милгрэма, проведённый им в 1961 году в Йельском университете. Шестидесятые стали временем аналитического освоения опыта Второй мировой войны, и в центре внимания Милгрэма стояла толерантность к насилию, а именно: готовность человека причинять другим физические страдания, если того требовал протокол. Оказалось, что большинство пробандов легко шли на то, чтобы, повинаясь инструкции, «наказывать» других участников ударами тока за каждый неправильный ответ на задаваемые руководителем вопросы. Несмотря на резонанс, вызванный экспериментом, звучали и критические голоса. В прессе говорилось об этической сомнительности опытов, потенциально травмирующих пробандов, которые не подозревали об истинной цели эксперимента и о том, что в роли наказуемых на самом деле выступали актёры.

Очень сходной была реакция критиков на телесный перформанс, практикуемый, например, Крисом Бёрденом или Мариной Абрамович с начала 1970-х. Физическая боль или изнеможение, до которого они доводили себя, как утверждалось, могли травмировать психику зрителей, неподготовленных к подобному зрелищу. Публика, присутствовавшая при том, как помощник пинал Бёрдена вниз по лестнице во время перформанса на Арт-Базеле, знала, что всё происходит по инициативе и с согласия художника, и тем самым вроде бы получала разрешение спокойно

смотреть, как человек у неё на глазах рискует сломать себе шею. В том же 1974 году состоялся хрестоматийный перформанс Марины Абрамович «Ритм 0», воспринятый многими как социальный эксперимент. Тот самый, где художница обязалась неподвижно провести шесть часов в галерее, расположив вокруг себя различные предметы — от цветов до оружия — и разрешив посетителям делать с собой всё, что угодно. По рассказам художницы, пистолет тогда всё-таки выстрелил.

В 1971 году в Стэндфордском университете психолог Филип Зимбардо провёл эксперимент, сомнительный в научном отношении, но вызвавший огромный резонанс в обществе и подхваченный поп-культурой. Зимбардо создал в подвалах университета имитацию тюрьмы, разделив добровольцев на две группы: одной из них предстояло вжиться в роль тюремщиков, другой — заключённых. Всего за несколько дней «тюремщики» начали издеваться над своими «подопечными», в то время как сами «заключённые» теряли солидарность и готовы были ради обещанных побрякушек поддержать унижение других членов коллектива. Несмотря на то что контроль над ходом эксперимента почти сразу был утерян, сигнал о его прекращении последовал только через шесть дней: руководитель вошёл в роль и дал себя захватить собственному фиктивному миру, что вызывает ещё больше сомнений в научной объективности проекта и приближает его — в особенности по силе эмоционального воздействия — к перформансу.

Свои поздние работы Марина Абрамович всё сильнее сближает с психотерапевтическими практиками. Наиболее яркий пример — нашумевший перформанс «В присутствии художника» 2010 года, где любому желающему предлагалось неограниченное время смотреть ей в глаза. Свой институт, который недавно открылся в Хьюстоне, Абрамович также окружает научным антуражем. В рекламном ролике, рассказывающем об этом заведении в интернете, она предстаёт в белом халате. В своих интервью художница подчёркивает, что посещение её института должно производить на посетителей терапевтический эффект, давая им новое ощущение собственного существования. При этом описываемые ею

техники уходят корнями в буддистскую медитацию и уже давно действительно применяются в психотерапии для борьбы с депрессией и стрессом. Ученики и последователи Марины Абрамович практикуют и разрабатывают методики на стыке медицины и искусства. Например, художница Лиза Морозова, являясь кандидатом психологических наук, занимается арт-терапией в своей «Студии терапевтического перформанса» и выступает как теоретик в статьях о близости целей психодрамы Я. Морено и художественных практик.

### ЗВЁЗДНАЯ СТРАТЕГИЯ

Имиджевая стратегия — одна из возможностей коммерческого использования перформативных техник, и её историю можно отсчитывать, пожалуй, уже с 1951 года, когда состоялась премьера короткометражного документального фильма Ханса Намута «Джексон Поллок». Помимо явления, за которым впоследствии закрепилось название *action painting* (живопись действия), миру был представлен и сам художник, известный в тот момент лишь узкому кругу знатоков и ставший впоследствии одной из первых звезд современного искусства. Здесь же можно найти и один из первых примеров переноса рабочего процесса в медийное пространство. Наибольшего успеха в этом добился, разумеется, Энди Уорхол, который и довёл до совершенства перформанс как часть жизненной стратегии и личной репрезентации. Одной из его из важнейших и наиболее тиражируемых, особенно в музыкальной индустрии, разработок стал узнаваемый внешний облик. Джинсы, чёрный свитер, кожаная куртка, тёмные очки и белокурый парик настолько вытеснили реальность, что Уорхол, ненавидевший выступления перед академической аудиторией, мог позволить себе посылать с докладами в университеты своего двойника.

Одним из самых последовательных имитаторов «звёздной стратегии» Уорхола, до конца преданным идее перформативной саморепрезентации и одновременно подвергшим её деконструкции, был немецкий художник Мартин Киппенбергер. В конце 1970-х в Западном Берлине он открыл своё «Бюро», которое и по названию, и по сути перекликалось с «фабричным» проектом на Манхэттене. Любая

## Существование в модусе перформанса стало своеобразным идеалом, обещающим психологическое равновесие и рекомендованным, что называется, для домашнего использования

проходившая здесь вечеринка или вернисаж давали повод для хепенингов, которые, несмотря на кажущуюся спонтанность, требовали самой тщательной подготовки и документировались для (будущей) истории искусства. Фотографии с таких хепенингов, а также приглашения, предметы оформления и даже записанные анекдоты и каламбуры потом участвовали в выставках или находили место в очередном каталоге. Впрочем, своим главным произведением Киппенбергер всегда считал самого себя, являясь перед публикой каждый раз в образах, иронически рефлектирующих собственное место в культурной традиции. Он позировал в знаменитых трусах «а-ля Пикассо», в войлочном костюме «от Бойса» или даже инсценировал своеобразный (душевный и телесный) стриптиз для серии фотографий, где, уже будучи смертельно больным, пытался, снимая с себя одну деталь одежды за другой, повторить позы потерпевших кораблекрушение с картины Теодора Жерико «Плот "Медузы"». Саморазрушительные тенденции были с самого начала неотделимы от жизненной и творческой позиции Киппенбергера. Ещё до того как наркотики и алкоголь окончательно подорвали его здоровье, художник, с удовольствием провоцировавший окружающих и наживший таким образом целую армию врагов, был жестоко избит на одной из берлинских улиц группой молодых панков. Едва оправившись, он превратил своё драматическое приключение в перформанс, собрав в больнице друзей и представ перед фотокамерой с изувеченным до неузнаваемости лицом.



1



2

Название *The Velvet Underground* основатель коллектива Лу Рид позаимствовал у книги по садомазохизму, которую он нашёл в своей съёмной нью-йоркской квартире. К тому же оно показалось участникам группы очень созвучным тематике видеоарта того времени.

Основным приёмом *глитч-арта* является ошибка или сбой программного обеспечения, искажающий изображение. Часть художников «ловит» свои сигналы и вводит их в поле искусства, другие сами придумывают способы исказить картинку. Глитч также существует как полнопровальное направление в электронной музыке.

1. Энди Уорхол на выступлении группы Velvet Underground 1967  
Цветная фотография

2. Канье Уэст  
Welcome to heartbreak 2008  
Кадр из видеоклипа. Режиссёр Набил Элдерики



1

*Музыкальные видео Криса Каннингэма часто рассматриваются как образцы видеоарта. Клип на песню Бьорк «Всё наполнено любовью» можно было увидеть в нью-йоркском MOMA.*



2

*Избитый панками Мартин Киппенбергер создал целую серию своих больничных портретов под язвительным названием «Диалог с молодёжью».*

1.  
**Aphex Twin**  
Come to daddy  
1997  
Кадр из видеоклипа. Режиссёр  
Крис Каннингэм

2.  
**Мартин Киппенбергер**  
Диалог с молодёжью  
1979  
Фотография: © Jutta Henslein

**Киппенбергер был жестоко избит панками на одной из берлинских улиц. Едва оправившись, он превратил своё драматическое приключение в перформанс, собрав в больнице друзей и представ перед фотокамерой с изуверным до неузнаваемости лицом**

В рамках своей «сценической» активности и Уорхол, и Киппенбергер искали вдохновения в рок- и поп-музыке как в наиболее зрелищной и быстро реагирующей на массовый вкус области культуры. Выступления своей подопечной группы The Velvet Underground Уорхол при помощи последних достижений светотехники превращал в футуристические спектакли. С наступлением эры видеоклипов, начиная с 1980-х годов, появились новые возможности для интеграции перформанса в музыкальный шоу-бизнес. Видеокамеры позволяли не только реализовать самые смелые сценарии, но и, благодаря быстрой смене кадров, создавали пространство, где тела искажались, сливались одно с другим, разделялись на фрагменты, то есть следовали логике перформативного «остранения» (термин В. Шкловского) телесности. Своей кульминации эта тенденция достигает у британского режиссёра Криса Каннингэма, активно использующего приёмы компьютерной обработки. В его клипах на музыку ирландского исполнителя Aphex Twin (Come to Daddy, 1997; Windowlicker, 1999; Rubber Johnny, 2005) главными действующими лицами становятся гротескные существа-монстры, составленные из частей детских, мужских и женских тел и нередко искажённые болезнью или какой-либо фантастической мутацией.

При этом монстры Каннингэма сохраняют желание и поразительную способность двигаться в ритме музыки, доводя до абсурда ритуалы развлекательной индустрии, в которой сами же принимают участие или делают вид. Примеров подобного содружества — множество, вплоть до самых свежих художественных стратегий, например в рамках нет-искусства. Так репер Канье Уэст в видео на свою песню Welcome to heartbreak использовал приёмы глитч-арта — эстетики сбоев в работе программного обеспечения.

В коротком эссе нельзя охватить даже самые очевидные сюжеты, связанные с пограничностью нашего предмета: «перформанс и политика», «перформанс и театр», «рекламный перформанс». Однако даже на приведённых примерах социальных и бизнес-стратегий можно говорить о непосредственном перетекании идей из прикладных областей знания в искусство и обратно. Они не просто существуют в параллельных пространствах, они дублируют и замещают друг друга, потому попытка прочесть их вне единого контекста грозит потерей смысла.



Дмитрий Смолев

## КАК СТАТЬ УСПЕШНЫМ, НЕСМОТРЯ НА ТАЛАНТ

Чтобы сфотографировать тысячу голых людей на городской площади, недостаточно удачной идеи, нужно сначала уговорить муниципальные власти, затем найти тех, кто согласится позировать обнажёнными, организовать эту толпу; разобраться с теми, кто митингует за нравственность, и ещё с теми, кто протестует против современного искусства, полицией, которая захочет вмешаться, церковью, а по окончании работы ещё и вручить всем участникам обещанные фотографии

Романтический идеал художника — одинокий творец, идущий наперекор вкусам общества или же попросту не уделяющий им особого внимания. Тема рыцарственного служения искусству, отвергающего соблазны успеха и требующего исключительной сосредоточенности на «загадке творчества», легко пережила эпоху того самого романтизма и не исчерпана по сей день. Между тем параллельно ей и даже отчасти в противовес развивалась сюжетная линия, которую с определённой степенью условности можно охарактеризовать как «сам себе продюсер». С той же неизбежностью, что и влюблённые лишь в своё призвание маргиналы-романтики, в истории искусства появлялись фигуры, стремившиеся не просто добиться славы, но и превратить капризную фортуна в надёжного делового партнёра.

Столкновение двух типов художника, якобы антагонистичных, описано ещё у Пушкина в «Моцарте и Сальери». Мы, конечно, всей душой за Моцарта, но вообще-то привычка верить гармонию алгеброй необязательно сопряжена с желанием отравить более талантливого соперника. У «художников-продюсеров» обычно в ходу другие методы достижения цели, отнюдь не связанные с криминалом. Да и кто сказал, что творец, всецело озабоченный раскруткой и продвижением собственного имени, не может быть гением?

Ни у кого нет ни малейших сомнений в гениальности фламандца Пейтера Пауля Рубенса, хотя именно он стал автором самого знаменитого проекта по удовлетворению эстетических запросов европейской элиты. В нашем контексте особенно важной представляется та сторона дела, где живописец отвечал за «организационную работу», занимался «брендингом продукции» и проводил «маркетинговую политику». Подобной терминологии в начале XVII века, разумеется, не существовало, что не мешало Рубенсу с успехом проделывать всё это на практике. Отдельные компоненты его «бизнес-схемы» не выглядели, впрочем, эксклюзивными: задолго до того признанные художники выполняли заказы с помощью подмастерьев, умели пользоваться влиятельным покровительством для приумножения своей известности, использовали гравировальные технологии для расширения «рынка сбыта» и т.п. Од-

## Никто из тех реформаторов художественного языка, кого мир узнал и оценил за последние десятилетия, не был похож на безумца-экспериментатора, по необъяснимой случайности достигшего признания

нако Рубенсу удалось создать уникальный механизм, в котором все детали работали предельно слаженно и эффективно.

По сути, он возглавил эдакий многопрофильный художественный комбинат имени себя, где господствовало разделение труда и происходила постоянная корректировка деятельности с учётом конъюнктуры. При этом «контроль качества» со стороны маэстро присутствовал неизменно, и заказчики обычно оставались довольны. Наиболее требовательные специально прописывали в контракте пункт, который обязывал Рубенса определённую часть работы осуществлять собственноручно. Гениальный живописец относился к таким запросам с пониманием, отдавая себе отчёт, что персональный «бренд» не выдержит конкуренции без личного вклада основателя. До конца дней он отличался редкой трудоспособностью, дававшей ему право без ложной скромности произносить сентенции вроде следующей: «Мой талант таков, что, как непомерна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она ещё ни разу не превысила моего мужества».

Но всё же, если отвлечься от неповторимой личности Рубенса: считать ли талантом умение так выстроить художественную карьеру, чтобы любая её ступень воспринималась современниками в качестве безусловного достижения, а доходы не зависели от прихоти случайного покупателя? Пожалуй, да, причём талант этот встречается в природе чуть ли не реже, чем творческий дар как таковой. Мы неда-



На стр. 54  
**Энтони Гормли**  
Границы горизонта  
2007  
Инсталляция. Стеноволононо и металлические фигуры.  
Hayward Gallery. Фотография предоставлена Madison Square Park Conservancy, Нью-Йорк, 2010. Фотограф James Ewing. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York and White Cube, London  
© Энтони Гормли

**Спенсер Туник**  
Солфорд 2 (Пил парк)  
2010  
Фотография между листами пленки гласа. 121,92x152,4 см.  
Изображение предоставлено художником

ром начали наше повествование с экскурса в довольно давнее прошлое, поскольку и там, если разобраться, хватало коллизий, связанных с «самопиаром», «промоушеном», «рекламными акциями» и «конкурентной борьбой». Никакой реальный Моцарт не сделался бы знакомым нам Моцартом без чьих-то интриг, тайных сговоров кого-то с кем-то, без его уступок желаниям нобилей и без их высочайшего покровительства. Однако, если верить воспоминаниям современников, он не слишком усердно держался за амплуа «сам себе продюсер» — как и Рембрандт, растративший к концу жизни буквально всё, чего достиг прежде в глазах амстердамского общества. Эти двое начинали играть по правилам, но со временем ими отяготились, отдав предпочтение свободному, непредсказуемому сценарию. За что и поплатились кратким забвением. С последующей мировой славой.

Разумеется, настоящий «сам себе продюсер» подобного развития своей биографии никогда бы не допустил. Пусть примеров неудавшихся карьер более чем достаточно, всё же во многих случаях роковую роль играли не внешние обстоятельства, а внутренний бунт против сложившихся в социуме установок и представлений об искусстве. Расклад изменился, когда изменилось общество. Приблизительно с конца XIX столетия стала складываться ситуация, подразумевавшая, что успех к художнику может и должен приходиться с неожиданной стороны, из различных «пограничных областей». Не будем даже трогать парижских импрессионистов, но взять хотя бы наиболее радикального представителя той эпохи — вечного лузера Винсента Ван Гога. В принципе он совершенно правильно понял, расшифровал и трактовал дальнейшее движение искусства, к тому же обладал умом вполне деловым, несмотря на психиатрический диагноз. Из Винсента Ван Гога, судя по его письмам брату Тео, арт-дилеру, мог бы получиться толковый, грамотный распорядитель собственными художественными достижениями, но он не успел — надорвался по дороге. Последующие поколения художников, насколько сумели, учли эту его недоработку.

Вероятно, вы уже поняли, что здесь не будет категорического разделения персонажей XX и XXI веков по ведомствам «думал только о вечном»

## Обманутых вкладчиков не было: все лица, причастные к раскрутке Кристо, в целом остались довольны, а мир обогатился очередным эстетическим опытом

или «желал лишь славы, денег, удовольствий». Благодаря Маркеу и Фрейду мы знаем, как, в действительности, всё перемешано. Тем не менее, вектор самопродюсирования от десятилетия к десятилетию набирал жирность и даже становился по-своему руководящим. К тому же во второй половине прошлого столетия стали возникать формы изобразительного искусства, которые в принципе невозможны без социальной режиссуры и грамотной рекламной тактики. Причём товарно-денежные отношения в ряде случаев потеряли традиционную схематическую ясность, перестав играть роль связующего звена между художником и потребителем — заказчиком или покупателем произведения искусства. Если феномен Энди Уорхола с его «Фабрикой» всё-таки оставался ещё в понятных границах арт-рынка, хотя и придал ему некоторые революционные свойства (например, реализация тиражных опусов на правах и по ценам оригиналов — это в чистом виде изобретение Уорхола, основанное на самой философии его творчества), то в иных ситуациях рыночный аспект затухивался едва ли до неразличимости в глазах широкой публики.

Каким образом зарабатывают на жизнь акционеры, вроде бы не создающие художественной продукции в привычном смысле, за которую столь же привычно можно заплатить? Или взять ещё художников, практикующих ленд-арт — искусство, использующее природный или городской пейзаж в качестве исходного материала: у них-то какие экономические стимулы посвящать время и силы столь причудливому занятию? Впрочем, буквально никто из тех реформаторов художественного языка, кого мир узнал и оценил за последние десятилетия, не был похож на безумца-экспериментатора, одержимого лишь собственными идеями и по необъяснимой



Кристо и Жан-Клод  
Строительство большого  
воздушного шара  
2013  
Фотография работы над  
инсталляцией в Оберхаузене,  
Германия. Фотограф Wolfgang  
Volz © Кристо



**Энтони Гормли**  
 Границы горизонта  
 2007  
 Инсталляция. Стекловолокно  
 и металлические фигуры.  
 Hayward Gallery. Фотография  
 предоставлена Madison Square  
 Park Conservancy, Нью-Йорк,  
 2010. Фотограф James Ewing.  
 Courtesy Sean Kelly Gallery, New  
 York and White Cube, London  
 © Энтони Гормли

**Затея обошлась  
 Гормли в 500 тысяч  
 фунтов стерлингов —  
 не прибыли, а расходов.  
 На то и медийная эпоха,  
 чтобы конвертировать  
 мировую славу в хорошие  
 заработки на её  
 последствиях**

случайности достигшего признания. Успеха, действительно, достигли не все, кто брался за новые форматы, и безумцы среди той генерации авторов наверняка имелись, но в целом можно говорить о принципиально иных стратегиях, ничуть не утопических, которые начали приходить на смену традиционным. А уж выработывались ли эти стратегии в каждом конкретном случае интуитивно или путём холодного расчёта — вопрос второстепенный. Важнее, что они оказались достаточно конкурентны и жизнеспособны. И в основе большинства из них лежал как раз принцип автопродюсирования, помноженный на возможности медийной эры.

Особую роль стали играть сенсационные рекордные показатели, неожиданные психологические приёмы, сознательные эпатажные выходы и вторжения в сферы жизни, ранее искусством не освоенные. Художник при этом выступал в амплуа не столько вдохновенного ремесленника, способного «оживить Галатею», сколько шоумена, идеолога и организатора всех своих побед. Так называемое проектное мышление понемногу заняло место старомодного вдохновения (хотя значение последнего вообще не стоило бы чересчур преувеличивать, чтобы не исказить для себя восприятие многих реальных процессов в искусстве минувших веков). Впрочем, мы говорим здесь не о содержании «вечных ценностей», а, скорее, о технологии управления карьерным ростом и повышения авторского благосостояния. Технология эта с недавних пор приобрела новые оттенки. Если выразиться метафорически, взамен «евклидовой геометрии» пришла «геометрия Лобачевского». Художник уже

не продаёт задорого свои главные произведения, *magnum opus*, а использует их в качестве опорных биографических точек.

Приведём в пример довольно давнюю уже стратегию прославленного ленд-артиста Христо Явашева, выходца из Болгарии, с 1964 года работающего в США под именем Христо. Упаковщик бундестага, зачехлитель атоллаов и сеятель пляжных зонтиков ни при каких условиях, конечно же, не сумел бы добиться процветания с подобными установками в довоенной ситуации, и даже не смог бы довести ни одного проекта до хоть какой-нибудь реализации. Но времена и нравы изменились, поэтому он сумел. Требовался стартовый капитал (тут не обошлось без поддержки его французской супруги Жан-Клод, соавтора всех последующих произведений), необходим был минимальный кредит доверия со стороны международной общественности, важны были креативные замыслы, разумеется, — и всё у них получилось. Дальше включился маховик, когда автор на волне газетной и телевизионной славы обрёл возможность выгодно продавать «сопутствующие материалы» — эскизы, макеты, собственноручные фотографии готовых объектов, чтобы на вырученные средства спланировать и устроить что-нибудь ещё более грандиозное, чем прежде. Немного похоже на финансовую пирамиду, но обманутых вкладчиков в ней всё-таки не было. Все лица, причастные к раскрутке Христо, в целом остались довольны, а мир обогатился очередным эстетическим опытом.

Чуть даже хитрее и непредсказуемее развивался долгосрочный проект, инициированный американцем Спенсером Туником в 1990-е. На старте карьеры он вступил в конфликт с правоохранителями Нью-Йорка, которые автоматически, не вдаваясь в суть дела, пресекали попытки фотографа запечатлеть обнажённую натуру в условиях мегаполиса. Туник имел удовольствие несколько раз отсидеть в тамошних СИЗО за нарушение общественного порядка, но, как иногда случается, пребывание в узилище лишь укрепило его амбиции. Последующим полем деятельности стала Европа, чуть более свободная от пуританства, а затем и вся планета — за вычетом США, где Спенсера Туника до сих пор недолюбливают официальные власти.



Список его интернациональных флешмо-бов, в ходе которых сотни, а то и тысячи обнажённых волонтеров обоих полов покрывают своими телами указанные автором пространства, воистину впечатляет. Упрёки в порнографичности давно утратили смысл: понятно же, что эти массивные «кордебалеты» то в Мехико, то в Амстердаме формируются отнюдь не для возбуждения похоти, а для добавления красок и интонаций существующему миру. Однако у Туника по-прежнему хватает организационных проблем, даже за границами Соединённых Штатов. Добровольцев для голой фотосессии набрать не так уж сложно: есть социальные сети, люди откликаются с охотой и по разным причинам, всех их устраивает в качестве бонуса подарочный кадр от Спенсера Туника. Но с государственными структурами — вечные проблемы: «А давайте лучше не там, не тогда и как-нибудь иначе, без этих вот перекосов в сторону нездорового эротизма». В Москве, кстати, четыре года назад вышло совсем уж минималистично. Набралось с десяток добровольцев, готовых позировать обнажёнными на фоне Кутузовского проспекта и прочих достопримечательностей за пределами Садового кольца. Совсем не туниковский формат, но он не унывает и хочет когда-нибудь пробить даже китайское целомудрие, выложив тысячи обнажённых тел по берегам реки Хуанхэ. Пожелаем ему удачи в этой провокационной затее. Кстати, несмотря на странный эксклюзивный жанр, Туника можно считать весьма состоятельным художником. Вот он уж точно — сам себе продюсер и хорошо понимает, как работают механизмы в посттрадиционном искусстве.

Ставку на неожиданные формы самопрезентации сделал в своё время и британец Энтони Гормли, лауреат Тёрнеровской премии. То обстоятельство, что художник нередко черпает вдохновение в консервативных скульптурных технологиях, ничуть не мешает ему фантазировать насчёт «области применения». Скажем, проект «Границы горизонта», реализованный им в 2000-е, изначально носил характер рекламной акции: расставляя бронзовые автопортреты в полный рост на крышах зданий в центре Лондона, Гормли подразумевал раскрутку своей персональной выставки в Hayward Gallery. Однако акция имела столь оглушительный успех, что автор неза-

## AES+F успешно тиражирует образы из своей актуальной мифологии, переводя их из виртуальности в формат скульптуры и настенных панно

медлительно решил придать ей глобальный характер. Гормлиевские фигуры, теперь уже чугунные, стали появляться то в лесу под Эдинбургом, то в австрийских Альпах, то в экстерьерах нью-йоркских небоскребов. Медийная составляющая этого проекта, вроде бы сугубо «материалистичного» по замыслу, сыграла определяющую роль. До мест расположения некоторых объектов добраться можно только на вертолёте, так что телевизионная картинка из новостей бывала порой единственным шансом лицезреть очередной этап акции. В целом она обошлась художнику в 500 тыс. фунтов стерлингов — не прибыли, а расходов. Но на то и медийная эпоха, чтобы конвертировать добытую мировую славу в хорошие заработки на её последствиях.

Иногда художникам приходится ставить на кон и более крупные капиталы, как правило, не собственные. Многим памятна шумиха шестилетней давности вокруг платинового черепа, инкрустированного бриллиантами. Чтобы изготовить сей объект, знаменитому Дэмиену Хёрсту потребовались инвестиции в размере 15 млн. фунтов. В предприятие вложился своего рода консорциум из галеристов, коллекционеров и самого Хёрста. Похоже, истинный смысл операции состоял в том, чтобы нащупать предельную стоимость произведения современного искусства. Если объективная цена исходных драгоценных материалов известна, то какова может быть максимальная «прибавленная стоимость», накрученная за счёт имени автора и концептуальности проекта? Судя по туманности репортажей о купле-продаже опуса под названием «Ради любви к Богу», эксперимент оказался не слишком удачным. Скорее всего, череп за якобы 50 млн. фунтов члены консорциума приобрели сами у себя, не встретив на арт-рынке ажиотажного спроса на столь изощрённое предложение. Тем не менее, этот



AES+F  
Близнецы (Allegoria Sacra)  
2011  
Фотография, 80x111 см.  
© AES+F



Танатос Банионис  
Божественный ветер  
2009  
Фотография перформанса.  
Изображение предоставлено  
галереей Triumph

**До сих пор  
так и не понятно,  
носит ли деятельность  
«Танатоса Баниониса»  
характер тотального  
и просчитанного арт-  
менеджмента, или же  
это дорогостоящая  
на него пародия**

сюжет вошёл в анналы как один из самых дерзких продюсерских проектов в сфере *contemporary art*.

Отечественной художественной сцене до столь масштабных опытов пока далеко, но и у нас имеются примеры индивидуальных стратегий, направленных на последовательную возгонку цен и формирование нужной рыночной конъюнктуры. Можно вспомнить здесь случай Олега Кулика, сумевшего в 1990-е годы достичь международной известности в амплу скандального перформансиста, чтобы затем обратить этот успех в более респектабельное русло. Или взять уверенный карьерный рост коллектива AES+F (Татьяны Арзамасовой, Льва Евзовича, Евгения Святского и Владимира Фридкиса), которые давно и без стеснения пользуются артельными принципами производства искусства. Их эпохальные видеоинсталляции недавних лет — «Последнее восстание», «Пир Трималхиона», «Священная аллегория» — трудно счесть рыночными товарами: разве что амбициозные музеи захотят приобрести себе в коллекцию опусы, требующие массу сложного оборудования и большого простора для экспонирования. Зато AES+F успешно тиражирует образы из своей актуальной мифологии, переводя их из виртуальности в формат скульптуры и настенных панно. А в творчестве команды анонимных художников «Танатос Банионис» всевозможные компоненты для развития бренда присутствуют уже на стадии проектирования. Скажем, сложносочинённая затея под названием «Божественный ветер» включала не только документацию жестковатого перформанса по нанесению на дамские спины татуировок с самурайской символи-

кой, но и целый комплекс сопутствующих произведений, каждое из которых могло бы стать источником коммерческого развития проекта. Впрочем, до сих пор так и не понятно, носит ли деятельность «Танатоса Баниониса» характер тотального и просчитанного арт-менеджмента, или же это дорогостоящая на него пародия.

Из мировой практики последних десятилетий может сложиться ощущение, что продюсерский путь дальнейшего движения искусства стал едва ли не единственно разумным и эффективным. Но в действительности всё не так уж фатально. Расчёты нередко оказываются ошибочными, а денежные вливания в арт-проекты отнюдь не гарантируют оглушительного успеха. Моцартианская и сальерианская модели творчества всё ещё продолжают конкурировать — правда, сегодняшнему Моцарту одной лишь гениальности всё равно уже будет недостаточно. Чтобы остаться собой и при этом не очутиться навсегда за пределами слышимости, ему придётся взять у Сальери хотя бы пару уроков маркетинга и брендинга. Не слишком большая жертва ради возможности достичь вершин в любимом деле.



## «АРС ЭЛЕКТРОНИКА»: ЛУЧШИЕ ПРОЕКТЫ 2013 ГОДА

«Арс Электроника» в австрийском Линце — главное мировое событие в области гибридного и интерактивного искусства, компьютерной анимации, сайенс-и саунд-арта. На несколько дней фестиваль охватывает весь город, где-то открываются выставки, в других пространствах проходят концерты авангардной музыки, параллельно происходят перформансы и читаются лекции. Однако далеко не всё, что выставляется в Линце, можно с чистой совестью причислить к искусству. Об этом рассказывает куратор и специалист по медиаарту Ольга Шишко. В 2013 году она вошла в состав жюри Prix Ars Electronica и среди всех работ фестиваля выбрала те, что показались ей самыми яркими и любопытными

---

*проекты выбирала Ольга Шишко*



На стр. 66 и 68  
**rAndom International**  
 Дождевая комната  
 2012  
 Почётное упоминание  
 в номинации  
 «Интерактивное  
 искусство»  
 Интерактивная инсталляция. Вода,  
 литые плиты, электромагнитные  
 клапаны, регуляторы давления,  
 программное обеспечение,  
 3D-намеры слежения, стальные  
 балки, система управления  
 подачей воды, решётчатый пол.  
 Фотография: © rAndom  
 International

## Дождевая комната rAndom International. Великобритания, 2012

Посетитель заходит в тёмное помещение, где сплошной стеной идёт дождь, но благодаря сенсорам капли не попадают на зрителя, движущегося в этом пространстве. Это, конечно же, аттракцион, причём безумно дорогой, и технологических развлечений для зрителей на «Арс Электронике» предостаточно. Именно поэтому с первого приезда в Линц моё отношение к фестивалю было скептическим: слишком много робототехники, инноваций, зрелищных и ярких проектов, но искусства мало. Настоящие жемчужины найти можно, но основной контент к искусству имеет мало отношения. И только будучи в составе жюри Prix Ars Electronica этого года я поняла, на что на самом деле делается главная ставка. Цель фестиваля — собрать профессионалов из разных областей и погрузить в контекст дискуссий о наиболее важных культурных и социальных стратегиях.

В процессе осмысления различных проектов многие члены жюри, как правило, не раз меняют своё мнение. Важным становится и другой ракурс медийного искусства — трансформация зрительского восприятия посредством нового художественного средства. Нечто похожее можно наблюдать в «Дождевой комнате». Вроде произведение и не представляет собой ничего особенного, но как только попадаешь внутрь инсталляции, у тебя словно включается другое воображение, другое измерение, возникает иное пространство. Вот это несоединение соединимого и, наоборот, соединение несоединимого обретает какой-то смысл. Она же должна, в конце концов, на тебя падать — эта вода?! И что ещё по-настоящему интересно в этой работе, так это классическое освоение пространства — включение в контекст работы танцоров Random Dance Company с их миниатюрами.



**Билл Фонтана**  
 Звуковое путешествие  
 во времени  
 2013  
 Призёр Ars Electronica  
 Prix Collide@CERN  
 Саунд-инсталляция на открытии  
 ночного концерта фестиваля «Арс  
 Электроника». Фотография:  
 © Florian Voggender

## Звуковое путешествие во времени Билл Фонтана. США, 2013

Для меня творчество Билла Фонтаны открыла австрийская куратор Хэинди Грюндман, которая приезжала в 1992 году в Москву и читала лекции по саунд-арту. Я и представить не могла, что это тоже поле искусства. Однако на этом поле 65-летний Фонтана — практически божество. В Москве выставлялась одна из его работ — та, где он записывал тишину колоколов буддийских монастырей в Японии. Проект на «Арс Электронике» чем-то напоминал эти поиски. Билл Фонтана был не победителем в одной из номинаций, а был специальным гостем. Дело в том что с прошлого года австрийский фестиваль активно сотрудничает со швейцарским CERNом, где расположен большой адронный коллайдер. Совместно они организовали арт-резиденцию, куда в 2013 году пригласили и Фонтану. Два месяца ему рассказывали, как всё это работает, показывали оборудование и лаборатории в надежде ввести разговор об актуальных проблемах физики в художественное поле. Поэтому на своём мастер-классе на «Арс Электронике» он только и говорил, что о квантовой механике, а представленная им инсталляция была основана на звуках работы коллайдера. Этот проект экспонировался в открытом пространстве в Центре современного искусства Лентос. Его здание построено в виде буквы «П» и открытой между крыльями частью выходит прямо на Дунай. Там и размещалась десятиканальная инсталляция, и слушатель оказывался в самом центре пространства, сформированного звуком, то есть, по задумке художника, в центре коллайдера. Это тот самый случай, когда недостаточно пересказать работу. Чтобы понять, необходимо её увидеть и почувствовать.



## Долой борцов с системой и психических неадаптантов! Дмитрий Каварга. Россия, 2011

Русскому искусству на международных фестивалях нелегко. Работы либо просто туда не доходят, либо члены жюри, отдавая приоритет прежде всего технологическим новациям, не могут считать философскую основу произведения, не зная нашего контекста. Поэтому наших художников всё время приходится отстаивать, подыскивать слова, объяснять другим членам жюри, почему эта работа глубже и концептуальнее прочих. Так, в прошлые годы удалось номинировать группу «Куда бегут собаки», а в этот раз — инсталляцию Димы Каварги.

Работа устроена так: зритель, шагая по беговой дорожке, приводит в движение множество фигурок на дорожке конвейера — «социального механизма». Идущий ощущает себя и богоподобным существом, от шагов которого зависит движение маленьких человечков и одновременно такой же незначительной фигуркой в ряду прочих. В его сознании происходит ролевое раздвоение: социум поглощает каждого из нас? Или мы сами запускаем механизм порабощения?

Затем, произнося в микрофон абсурдистский манифест «ДА-ДА», зритель передаёт низкочастотный импульс, заставляющий вибрировать сотни фигурок в ячеистой структуре наверху. В результате некоторые из них выпадают, высвобождаясь из плена структуры — возникает пародия не только на систему социальных отношений в обществе, но и игра с историей искусства — дадаизмом и футуризмом.

С этой работой на фестивале связана забавная история, когда некий зритель никак не желал остановиться, сбрасывая и сбрасывая человечков. Жена художника, Лена, опасаясь за судьбу фигурок ручной работы, настоятельно попросила посетителя угомониться. Я не была свидетелем этой сцены. Только на следующий день ко мне подошёл один из самых известных в мире специалистов по медиаискусству Эрки Хухтамо и сказал, что больше всего на «Арс Электронике» ему понравилась работа русского художника, но его оттуда выгнали.

**Дмитрий Каварга**  
Долой борцов  
с системой и психических  
неадаптантов!  
2011  
Почётное упоминание  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Интерактивная инсталляция.  
Конвейерные ленты, беговые  
дорожки, камеры наблюдения  
и фигурки. Фотография:  
© Дмитрий Каварга



74

**Эрнан Керльеньевич  
и Мене Саваста  
Альсина**  
Агора. Песнь  
в гипертемпоральной  
поверхности  
2013  
Почётное упоминание  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Саунд-инсталляция. Четыре  
громкоговорителя, техническое  
оборудование. Фотография:  
© Guido Rodriguez Limardo

## Агора. Песня в гипертемпоральной поверхности Эрнан Керльеньевич и Мене Саваста Альсина. Аргентина, 2013

Аргентинские художники работают со своей национальной музыкальной традицией. Одну из мелодий танго они разрезали на кусочки и распределили между динамиками, которые, в свою очередь, расставили по всему пространству зала. С точки зрения идеи задействовать публику это очень слабая работа, таких миллион. Однако меня привлекает её «сделанность»: разрозненные музыкальные фрагменты не сливаются в неудобоваримый шум, а образуют гармоничное целое, и аудитория, которая в обычной ситуации потопталась бы вокруг экзепликации, начала водить хороводы, то есть участвовать по-настоящему, а не в сознании художника.



75

**Фуджихата Масакия**  
Тоннель времени  
2012  
Почётное упоминание  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Интерактивный проект.  
Велосипеды с диктофонами  
и видеокамерами, программное  
обеспечение, проекция.  
Фотография: © Masaki Fujihata

## Тоннель времени Фуджихата Масакия. Япония, 2012

Мы хорошо знакомы с работами американских пионеров медиаискусства, чуть меньше — с немецкими или французскими. А вот японских художников у нас знают немногие. Фуджихата Масакия — профессор Токийского университета, и местные авторы на него чуть ли не молятся, все они у него учились. Его проект назывался «Тоннель времени», и начался он в одном из парков французского Нанта. Масакия сажал людей на велосипеды и давал некую нотную партию, которую участник должен был прокричать во время поездки. Кто-то кричал от страха, кто-то от счастья, кто-то просто кричал. То, что могло бы быть политическими лозунгами, оказывалось живым выражением эмоций, и в этом была своя ирония. Кроме того, GPS-устройство на велосипеде фиксировало местоположение человека, а камера снимала его лицо. Из полученных записей художник составил онлайн-архив — библиотеку Масакия. Художник работает с памятью места, и очень приятно смотреть на эти кричащие лица на фоне французского парка — они настоящие, живые. А потом Масакия сделал из этих записей саунд-скульптуру — памятник коллективной памяти, который вызывает кучу положительных эмоций у зрителя, и в этом его обаяние.

На самом деле «Память» — это тема всей «Арс Электроники» — 2013. Но сама премия формально никак не связана с темой — это подчёркивается и декларируется. Однако в городе, где на всех семинарах и конференциях только и говорят, что о формах сохранения памяти, базах данных, о том, как процесс запоминания реализуется в компьютере и человеческом мозге, невольно начинаешь считать её везде и работать с ней, рассматривая работы победителей в конкурсной программе.



## Память о «Весне священной» Деннис Рассел Девис и Маки Намекава. США / Япония, 2013

Боюсь, что человеку, который это читает, может показаться, что все работы фестиваля собраны в одном большом помещении. На деле же эти объекты и мероприятия были разбросаны по всему городу. Во время фестиваля создаётся впечатление, что всё происходящее в Линце в течение года, так или иначе инспирировано «Арс Электроникой». Во многом так и есть. Город существует за счёт медиаискусства.

Одно из весьма популярных городских пространств, Deerp Space обладает удивительными возможностями воспроизведения экранных произведений. Там, например, в невероятном разрешении можно увидеть панораму горных курортов, проваливаясь вместе с лыжниками в 3D-ущелья. Как всегда, ежедневно в Deerp Space проходило множество событий. Одно из них — аудиовизуальный перформанс «Память о "Весне священной"», куда с первого раза я не попала, поскольку приходиться надо было как минимум за час и караулить свои места. Огромное пространство не в состоянии было вместить всех желающих.

Великолепные пианисты Деннис Рассел Девис и Маки Намекава играли Стравинского в четыре руки, звук был живым, и на экране зрители видели их руки — соединяющиеся и разбегающиеся согласно партитуре. Этот танец рук и есть «Весна священная», её воплощение. Был и второй компонент — исторические документы и изображения из американской библиотеки Конгресса, которые выводились на экран благодаря онлайн-синхронизации сервера с фортепиано. Но главное всё-таки — это символика танцующих рук. И как удивительно точно она воплощала задачи, поставленные русским композитором-авангардистом.

Деннис Рассел Девис  
и Маки Наменава  
Память о «Весне  
священной»  
2013  
Перформанс. Фортепиано,  
датчики, закреплённые на пальцах  
исполнителей. Фотография:  
© Florian Voggeneder

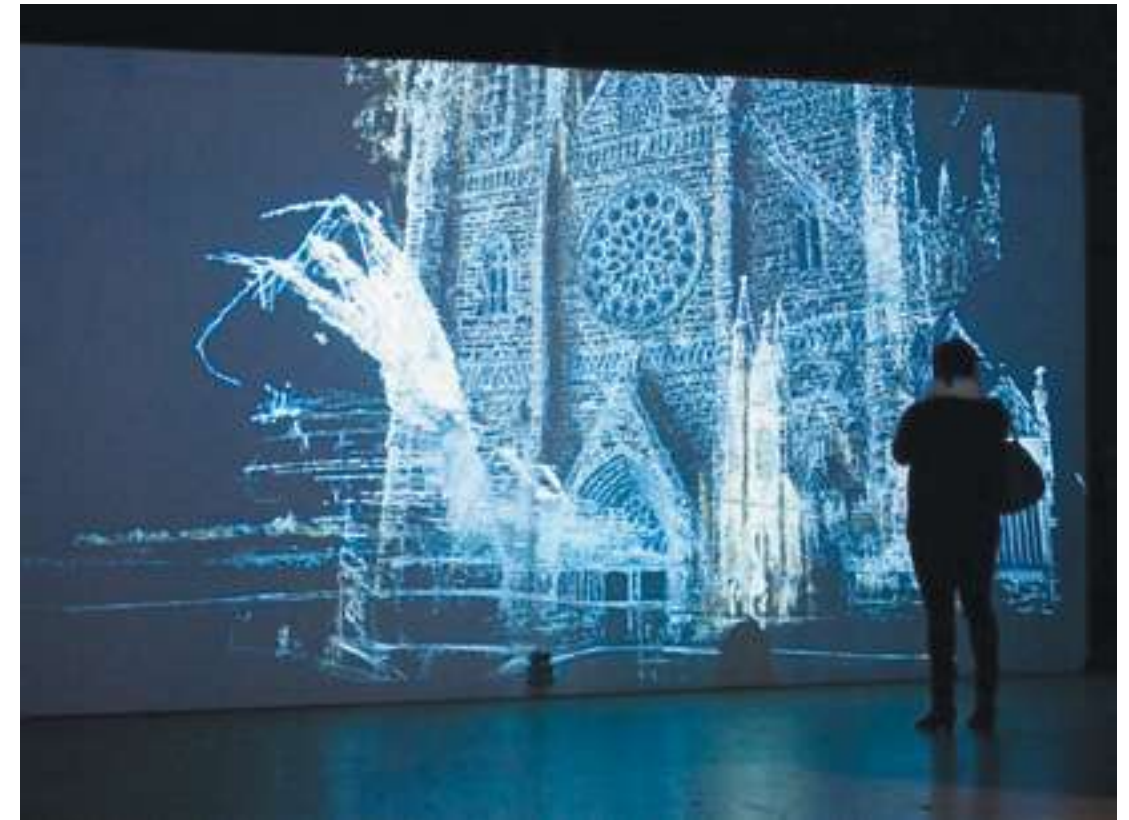


**Проект Neurowear**  
Ушки Nesomimi  
2011  
Почётное упоминание  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Интерактивный объект. Краткая  
схема работы механизма. Меховой  
аксессуар, датчики. Фотография:  
© Neurowear

## Ушки Nesomimi

Проект Neurowear. Япония, 2011

Эти «Ушки» — очень коммерческая история, они продавались через интернет и в течение года их совершенно невозможно было купить, потому что за ними все охотились. В их розовый мех вмонтированы устройства, которые улавливают интерес носителя к окружающему миру. Например, мимо идёт симпатичный молодой человек, и девичьи ушки поднимаются и начинают шевелиться. Если девушка, наоборот, никого не хочет видеть, нейроушки складываются, сообщая миру: «Не беспокойте меня, я кушаю!» Причём всё это, разумеется, не обязательно должно осознаваться носительницей. Устройство реагирует только на сигналы её мозга. Я сначала критиковала этот проект и говорила, что «только через мой труп он куда-нибудь пройдёт». Потом меня, правда, убедили, что это и есть интересная работа с нейрофизиологией и совершенно нормальное вхождение в сферу дизайна. До сих пор не уверена насчёт художественного смысла, но продаются ушки отлично.



**Марник де Нийс**  
Взорванные виды 2.0  
2011  
Почётное упоминание  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Интерактивная инсталляция.  
Проекция точечных изображений  
различных памятников  
архитектуры. Фотография:  
© Marnix de Nijs

## Взорванные виды 2.0

Марник де Нийс. Нидерланды, 2013

Проект нидерландского художника — отзвук круговых панорам, ставших безумно популярными в начале XIX века. Тогда в специальных ротондах размещались макеты городов, баталий или видов экзотической природы. И если молодые аристократы, завершив образование, отправлялись в гранд-тур по Европе, то для выходцев из среднего класса существовал такой вот демократичный вариант «путешествия». Де Нийс выстраивает подобный аттракцион уже на основе современных медиатехнологий, при помощи которых можно добиться интерактивности пространства, куда попадает публика, и полного погружения зрителя. При этом художника волнует воздействие культуры, воспринимаемой органами чувств, на человека. А технология, буквально впитавшаяся в человеческое тело, поглощённая им, призвана стать дополнительным фактором, влияющим на процесс восприятия.





## Маятниковый хор

Мишель и Андрэ Декостеры. Швейцария, 2011

В распределении наград многое зависит от специализации членов жюри. «Арс Электроника» определяет себя, прежде всего, как фестиваль культуры в самых разных её формах. Вместе с тем Prix Ars Electronica — премия целиком художественная, стало быть, работам, которые участвуют и побеждают, автоматически присваивается статус художественных проектов. Однако многие из членов жюри, которые и дают этот статус, весьма далеки от искусства в принципе. Например, учёные, которые выделяют проекты, интересные лишь с точки зрения науки или даже её популяризации. В одной номинации часто встречаются люди диаметрально противоположных взглядов. В этом году самые жаркие споры разгорелись в номинации саунд-арт: судьи не могли договориться, что важнее при создании работы — концептуальный подход или яркая передача эмоций. Нам в номинации «Интерактивное искусство» повезло больше — члены жюри обладали искусствоведческим образованием и могли отличить искусство от неискусства. Мы пробивали не высокотехнологичные вещи, а то, что могло быть сделано в лодке, но выразить принципиально другое понимание интерактивности.

Главный приз в нашей номинации получили братья Мишель и Андрэ Декостеры. В этой швейцарской группе один из участников по образованию архитектор, а второй — музыкант. И они представили работу «Маятниковый хор»: девять мужчин поют что-то из Шёнберга, будучи «привинчены» к механической установке, которая раскачивает их на шарнирах. Они вынуждены балансировать на этой установке, стараясь выдержать каждый свою партию. Техрайтер к этой работе представляет собой 10 страниц мелкого текста, но важно, что это произведение не просто цирковой трюк, где виртуозы поют, раскачиваясь на огромной установке, а разговор о балансе человека и технологии в современном мире, как он пытается удержаться и не потерять свою мелодию. Это и физическое переживание полифонии, и метафора механических систем, которые контролируют индивидуальность. А ещё это и разговор о пространстве, которое наравне с людьми участвует в создании работы, поскольку певцы, перемещающиеся относительно друг друга и слушателя, разумеется, меняют музыку, — разрабатывая и развивая ту музыкальную теорию, автором которой и был Шёнберг. Уверена: если в начале XX века он мог бы сделать что-то похожее, то обязательно делал бы. И здесь история культуры, культурная память включаются в контекст работы — и начинается диалог искусства и искусства, о котором в своё время говорил Юрий Альберт.

Кроме того, сейчас мне не так интересны «головные» работы, переживаемые зрителем не чувственно, а рационально, на уровне красоты идеи, но не способные никого довести до слёз. А вот инсталляции и Билла Фонтаны, и «Маятниковый хор» не могут быть восприняты только головой, они должны быть услышаны и пережиты. Поэтому так хочется привезти «Маятниковый хор» в Москву.

Андрэ и Мишель  
Декостеры  
Маятниковый хор  
2011  
«Золотая Ника»  
в номинации  
«Интерактивное  
искусство»  
Интерактивный саунд-проект.  
Хор, движущиеся платформы.  
Фотография: © Xavier Voiron



Алина Стрельцова

## **ЗАКАЗ НА ИСКУССТВО И ИСКУССТВО НА ЗАКАЗ**

**Всегда ли возможно отличить паблик-арт от рекламной инсталляции или инженерной конструкции, или проекта по улучшению городской среды? У них общие создатели, пространства, заказчики. И самое главное: вне зависимости от авторских задач, контекст восприятия и обсуждения работы остаётся одним и тем же, что для рекламного креатива, что для серьёзного художественного проекта**

Взаимоотношения искусства и рекламы — тема многочисленных статей и исследований на протяжении уже как минимум тридцати лет. Их тексты уже и сами могут служить предметом исследования, по ним можно прочитать и социальную историю искусства последних десятилетий и эволюцию рекламы. Ещё лет десять тому назад анализ этой темы обходился плакатами Тулуз-Лотрека и Альфонса Мухи, поиском изображённых на картинах супов «Кэмбелл», водки «Абсолют» и банок чёрной икры или повторением эстетики рекламных полос в глянцевого изданиях у Джеффа Кунса. Несколько позже исследователи обратили внимание на сходство некоторых форм паблик-арта и городских рекламных конструкций. Со стороны искусства в ход пошли граффити и стрит-арт, паблик-скульптуры. Со стороны коммерции — рекламные же граффити, инсталляции и паблик-акции. Вдруг стало очевидным сходство терминологии и обозначение жанров, которые, по-видимому, в арсенале искусства появились всё-таки раньше. Висящую в воздухе склянку с лаком для ногтей легко принять и за рекламную установку, и за оригинальной формы забор, заказанный местным муниципалитетом художнику, и за стрит-артистскую критику системы потребления. Раз уж одинакова форма, различать сообщения следовало бы в зависимости от целей автора — художественных, дизайнерских или коммерческих. Но гораздо важнее, в каком качестве живёт и реализует себя эта работа в пространстве зрителя — там, где паблик-арт-объект и обретает смысл. Сегодня речь идёт в первую очередь о медийном пространстве.

**«ИНСТАЛЛЯЦИЯ НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА»**

Пару лет назад в новостные ленты попала фотография автомобиля, капот которого наполовину ушёл под землю так, словно машина двигалась перпендикулярно поверхности земли. Агентство «Франс Пресс» опубликовало эту фотографию с комментарием: «Рекламный трюк немецкого ви-деохостингового сайта». Немецкий «Рейтер», а далее и английская «Гардиан», и китайская «Чайна Дэйли» представили тот же снимок с подписью «Инсталляция неизвестного художника». Другой пример: директор одного из немецких рекламных

**Мэр Гамбурга одобрил рекламную кампанию стирального порошка, когда уличные объекты были покрашены якобы сбежавшей «неправильно постиранной» одежды краской, поскольку посчитал продвижение порошка арт-проектом**

агентств «Юнг фон Матт» Ян Рексхаузен утверждал, что мэр Гамбурга одобрил их кампанию стирального порошка, когда уличные объекты были монохромно покрашены якобы сбежавшей с «неправильно постиранной» одежды краской, поскольку «посчитал наше продвижение порошка "Рей" арт-проектом»<sup>1</sup>.

Славой Жижек как-то описывал случившийся с ним казус, когда он принял систему городских коммуникаций в центре Берлина за гигантскую инсталляцию, а перформанс с участием подъёмных кранов — за строительные работы<sup>2</sup>. Говорит ли это о том, что сбылась мечта Аллана Капроу и Джона Кейджа — сделать жизнь неотличимой от произведения искусства и заставить каждого подозревать искусство где угодно? Может быть.

Самое лучшее сопоставление искусства и рекламы проводит, на мой взгляд, не какой-либо отдельный автор, а портал Adme.ru. Начинаясь он как профессиональный ресурс для специалистов в сфере рекламного креатива, на его страницах регулярно выкладывались новые российские и зарубежные ролики, они предлагались участникам сообщества к обсуждению. Там же стали появляться нестандартные формы продвижения: эмбиент-медиа, «партизанские акции» и т. п. Со временем ресурс приобрёл популярность и среди непрофессионалов. А профессионалам, в свою очередь, становились интересны темы чуть-чуть за пределами непосредственных деловых задач. Подборки рекламных граф-

(1) Jung von Matt Thinks Outside the Detergent Box / AdCritic Print&Design — Newsletter Archive [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.newsletterarchive.org/2007/03/15/123001-Print&Design+E-mail+03.15.07/> — Загл. с экрана.

(2) Жижек С. Когда простота означает странность, а психоз становится нормой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lacsa.com/ripley.html/свободный>. — Загл. с экрана.



1

*Берлинский «Сад принцесс» — проект двух энтузиастов Марко Клаузера и Роберта Шоу. Они взяли у города в аренду пустырь и опубликовали в местной газете просьбу помочь его расчистить. По объявлению пришло больше ста человек, сад был благополучно выращен и стал заменит во всем мире.*



2

*Эта работа вошла в подборку лучшего стрит-арта портала Adme.ru. У всех прочих подписаны авторы, здесь же комментарий короткий: «Просто жители».*

На стр. 80  
**Рафаэль Лозано-Хеммер**  
Опен-Эйр  
2012

Проект передан в коллекцию Филадельфийской Association for Public Art. Фотография: © Recherche Antimodular

1.  
**Марко Клаузер и Роберт Шоу**  
Сад принцесс  
2009

Фотодокументация проекта: © Prinzessinnengarten

2.  
Лестница, раскрашенная местными жителями  
2013  
Турция. Из подборки стрит-арта работ портала Adme.ru

фити стали дополняться подборками некоммерческих рисунков. Появилась рубрика «Стрит-арт месяца», статьи о творчестве художников, архитекторов, фотографии конструкций, которые «могли бы стать рекламными», как, например, гигантские трубы, расписанные под банки с советской сгущённой. За несколько лет там накопилась солидная база примеров из разряда «найди десять отличий». Этот ресурс, на мой взгляд, куда лучший показатель возросшего интереса, чем подробное сопоставление объектов наружной рекламы и паблик-арта.

В этом контексте ещё ближе и ярче сталкиваются примеры социальной рекламы и социальных же проектов художников. Широкой аудитории они становятся известны из одних и тех же блогов с одним и тем же тегом «креатив», и воспринимаются соответственно контексту представления и общему пространству обсуждения — едва ли здесь работает иная закономерность, нежели в пространстве «белого куба». Почему, например, в этом общем контексте одинокий инвалид, который получает внимание и тепло, только надев костюм плюшевого медведя и обнимаясь с людьми на улицах, — это социальная реклама? А вот работа Альфредо Джаара, когда каждый бездомный, чувствующий себя несчастным и одиноким, мог нажать кнопку в социальном центре, и свет вспыхивал в фонаре купола одного из самых высоких зданий Монреаля, — это искусство? Например, потому что первое сообщение содержит гуманистический посыл, но им и исчерпывается, а работу Джаара можно читать на разных уровнях, например, как цитату из Евангелия: «И свет во тьме сияет, и тьма не поглотила его».

#### ПАРТИЗАНСКИЙ МАРКЕТИНГ И ПАБЛИК-АРТ

Здесь уместно посмотреть, как начиналась эта история. В 1962 году появилась работа Умберто Эко «Открытое произведение», где постулировалась принципиальная открытость текста для разнообразных толкований, а читателю отводилась смыслополагающая функция. Это утверждение не предполагает волонтаризма — «читай как хочешь», лишь идею, что произведение определяется полем интерпретационных возможностей и не исчерпывается ими. Работы, продолжающие эти идеи, выходили

## Вертолётные экскурсии над кукурузным лабиринтом «МакДональдса» столь же популярны, как и полёты на «Спиральную дамбу» Роберта Смитсона

одна за другой: «О Расине» (1963) и «Смерть автора» (1968) Ролана Барта, «Что такое автор?» (1969) — доклад, где Мишель Фуко говорил о том, что автор существует как функция — должен быть кто-то, кто механически напишет текст, кто проведёт кистью по поверхности холста. Однако вовсе не тот, кто держит кисть, вкладывает смысл в произведение, эта задача передается коллективному субъекту, то есть зрителю.

Примерно в это время и в контексте тех же теоретических работ искусство строит новые формы работы с аудиторией, осознанной работы, так как публика была в фокусе внимания и дадаистов, и футуристов. И сознательная передача зрителю функции достраивания произведения до некоего смыслового целого возникает тоже в это время. В 1953 году Джон Кейдж наделяет слушателей своей «4'33"» ролью активного наблюдателя. Вопреки довольно распространённому мнению, композитор предлагал слушать не отсутствие звука, а именно спонтанное звучание зала, кашель, шарканье, шуршание фольги от шоколадки и т. п. С 1958 года Аллан Капроу делает зрителей основными действующими лицами своих работ. В эссе 1962 года Сьюзен Зонтаг пишет об особой роли аудитории в хеппенинге. Десятилетием позже Марина Абрамович отдаёт в руки публики заряженный пистолет, а Кэрролли Шнееман говорит, что зрителей можно как-то использовать физически, заставив их что-то делать, например, поймать летящий предмет или уклониться от него.

Все дальнейшие теоретические работы стимулировали всё более активное участие аудитории в процессе создания произведения, заставив искусство выйти на улицу в поисках непосредственного, не запрограммированного институцией контакта со зрителем. В этих текстах, ставших хрестоматийными, была озвучена и отработана идея интерактивности задолго до того,



1



2

*Логотип вытоптали на кукурузном поле в честь 50-миллионной загрузки популярного браузера. Получилась картинка площадью более 4000 квадратных километров.*

*«Рыба» Ярослава Козяры находится как раз на границе Польши и Украины, рассказывая о многолетней истории торговых отношений двух государств. Сам художник исключительно озабочен проблемой отгораживания ЕС от своих ближайших соседей.*

1. Логотип Firefox на поле в штате Орегон 2006  
Фотография: © Mozilla Firefox

2. **Ярослав Козяра**  
Общая рыба (Рыба объединяющая) 2011  
Вид инсталляции, выполненной для польского Land Art Festival  
Фотография: © Jaroslaw Koziana



1

*«Йоко Оно перенесла внешнее небесное пространство внутрь галереи, а мы поступили наоборот, потому что сегодня все пейзажи уже оцифрованы, заархивированы, распознаны и на них поставлены копирайты», — сокрушаются создатели iSkyTV.*



2

*Если проект iSkyTV, скорее, критикует оцифрованную реальность, то видеoinсталляция Йоко Оно была создана, когда только появилась первая видеокамера, а о телевидении художники говорили с восторгом, как о сбывшейся мечте.*

1.  
The Institute for Infinitely Small Things (Институт бесконечно малых величин) и София Брюкнер  
iSkyTV  
2013  
Скриншот сетевого проекта:  
<http://turbulence.org/Works/iSkyTV/>

2.  
Йоко Оно  
SkyTV  
1966/2013  
Телевизор, видеокамера.  
Из коллекции художницы.  
© Yoko Ono

## «Сумасшедших на улицах становится всё больше и больше, однако куда примечательней то, что все вокруг начали перенимать их язык»

как появилась технологическая возможность осуществить её в режиме «интерфейс программы — пользователь». По сути дела, с подачи теоретиков литературы искусство создало и отработало новую систему коммуникации со зрителем. Можно сказать, что оно осознало себя в качестве системы коммуникации — между институтами, между старыми и новыми мастерами, между разными частями существующей системы. И наконец, коммуникации между автором и аудиторией, где процесс общения может осуществляться в пространстве зрителя, требует его реакции, готовности к действию и получению определённого результата. Более того, оно создало зрителя, готового к тому, что с ним будут взаимодействовать таким образом, и ему придётся как-то реагировать.

Всю эту разработанную систему коммуникации между автором сообщения и его адресатом грех было не перенять рекламе в своих целях. К тому времени у неё обнаружили очень похожие проблемы: невозможность достучаться до аудитории при помощи только общепринятых форм и жанров, отсутствие эмоционального отклика, институциональные ограничения и т. п. И вот любопытно: сложные эстетические идеи, которые не усваиваются на уровне философских трудов или маргинального искусства, прекрасно были восприняты в коммерческих образах на уровне дизайна пространства или композиционной схемы рекламной фотографии. В 1981 году выходит книга Джея Конрада Левинсона «Партизанский маркетинг». Вдохновлённые последователи со временем ещё шире развили его идеи — разрабатывать нестандартные визуальные решения, использовать неконвенциональные медиа, перформанс, провоцировать аудиторию на участие и даже авторство рекламных проектов. Все эти рекомендации преследовали цель снизить расходы на рекламную кампанию и помочь малому бизнесу развиваться. По-настоящему популярными идеи Левинсона стали лет

через десять после выхода книги, а расцвет «партизанство» переживает уже в 2000-х, но нетрудно заметить, что классификация форм контакта со зрителем буквально отражает жанры нового искусства.

Невозможно проследить хронологическую зависимость: вот в искусстве рождается инсталляция, а вот — город заполняют гигантские пластиковые овощи в рамках кампании за здоровое питание, вот развивается акционизм — и на набережной Темзы приземляется летающая тарелка с новой моделью «Опеля» внутри. Ленд-артисты начинают использовать природные объекты для создания произведений — и уже американские поля выстрижены в логотипы «МакДональдса», «Мерседеса», «Фольксвагена», «Мартини» и водки «Абсолют». Вертолёты возят людей на экскурсии над кукурузным лабиринтом «МакДональдса» также, как и на «Спиральную дамбу» Роберта Смита. Вот интерактивные медиаинсталляции, а рядом — реклама фитнес-центров: ты садишься на скамейку на остановке автобуса и на табло высвечивается твой вес с рекомендацией посетить спортзал. Однако если искусство приходило к своим открытиям шаг за шагом, то маркетинг всю сумму информации получил разом, нестандартная реклама всерьёз применяется в лучшем случае 20—25 лет. Всю эту ситуацию правильнее всего охарактеризовать словами Ги Дебора: «...сумасшедших на улицах становится всё больше и больше, однако куда примечательней то, что все вокруг начали перенимать их язык».

Новый визуальный язык постепенно стал привычным и социально одобряемым, элемент творчества даже сделал более позитивным отношение аудитории к коммерческой коммуникации. И на этом этапе «бренды на картинах» преобразовались в куда более сложные отношения между двумя системами. Полагаю, что именно на этом этапе своего развития и реклама, и PR тоже начали осознавать себя прежде всего как система коммуникаций внутри общества, включающая все стороны жизни своих участников.

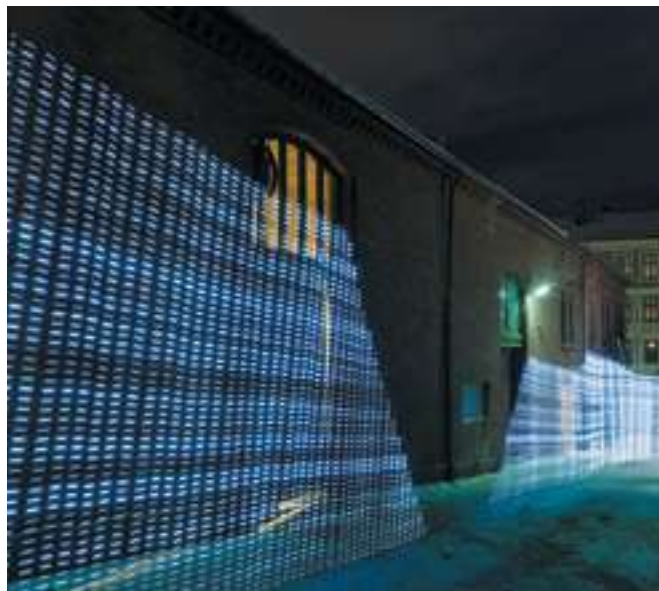
### НОВЫЕ МЕДИА

Новая глава этой истории была открыта несколько лет назад, когда с развитием электронных социальных сетей их структура стала принципиально более сложной и раз-



1

«Мир стал одной большой зоной WiFi, беспроводной интернет есть даже на Эвересте. Поэтому мы создали пространство, где можно насладиться олдскульной газетой или книгой в твёрдом переплёте, или, наконец, поговорить нормально», — общаются плакаты у скамеек WiFi Free Zone.



2

Проект Immaterials задуман как способ сделать невидимое видимым. Сети беспроводного интернета можно зафиксировать приборами, но нельзя разглядеть. Здесь же при помощи светодиодов, фиксирующих сигнал WiFi, в темноте возникает сияющая картинка. Авторы хотели добиться эффекта фризлайта: так в фотографии называется рисование светом на длинной выдержке.

1. KitKat: зоны свободные от WiFi  
2012  
Фотодокументация рекламного проекта агентства JWT Amsterdam. Фотография: © Tim Keen

2. Тимо Арналл, Йорн Кнутсен, Эйнар Снив Мартинуссен  
Нематериальность: светопись WiFi  
2011  
Фотодокументация проекта в Осло. Фотография: © Тимо Арналл

## Каждый человек оказывается автоматически встроен в две истории — абсолютно художественную и абсолютно коммерческую: он и соавтор арт-проекта, и потребитель сладкой ваты в парке

ветвлённой, а самые интересные формы интернет-маркетинга перекочевали из сетевого пространства в физическое. К паблик-скульптуре и уличным перформансам добавляются проекты, осваивающие городское пространство при помощи смартфонов и цифровых устройств. К художественным и рекламным проектам — политический активизм, научные исследования городского пространства и гражданские социальные инициативы. И разумеется, почти ничего из этого списка не существует в чистой форме, практически все примеры обладают гибридной природой. Например, в социальные проекты по улучшению городской среды очень органично интегрируются разнообразные бренды, а за творческим воплощением идеи организаторы могут обратиться к художнику.

Буквальная иллюстрация невидимых сетей, пронизывающих город — художественный проект Тимо Арналла, Йорна Кнутсена и Эйнара Снива Мартинуссена — они рисуют при помощи WiFi. Художники разместили на одной из улиц сеть из диодов, в зависимости от интенсивности сигнала WiFi на каждом участке сети меняется их яркость, и появляется картинка. А вот рекламная акция: по инициативе промоутеров шоколада KitKat в Амстердаме были выделены зоны «свободные от WiFi», где все сети глушились и можно было насладиться живым общением.

Если прочие формы и жанры коммерческая коммуникация получила уже после того, как искусство их основательно протестировало и ввело в повседневный обиход, то технологии последних лет осваиваются

уже совместно. Одной из самых популярных стратегий служат «локативные медиа» (*locative media*), использующие GPS-навигацию для определения местонахождения человека и передающие данные по сети, создающие новые социальные связи и новые пространства. По сути дела, речь идёт о переносе виртуальной реальности в физическое пространство города и наложении их друг на друга. Здесь уместно вспомнить, что ситуационистов (круг Ги Дебора) часто называют пионерами локативных медиа, они придумали «психогеографию» и исследовали зависимость психологического состояния человека от его местонахождения, а по результатам составляли карты эмоций.

А вот сегодняшний пример: недавно учёные проанализировали сообщения в твиттере, публикуемые в разных местах Нью-Йорка. В них подсчитали количество грустных и улыбающихся смайликов с привязкой к месту публикации и таким образом составили городскую «карту счастья». Лидер по количеству положительных эмоций — Таймс-сквер, аутсайдеры — аэропорты, вокзалы, транспортные развязки — это пример научно-ориентированных *locative media*.

В художественном пространстве один из хороших примеров — это iSkyTV. Исходя из местонахождения пользователя программа выводит на экран его смартфона или десктопа изображение неба, полученное с сервера Google Street View. Почему проводится формальное разделение «карта счастья» — это неискусство, а «небесное телевидение» — искусство? Один из доводов состоит в том, что нью-йоркский проект с работками ситуационистов никак не связан. А вот iSkyTV сознательно встроено авторами в историю искусства: даже название проекта является аллюзией на классическую работу Йоко Оно SkyTV, когда она поместила в галерею телевизор, транслирующий изображение с камеры, направленной в небо.

Локативные медиа, разумеется, предоставляют массу возможностей коммерческого использования, начиная с самых простых — мобильное приложение FourSquare, где пользователи чекинятся и оставляют комментарии о кафе, магазинах и выставках, даёт владельцам этих кафе подробную информацию о характере и привычках своей аудитории и лёгкие способы внедрения программ лояльности.

Коммерческие проекты интегрируют художественные: как недавно закрывшаяся BMW Guggenheim Lab собирала художников, сценографов, музыкантов, архитекторов для создания инициатив по трансформации городского пространства.

В прошлом году художник Рафаэль Лозано-Хеммер предложил жителям Филадельфии скачать на мобильный телефон приложение и с его помощью загрузить на сайт любое голосовое послание, стихи, философские сентенции, крик о помощи. В записанных сообщениях были проанализированы тембр голоса и громкость. Полученные цифры художник визуализировал в городском парке при помощи прожекторов, где регулировались интенсивность света, направленность луча, а также учитывалась удалённость автора послания от парка. В этом контексте вообще-то можно вспомнить Йоко Оно с её фонариками, которыми предлагалось светить в небо с передачей позитивного послания мирозданию. Но ещё более выраженный компонент работы Лозано-Хеммера — это городской заказ в рамках брендинга территории городского парка. Здесь интересен даже не вопрос PR-контекста, в котором воспринимается художественный проект и который, как и пространство «белого куба», неминуемо меняет содержание работы. Более интересен другой момент. Знаменитые нью-йоркские «Водопады» Олафура Элиассона, которые несколько месяцев украшали город, были профинансированы муниципалитетом для того, чтобы увеличить приток туристов и в рамках большой программы по созданию городу репутации центра публич-арта. Прибыль от «Водопадов» оценивается в 55 млн долларов. Проект с прожекторами, конечно, не такой прибыльный, но с точки зрения маркетинга предлагает более продвинутую коммуникативную модель личного участия тысяч жителей в создании «атмосферы места». Каждый участник оказывается автоматически встроенным в две истории — абсолютно художественную и абсолютно коммерческую: он и соавтор арт-проекта, и потребитель сладкой ваты в парке и велосипедов напрокат.

Здесь действует давно отработанный механизм, когда привязанность к бренду формируется на основе включения этого бренда в личное пространство по-

## Прибыль города от знаменитых нью-йоркских «Водопадов»

### Олафура Элиассона оценивается в 55 миллионов долларов

ребителя, просто технологии позволили осуществлять проекты в большем масштабе. Кроме того, взаимная интеграция произошла в тот момент, когда «креативность» стала осознаться в качестве стратегии. Работы Ричарда Флориды о креативном классе, всеобщая заикленность на креативной экономике вдруг по-настоящему воплотили в жизнь бойсовский принцип «каждый человек — художник». На деле это звучит так: твой продукт будет востребован, если ты сможешь заставить человека почувствовать себя художником в процессе его выбора. Это утверждение не подразумевает положительной или отрицательной оценки: то, что у хорошего парка появятся сотни новых посетителей, это замечательно; кофе, который ты покупаешь для незнакомца, приходящего сразу за тобой в кафе и получающего его в подарок, не только приносит выгоду социально ответственному продавцу, но и море радости одаренному. Куда интереснее, как один и тот же механизм реализуется в разных по своей сути областях, формирует единую природу проектов и общую для них среду.



1



2

*«Здравствуйте, меня зовут Тео Янссен, я занимаюсь кинетической скульптурой. Мои работы изготавливаются из лёгких материалов и управляются ветром. Моя первая задача — инженерная — добиться того, чтобы они двигались. Вторая — художественная — создать скульптуру из воздуха. Мне всегда хотелось изменить границы того, что мы знаем сейчас, того, что мы можем. Граница между искусством и инженерией существует только в наших представлениях» (текст рекламного ролика BMW, созданного при участии художника Тео Янсена).*

*Нью-йоркский стрит-художник Джошуа Аллен Харрис сделал белых медведей из пластиковых пакетов и прикрепил их к вентиляционным решеткам метро. Проходящие внизу поезда поднимают поток воздуха, который заставляет животных вставать и двигаться. Через некоторое время к Харрису обратились активисты Environmental Defense Fund с просьбой сделать рекламный ролик с участием его медведей в защиту окружающей среды от глобального потепления.*

1. **Тео Янссен**  
Кинетические скульптуры  
2011  
Надр из рекламного ролика BMW.  
© BMW Group

2. **Джошуа Аллен Харрис**  
Воздушный медведь  
2008  
Вид инсталляции у нью-йоркского метрополитена. Пластиковые пакеты. © Joshua Allen Harris

## ПОЛЕЗНЫЕ И БЕСПОЛЕЗНЫЕ ВЕЩИ

**Мы спросили директоров четырёх крупнейших европейских музеев дизайна, как они относятся к искусству, приходящему на их территорию, и, наоборот, к дизайну, претендующему на то, чтобы быть воспринятым в качестве искусства**

*беседовала Дарья Кравчук*



### Деян Суджич

Директор Лондонского музея дизайна с 2006 года, влиятельный архитектурный критик (в 2002 году он выступил в качестве куратора Венецианской биеннале архитектуры), декан факультета искусств, архитектуры и дизайна Кингстонского университета, его книга «Язык вещей» была опубликована в 2013 году на русском языке.

На мой взгляд, отправной точкой для развития дизайна стала английская промышленная революция конца XVIII — начала XIX века и связанное с ней начало массового производства, когда была разорвана связь между изготовителем-ремесленником и заказчиком. До того момента, если вам нужен был стул или меч, необходимо было пойти и лично поговорить с человеком, способным его сделать. Но машина изменила ситуацию. Функция контакта с потребителем перешла к дизайну, и в этом для меня заключается суть нынешнего массового производства.

При этом искусство и дизайн способны сосуществовать. Вопрос только в том, какое место они занимают в иерархии культуры. В XIX веке жил очень интересный американский экономист Торстейн Веблен, который написал книгу «Теория праздного класса». Он был первым, кто употребил термин «престижное потребление», и рассматривал экономику не с точки зрения математического анализа, а с позиции человеческого поведения. Веблен предположил, что практически в каждой культуре существует иерархия, и на её вершине находятся те, кому не нужно работать: жрецы, воины, аристократия; в середине — торговцы, а в самом низу — те, кто работает руками. И статус человека, его место в этой иерархии отражаются в том, чем они владеют. Так, если вы можете носить белые одежды и непрактичную обувь на каблучках, вы демонстрируете, что вам не приходится работать. И вещи,



**Джонатан Айв**  
Apple iMac  
1998—99

Из коллекции Лондонского музея дизайна. Фотография: © London Design Museum





**Анна Кастелли-Феррери для Картель**  
Стопка стульев  
1967

Из коллекции Лондонского музея дизайна. Фотография: © London Design Museum

которые вас окружают, в свою очередь, тоже должны быть бесполезными. Таким образом, с искусством ассоциируется деятельность высокого статуса, поскольку оно бесполезно, и таково его предназначение. А дизайн, поскольку в нём присутствует-таки некая цель, занимает какое-то другое место в этой иерархии. К примеру, искусство группы Де Штиль или Пита Мондриана порождено теми же эстетическими импульсами, что и произведения мебельщика Геррита Ритвельда. Однако мы судим по ценам (а они не равнозначны ценности) — и картина Мондриана на аукционе уходит за несколько миллионов долларов, а стул Ритвельда, который он разработал и на котором сам сидел, потянет разве что на четверть миллиона. Это отражает место дизайна в нашем восприятии культуры.

Возьмём Тома Джадда — он художник-минималист, но также работал над архитектурными пространствами и предметами мебели, и мебель эта очень напоминала его произведения искусства. Он говорил мне: «Они, может, и выглядят похоже, но, когда я художник, — я художник, а когда я дизайнер, — я дизайнер, и это совершенно разные вещи». Этому можно и верить, и не верить.

За последние 25 лет всё больше внимания привлекает рынок дизайнерских произведений, выпускаемых ограниченными сериями. Рынок этот маленький, но вот что удивительно: стоит только продать на аукционе предмет за миллион с лишним долларов — и люди сразу начинают проявлять к нему интерес. Лучшие из этих предметов в чём-то походят на мейнстрим промышленного дизайна. Например, среди гоночных машин «Формулы — 1» есть такие, которые выпускаются массово. С точки зрения автомобилестроения машину, способную разогнаться до 200—300 км/ч и увезти лишь одного человека, но при этом стоящую миллионы долларов, нельзя сделать образцом для функционального семейного автомобиля. Но, работая над такой машиной, можно научиться многому, что необходимо для конструирования функциональных автомобилей. Художественные произведения дают дизайнерам свободу именно такого рода.

В прошлом году мы организовали выставку ювелирных изделий в Лондонском музее дизайна, где я работаю директором. Мне всегда было интересно, как дизайнеры заимствуют у ювелиров черты своих изделий — часов, наушников для MP3-плеера,

больших наушников, даже ранних айподов, которые можно было нацепить на пиджак. В каком-то смысле всё это ювелирные изделия. Существует особая область, в которой ювелирные изделия имеют то же предназначение, что и произведения дизайна, — они демонстрируют социальную идентичность.

Когда мы делали выставку Дитера Рамса, одного из самых влиятельных промышленных дизайнеров конца XX века, выяснилось, что его работы напрямую повлияли на творчество нескольких художников. Особенно это касается Ричарда Гамильтона, который начал создавать художественные произведения на основе работ Рамса. Мы выставили некоторые из них, чтобы посмотреть, какая вокруг этих произведений сложится атмосфера. У меня тогда не выходила из головы мысль сделать выставку о том, как художник видит дизайн, а дизайнер — искусство. Получилось бы что-то вроде авторского комментария, однако я воздержался от реализации этой идеи, потому что, когда ставишь произведение искусства рядом с дизайном, искусство всегда выглядит намного мощнее.

Что касается музеев как таковых, то самое сильное их место — в рассказывании историй о предметах, местах и людях. Я сам пришёл в музей из журналистики. Там всё происходит так: газетчик пишет текст, а потом как будто съёт его в бутылку и бросает в море — может, прочтут, а может, и нет. И на самом деле, прямой отклик получаешь не часто. А вот в музее делаешь выставку — и она привлекает аудиторию, туда приходят реальные живые люди. Вот почему это интересно. Вопрос разве что в том, как быть с различием целей музейных программ коллекционирования и выставок. Ведь всё больше музеев сегодня понимают, что они похожи на театр, которому то и дело приходится обновлять репертуар. Иначе люди один раз сходят и больше не вернуться. Поэтому музеи строят галереи для временных выставок. А как быть с постоянным собранием? Мне всегда казалось, что затевать Музей дизайна имеет смысл только тогда, когда не просто показываешь некий предмет как скульптуру, а помещаешь его в контекст, исследуешь. Кто его придумал, почему придумал и как воплотил свою идею — только это и увлекает людей. Нужно всё время наполнять предметы жизнью, иначе не имеет никакого смысла ставить стул на пьедестал.



1



2

**1. Дино Коломбо**  
Теленка Боби  
1964  
Мобильный блок для хранения.  
Из коллекции Лондонского музея дизайна. Фотография: © London Design Museum

**2. Джон Киннер и Маргарет Калверт**  
Дорожный знак  
1964  
Из коллекции Лондонского музея дизайна. Фотография: © London Design Museum



## Петер Ноевер

Австрийский куратор и дизайнер. На посту директора Музея прикладного искусства Вены (1896—2011) полностью изменил его концепцию, представив предметы своей коллекции как часть инсталляций современных художников. В настоящее время курирует многочисленные проекты на стыке дизайна, искусства и архитектуры, выступает как лектор и эксперт.

На мой вкус, определение дизайна очевидно. Однако все по-разному отвечают на этот вопрос — и, разумеется, именно потому вы спрашиваете меня! Итак, для меня дизайн отражает и развивает культуру, действуя вне существующих классификаций. То есть, с одной стороны, дизайн занимается физическими предметами — как, например, архитекторы строят дома. С другой в структуре города к этому понятию можно отнести и конструирование новой системы движения транспорта. Так что это не просто отвечающий моде облик предмета, а, скорее, видение и вторжение, дизайн определяет будущее — магистральную стратегию развития мира. И он очень отличается от других дисциплин, об этом, на мой взгляд, полезно помнить.

По-моему, дизайн и искусство совершенно невозможно спутать. У них нет ничего общего! Даже если дизайнеру хочется считать себя художниками, они таковыми не являются. Это не плохо и не хорошо — просто такова данность. Главное различие здесь в способе создания работы. Для создания произведения искусства клиент не нужен. Искусство — само по себе клиент, и художник не несёт ответственности ни перед обществом, ни перед какой-либо компанией, ни перед рынком искусства. Иначе в нём не было бы смысла.

У дизайнера же есть ответственность, он должен выполнить заказ, удовлетворить требования общества. Он работает совершенно на ином уровне.

Работы Климта, например, весьма декоративны, но ему явно удавалось изображать художника и успешно исполнять эту роль. Однако вопрос-то в другом: что нового он сказал в искусстве, движется ли оно с его помощью вперёд и ставит ли эксперименты? В искусстве меня интересует только это. И Климт интересен. В нём есть трагедия распадающейся империи, потеря стержня, которая и заставила художников обратиться к украшательству, но в то же время считаю это отступлением от искусства.

Однако меня всегда интересовали искусство, архитектура и дизайн именно в комплексе. Когда я делал московскую выставку «Австрия, давай!», то я уговаривал принять в ней участие и художников, и дизайнеров, и архитекторов, поскольку считаю, что все вместе они определяют современную визуальность и эстетику, культуру времени и общественное сознание. Поэтому комплексный продукт кажется тут вполне уместным.

Что же касается музеев, то художественный музей легко превращается в нечто противоположное сути искусства. Благодаря бюрократии он становится «музеем музея». И если выставленные в нём объекты неспособны повлиять на своё окружение, тогда это пространство становится весьма странным. Тут невольно задаёшься вопросом: а связано ли вообще то, чем занимается художественный музей, с искусством? Или только с консервацией?

## Дизайн и искусство совершенно невозможно спутать. У них нет ничего общего! Даже если дизайнеру хочется считать себя художниками, они таковыми не являются

Нужно ли тогда допускать в музей современные предметы? К примеру, существует множество вариантов дизайна скатертей, но сути предмета это никоим образом не меняет: она как была скатертью, так и осталась ею. Демонстрировать тут нечего. Тогда мы приходим к вопросу о том, производится ли вообще сегодня декоративное искусство, которое имеет смысл хранить в музеях. И это вопрос непростой. Есть грандиозные выставки, представляющие дизайн велосипедов, стиль жизни богатых и знаменитых, да что угодно, — и это положительная составляющая. Однако суть дизайна — в структуре и стратегии, что не так-то просто показать.

Если ваша аудитория — идиоты, можно делать что угодно. Я не говорю, что аудиторию сегодня можно себе выбрать. Дело совершенно не в количестве посетителей, которые ходят в музей, и чем они там на самом деле занимаются, — может, они просто прячутся от дождя. Но интересует ли их искусство? Ответ на этот вопрос в действительности не так прост и очевиден. И предполагая любой ответ, следует помнить, что выставка или презентация, посвящённые непопулярным проблемам или неизвестным художникам, не привлекут миллионных толп. Если необходимо добиться количественных показателей, качество содержания обязательно снизится. Так что если нужно привлечь 500 тыс. посетителей — всё довольно просто. Вопрос в другом: зачем вам 500 тыс. посетителей? Может, вместо этого стоит заняться искусством? В последнем случае необходимо продемонстрировать эксперименты, а если вы этого не делаете, вы просто впали в спячку. Если же исходить из маркетинга, всё им и закончится.



1



2

1. Густав Климт  
Рыцарь  
1910—1911  
Картон для мозаичного фриза в обеденном зале Дворца Стоклет, Вена. Kammerl am Attersee.  
Фотография: © MAK/Georg Mayer

2. Эдвард Мунна  
для «Дома нового искусства» (Maison de l'Art Nouveau) С. Бингза  
Связанный новёр  
1897—1899  
Париж. Фотография: © MAK/Katrin Wiskirchen



### Анна-Луиза Соммер

Директор Датского музея дизайна, член Королевской академии изящных искусств и ректор Датской школы дизайна.

## Разделять следует не только искусство и дизайн, но также дизайн и ремесло. Ремесло придаёт эстетический облик конструктивной идее дизайнера

ния, момента, инициирующего творчество и открывающего возможности, о которых до этого ни у кого из нас не было ни малейшего понятия. И такая стратегия создания произведения, безусловно, принадлежит сфере искусства так же, как и процесс вовлечения аудитории в работу над функциональным предметом. Ещё эти художники задействовали формы социального искусства для решения задач в конкретных жизненных ситуациях, а затем подвергали их рефлексии и предлагали новые возможности.

Наш Датский музей дизайна потому и не может быть художественным, что он музей дизайна. Хотя некоторые произведения искусства, дающие понимание развития прикладных практик, мы и храним, но в создании выставок отталкиваемся от своей специализации. Есть, впрочем, исключения. Один наш недавний проект назывался «Архитектурные обходы». Наш музей располагается в здании бывшей больницы, построенной в XIX веке, и мы попросили группу художников, дизайнеров и архитекторов обыграть эту ситуацию и поразмышлять о связях между сферами их работы. Но это единичный пример.

Другое дело, что когда вы берёте любой утилитарный предмет, созданный ремесленником или дизайнером, и помещаете в музей, тем самым лишая его функции и превращая в предмет чистого созерцания, — вы неминуемо придаёте ему значение произведения искусства. И есть ещё один специфический для Дании момент: наше музейное дело организовано так, что Музей дизайна находится в юрисдикции искусства, и автоматически считается художественным музеем. Это также связано с идеей, что прикладные вещи из нашей коллекции существуют в контексте, напоминающем среду и способ существования предметов искусства.

Сегодня нам как раз предстоит решить, что такое дизайн, поскольку границы этого понятия чрезвычайно расширились. Идея дизайна относится не только к вещам, но и к процессам: это может быть конструирование сервиса или создание нового материала. Всё это серьёзно расширяет понимание термина, обращённое раньше только лишь к конкретным функциональным задачам и предметам.

Разделять следует не только искусство и дизайн, но также дизайн и ремесло. Ремесло занимается украшением дизайна, придаёт эстетический облик конструктивной идее дизайнера. Все эти сферы имеют чётко очерченные границы, но между ними, во-первых, происходит чрезвычайно плодотворный обмен, во-вторых, они сильно меняются.

Меня вдохновляет искусство, проникающее в сферу дизайна, и наоборот. И художники, и дизайнеры в Дании работают на пересечении этих отраслей. Это сегодняшняя тенденция, но на самом деле искусство всегда было связано с дизайном, по крайней мере в голландской или скандинавской традиции, где художественная составляющая прикладного искусства многие годы имела важнейшее значение.

Среди тех датчан, кто работает на стыке, можно назвать дуэт «Суперфлексе». Один из их проектов был основан на предположении, что всё нами созданное, сконструированное, «дизайнируемое», начинается с чего-то неожиданного, какого-то совпаде-



1



2

1. Ханс Дж. Вегнер  
Стул-дельфин  
1950  
Дерево, бамбук. Из коллекции Датского музея дизайна. Фотография: © Kunstindustrimuseum

2. Финн Юль  
Двухместный диван  
1949  
Тик, гнутая фанера, кожа. Столяр Нильс Волдер. Из коллекции Датского музея дизайна. Фотография: © Kunstindustrimuseum

Утопия и реальность: прикладное искусство и дизайн в XX веке  
Вид экспозиции Датского музея дизайна. Фотография: © Kunstindustrimuseum



**Александр фон Вегезак**

Основатель и директор музея «Витра» на границе Франции, Швейцарии и Германии, учредитель «Летних мастерских» для дизайнеров в Домен де Буабюш, куратор и коллекционер.

**Конечно, искусство в большей степени влияет на дизайн, но иногда, например, в период расцвета поп-арта, обе эти сферы одинаково мощно воздействовали друг на друга. И моя задача как директора специализированного музея — показывать эти процессы именно с точки зрения дизайна**

Дизайн есть сочетание функциональности и эстетики, и форма в нём должна объяснять и поддерживать функцию. В отличие от прикладного произведения, объект искусства не обязан иметь сферу применения. Он выражает образ мышления и воображение художника. Однако искусство и дизайн прекрасно сосуществуют, и каждый раз мы это доказываем выставками, которые проводим в «Витре». Конечно, искусство в большей степени влияет на дизайн, но иногда, например, в период расцвета поп-арта, обе эти сферы одинаково мощно воздействовали друг на друга. И моя задача как директора специализированного музея — показывать эти процессы именно с точки зрения дизайна. Однако в истории есть периоды, которые дают нам повод объединять лучшее в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве в одной экспозиции и говорить о том, как сильно это содружество обогащает культуру.

Таков поп-арт. Но возьмите также искусство модерна. В начале XX века прикладное искусство развивалось теми же темпами, что живопись и скульптура. Дизайн, архитектура, мода, литература, музыка и танец — что из этого оказало наибольшее влияние на другие сферы? В то время существовала общая культура, и нам остались утилитарные и неутилитарные предметы, в равной степени принадлежащие этому направлению и ценные для понимания этой эстетики. На мой взгляд, такой культур-

ный бэкграунд выдвигает специфические требования к образованию в сфере дизайна, чем мы и занимаемся в «Витре». Поэтому на территории Франции у нас проходят «Летние мастерские» для дизайнеров. В Домен де Буабюше мы активно привлекаем специалистов из других областей в сферу дизайна — неважно, будут ли они связаны с традиционными ремесленными практиками или профессионалами IT. Мы пытаемся также собрать людей разных национальностей, социальных групп и возрастов, только тогда получается нечто интересное. У нас есть несколько человек из Америки — например, из Института Пратта, Новой школы дизайна Парсонса, Колумбийского университета, Школы изобразительного искусства Пасадены, им очень нравится наша образовательная структура. Большинство колледжей США предпочитают сосредотачивать внимание студентов только на одной дисциплине, а в Буабюше «плавильный котёл» участников из разных стран и культур, разных профессиональных сфер, вплоть до архитектуры и танца. И вот это содружество и порождает дизайн, наполненный по-настоящему творческой силой, новаторские способы решения проблем и свежие подходы к достижению результатов.



**Йорг Шлайх**  
Нупол  
Фотография: © Choche Gomez



1



2

1. **Маркус Хайндорфф**  
Манеж  
2012  
Фотография: © Enrique Mellado

2. **Замок Вальдмеер**  
Фотография: © Deidi von Schaeuwen



104

## ДАРЬЯ ПАРХОМЕНКО: «СУЖДЕНИЯ ПО "ВЕДОМСТВЕННЫМ" ПРИЗНАКАМ УСТАРЕВАЮТ»

105

С одной стороны, сайенс-арт — уже давно признанное направление в искусстве, с другой — чем дальше оно развивается, тем сложнее уловить границу между художественными проектами и научно-популярными аттракционами или эстетизацией технологических разработок. Основатель Лаборатории Art & Science Space Дарья Пархоменко считает: причина в том, что мы изначально подходим к сайенс-арту с неправильной системой критериев

---

вопросы: Алина Стрельцова

**Сайенс-арт — искусство о науке, создаваемое научными методами, или искусство, которое использует достижения учёных в собственных художественных целях?**

Для меня сайенс-арт — это искусство сотрудничества, где художник исследует актуальные проблемы науки, — и это первый признак сайенс-арта. Второй — его визуальный язык, основу которого составляют новые технологии. Например, некоторые художники в качестве материала для своих работ используют стволовые клетки. Так, в работе «Пальто Арлекина» французская художница Орлан из собственных стволовых клеток и клеток других людей разных рас создавала новую кожу. Однако я бы не определяла направление жёстко — актуальностью и значимостью оно обязано именно размыванию и проницаемостью границ между искусством и любыми другими сферами человеческой жизни. Мне больше импонирует широкое понимание сайенс-арта. Часто сайенс-арт считается маргинальной областью, доступной узкому кругу избранных в первую очередь в силу сложности научного знания, которое добавляется к сложности современного искусства. Однако мне кажется, что это ложные представления. Как раз наоборот: разные сферы сейчас всё больше и больше открываются друг другу, а люди ищут возможности коммуникации, поскольку самое интересное происходит на стыке сред, а сайенс-арт в этом смысле — идеальный образец сотрудничества. Конечная цель движения навстречу друг другу — формирование метаязыка, на котором одинаково свободно смогут говорить и художники, и учёные, понимать друг друга и творить вместе.

**Сейчас уже можно говорить о том, что система институций сайенс-арта другая, нежели у остального искусства. Расскажите, как она работает и в чём отличие этой системы от собственно художественной?**

Системы всё же ещё нет, как и самостоятельной отдельной сферы сайенс-арта,

## **В работе «Пальто Арлекина» французская художница Орлан из собственных стволовых клеток и клеток других людей разных рас создавала новую кожу**

есть только зачаточные предпосылки к её зарождению. Пока сайенс-арт — это, скорее, подсистема современного искусства или структурная подсистема инфраструктуры науки. Например, наши швейцарские коллеги из Artists-in-labs специализируются на организации резиденций художников в лабораториях. Эти резиденции длятся от трёх до девяти месяцев. На протяжении всего этого времени художник приходит в научную лабораторию как на работу, общается с сотрудниками, изучает оборудование, вникает в исследования, затем приступает к собственному проекту. Цель всего этого — взаимобмен идеями и знаниями. Художники, благодаря резиденциям в научных лабораториях, получают доступ к уникальному научному оборудованию, а учёные — новый взгляд на свою работу, который даёт им возможность всё по-новому осмыслить. Наука — это тоже воображение, возможность каждый раз всё пере придумать заново. Она открыта прежде всего нестандартной критике. Можно рассмотреть уже всем известный пример — «Изучая магию взгляда» Марины Абрамович. Она пришла к учёным со своей идеей — узнать, что меняется в сознании человека, когда он пристально и долго смотрит в глаза другому человеку. Происходит ли при этом «разговор» на каком-то другом, невербальном уровне? В качестве инструмента проверки этой гипотезы нейробиологи предложили Марине энцефалограф, который должен фиксировать активность мозга. В итоге появилась работа, произведение искусства



1



2



3

*Пара зрителей садится за стол и пристально смотрит друг другу в глаза. В это время учёные при помощи электроэнцефалографа измеряют мозговые ритмы каждого из смотрящих. На основе дешифровок ЭЭГ выясни-*

*лось, что пара действительно «беседует» глазами, и более сильный подстраивает второго под своё душевное состояние. Таким образом нейробиологи смогли подтвердить догадку художницы Марины Абрамович.*

На стр. 102  
Дарья Пархоменко  
Фотография: © Алан Воуба

1—3.  
Измеряя магию взгляда  
2012  
Научный эксперимент,  
подготовленный профессором  
Александром Наплатом при  
участии Марины Абрамович.  
Фотография: © Алан Воуба



1



2

1—2.  
**Ростан Тавасиев**  
 О природе творчества  
 2011  
 Совместно с Константином  
 Лахманом (математиком), Ольгой  
 Герасимовой (психологом),  
 Михаилом Бурцевым  
 (математиком). Фотография  
 перформанса на выставке  
 «Внедрение», Laboratoria  
 Art & Science Space.  
 Фотография: © Алан Воуба

*Во время перформанса художник и учёный занимались каждый своей повседневной работой. Согласно первоначальной идее, у того, кто решает научные проблемы, активнее должно работать левое полушарие, отвечающее за логику, а у творческого*

*человека — правое, связанное с воображением. На деле же у учёного активно работали оба полушария, а мозговая активность художника была заметно ниже.*

в которой вышло на уровень эксперимента, а эксперимент — уровень работы над произведением искусства. Общей сутью и того и другого стал момент осознания зрителями, насколько неразрывно мы связаны друг с другом и что взгляд друг на друга — полноправный способ беседы. Это знание, в свою очередь, может стать предметом и для науки, и для искусства.

Но самое главное даже не это. А вот что: вращаясь каждый в своей сфере, учёный и художник как бы оторваны от «мира людей». Художник шокирует, впечатляет аудиторию, учёный умножает эмпирическое знание о мире, способствуя изобретению технологий. Но вместе у них есть шанс раскрыть именно для широкого круга людей, человечества новые перспективы. На мой взгляд, те самые гуманитарные смыслы, которые сегодня все так ищут, и новая этика, которая должна прийти на смену каким-то устаревшим понятиям, находятся на острие тех усилий, которые делает и так далеко шагнувшая наука, и так отчаянно ищущие художники. Именно в этот поток идей, смыслов, размышлений, переживаний они и должны найти способ включить зрителя.

**А вот как раз про сложность в работе с аудиторией. Чтобы понять и правильно оценить сайенс-арт-работу, как впрочем, и любое произведение современного искусства, зритель должен быть собеседником, равным художнику. Только в этом случае они смогут поговорить о роли науки в современном обществе и о картине мира, которую формирует научное знание. Однако на большинстве сайенс-выставок зритель либо оказывается в ситуации школьника, которому объясняют азбучные истины науки, либо в положении потребителя, который пришёл на технологическое шоу поразвлечься, а потом уж купить эту разработку в форме товара. Это совершенно не ситуация равноправного диалога.**

Что значит — правильно понять и оценить? Где нормы? Каждый по-

лучит то, что должно. Кто-то сможет взять развлечение, кто-то — понять нечто о современной науке, а кто-то уйдёт с новыми идеями. Наша задача не заботиться о том, чтобы нас правильно поняли, а создавать новый дискурс, тот самый «поток».

**Просматривая проекты, которые номинируются на премию «Арс Электроника», замечаешь, что всё больше и больше в эту сферу включаются работы, созданные на основе неестественных, а гуманитарных и общественных наук. Например, призы получают произведения, выполненные как социологическое исследование или гуманистический по своему значению проект.**

Конечно, может вызвать удивление, что фестиваль технологического искусства включает проекты, опирающиеся на гуманитарные исследования. Но это, скорее, отражение не политики фестиваля, а того, что происходит в художественной среде. На фестиваль подаётся огромное количество работ, которые используют современные технологии, но при этом содержательно они принадлежат сфере культурологии, философии, социальной критики. Художникам тоже, как правило, интереснее или просто привычнее гуманитарные науки. Естественные науки открывают новые перспективы, позволяя не вязнуть в настоящем, но они же разрушают художественный дискурс — выдвигают непривычные требования или ограничения. И художники часто хотят сохранить цельность и специфичность своего отдельного, индивидуального поля — точно так же поступают многие кураторы и директора музеев. Они боятся смешения, «гибридности» и ищут различия, а не точки соприкосновения, однако, на мой взгляд, будущее не за разделением...

**Как ведётся финансирование таких проектов?**

Обычно их финансирует государство — я имею в виду те страны, где сайенс-арт лучше всего развивается (Канада, Швейцария, Австралия). Они ориентированы на долгосрочные вложения в человека, а не на из-

влечение мгновенной пользы. Там, как и в других странах Запада, современное искусство занимает в обществе совсем другое положение, чем у нас. Однако в перечисленных государствах оно ещё и проникает в такие сферы конструирования будущего, как фундаментальная наука. Результатом взаимодействия художника и учёного становится не изобретение, например, реактива (хотя такое тоже случается), а скорее, создание образов, предпосылок для нового мышления. Мне близка мысль Петера Вайбеля о том, что наука создаёт концепции, которые часто непроставимы в рамках обычного человеческого сознания. Искусство создаёт образы, которые часто не имеют подтверждения в реальности. Поэтому их взаимное дополнение даёт важные мировоззренческие результаты.

**Верно ли, что финансирование работы художников обычно ведётся либо по модели эстетизации технологических разработок каких-нибудь западных суперлабораторий, либо в рамках внедрения в производство творческих идей художников? Ведь полезность и коммерциализация — самая частая причина критики сайенс-произведений.**

Критикуют то, что изначально оценивается по законам и нормам современного искусства. Хочется думать, что сайенс-арт должен развиваться и существовать в другой системе критериев. И в этой новой системе слова «польза», «коммерция» не имеют негативных коннотаций, потому что изначально вписаны не в сиюминутную выгоду, а в широкое планирование будущего для всех.

**Мне кажется, что полезность — это просто самый лёгкий способ объяснить людям что-то про сайенс- и хайбрид-арт. Например, американский художник Джо Дэвис в своих интервью как будто постоянно оправдывается за своё творчество тем, что он был чрезвычайно полезен учёным NASA, которые с ним работают.**

На самом деле речь здесь идёт не об оправдании, а об утверждении

**Если Дэвис и Абрамович употребляют слово «польза» применительно к своим работам, то речь, скорее, идёт о снисхождении к собеседнику, который не умеет разговаривать на других языках, чем о замешательстве художника**

нии полезности. С точки зрения арт-критика, задающего Дэвису вопросы, — если искусство полезно науке, то значит, оно ушло в сферу дизайна. Однако слово «польза» здесь имеет другое значение. И если Дэвис и Абрамович употребляют его применительно к своим работами, то речь, скорее, идёт о снисхождении к собеседнику, который не умеет разговаривать на других языках, мыслить «гибридно», чем о замешательстве художника.

**Что вообще значит «польза»? У этого слова много смыслов, которые зависят от контекста. Польза — это дизайн? Или это общественная польза? Или это идея нового? Во всех этих смыслах, конечно, искусство Джо Дэвиса полезно. Но точно так же было полезно и искусство Микеланджело или Джотто в своё время.**

В проекте «Внедрение» мы сотрудничали с отделом нейронаук Курчатовского института. Пройдя полугодовой этап встреч, поиска взаимопонимания с людьми искусства, учёные вышли на совсем другой уровень осознания того, чем они занимаются. Иногда они приходили к нам со своими теориями и думали, что впечатлят художников, а на самом деле ничего подобного не происходило, художникам было интересно совершенно



1



2



3

*Внутри «Голубятни» Сергея Шутова и Константина Анохина находится экран, на котором транслируется видео с птицами, ведущими себя нестандартно по сравнению с обычными. Авторы проекта наблюдают, как их подопеч-*

*ные реагируют, например, на голубку, которая скачет, как воробей. Оказывается, что никак: они понимают, что это их сородич, но он «не в себе». Если же она танцует брачный танец, голуби-самцы начинают исполнять*

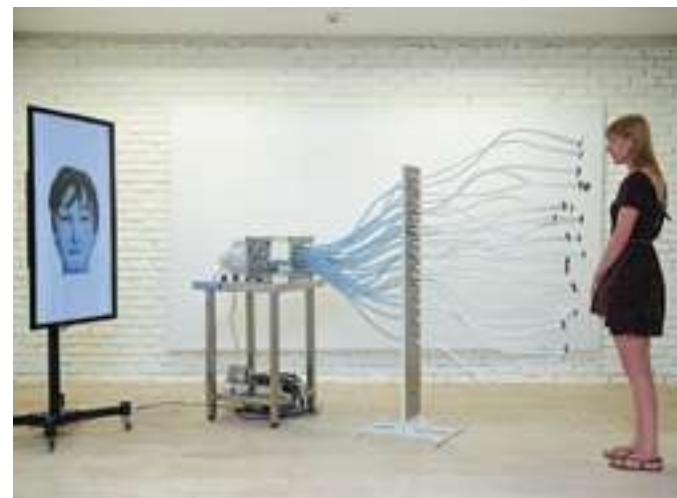
*свою партию. Так, художник выясняет для себя, что такое социальная реальность, а учёный исследует восприятие птиц.*

1—2. Сергей Шутов  
Министерство правды  
голубя мира  
2011  
Научный консультант Константин Анохин, нейробиолог. Голубятня, видеoinсталляция. Фотография: © Алан Воуба





1



2

1—2.  
**Куда бегут собачки**  
 Лица запаха  
 2012  
 Интерактивная инсталляция.  
 Фотография работы на выставке  
 «Фронтир» в Laboratoria  
 Art & Science Space, 2013.  
 Фотография: © Алан Воуба

*Человек подходит к инсталляции, и лицо на экране резко меняется. Дело в том, что в этот момент его запах передаётся по специальным трубкам-рецепторам, программа его анализирует и выдаёт фоторобот зрителя, составленный на основе запаха и обычно совершенно не похожий на реального человека.*

другое, и они объясняли почему. Результатом совместных поисков общего языка становилась новая рефлексия, включавшаяся автоматически и у тех и у других. После того как проект закончился, многие исследователи по собственной инициативе продолжили сотрудничать с художниками. Так два года спустя Олеся Ефимова, которая занимается изучением нервной системы улиток, всё ещё работает с Ростаном Тавасиевым, и они вместе придумывают новые эксперименты.

**Не казалось ли учёным, которые пришли рассказывать интересные вещи, что их слушают профаны? Которые не понимают действительно важных для науки вещей, но впечатляются какой-то «ерундой» типа рисующих улиток?**

В том-то и дело, что нет. Они как раз понимают, что всё можно увидеть иначе. Например, художник Валя Фетисов, который работает с интерактивными системами и, как он сам говорит, любит экспериментировать с поведением зрителей, сделал проект с нейробиологом Олей Сварник, которая любит экспериментировать с поведением крыс. Их работа «Инсталляция опыта» представляет собой комнату с автоматическими дверями, куда человек может свободно зайти, а вот чтобы выйти, нужно разгадать загадку: что-то предпринять, чтобы двери открылись. Никаких кнопок, выключателей и тому подобного в комнате не было, только один стул и телевизор, который показывал у нас «Сказку о потерянном времени», а на европейской выставке — фразы из экспериментов Милгрэма. Разгадка в том, чтобы не двигаться в течение некоторого промежутка времени, то есть бездействие в этой системе эквивалентно самому эффективному действию. Сначала Фетисов ставил датчик на 30 секунд, но мы потом были вынуждены снизить до 15 — многие не могли выбраться и паниковали. Траекторию передвижения зрителей и их поведение фиксировали видеокамеры. Затем Оля Сварник использовала

полученные данные о поведении людей в своём исследовании. И это ей помогло. И помогло ей как раз то, чем изначально впечатлился в её экспериментах художник.

**Наука очень быстро развивается. И когда мы говорим, что сайенс-произведения призваны демонстрировать современную картину мира и самые новые концепции, то признаём, что они очень быстро будут устаревать и, следовательно, терять смысл. Чего никогда не произойдёт, например, со средневековыми фресками. Как быть с этим?**

А потеряет ли смысл открытие Ньютона? Не становится ли оно сейчас фактом истории культуры или даже её произведением? Или чем для нас сейчас является утилитарный предмет с помощью которого выскребали шкуру животного 6 тыс. лет назад? Средневековые фрески — это не способ видеть мир, а способ трансляции сакрального текста, это — медиум. И по отношению к тому, что нам рассказывает роспись, задаётся единственно возможный тип человеческой реализации — подчинение божественному. То есть фреска уже давно вышла из теологического контекста, приобрела исторический и эстетический смысл. И она сейчас совсем другая, чем в Средневековье. Может быть, история науки станет частью истории искусства. Может быть, работа Марины Абрамович «Измеряя магию взгляда» войдёт в историю психологии или социальной инженерии. Мне кажется, что суждения по «ведомственным» признакам устаревают. Мы находимся в пространстве культуры и поэтому лишены возможности дать корректное определение этого понятия.



# МАН РЭЙ

## ПОРТРЕТЫ

30.10.2013 — 19.01.2014

ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ  
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА, УЛ. ВОЛХОНКА, 10

## ~ ОБЗОРЫ ~



Александр Бродский  
Без названия  
2013  
Смешанная техника, размеры  
варьируются.  
Courtesy: художник.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

### ПЯТАЯ МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Центральный выставочный зал  
«Манеж», Москва  
20 сентября — 20 октября 2013

Биеннале как формат выставочного проекта уже несколько лет вызывает массивную и подробную критику во всех политических сегментах арт-мира. Основная часть критических замечаний связана

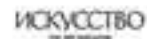
с тем, как биеннале используется властью. Создание нового мероприятия с целью увеличения посещаемости региона, города или целой страны противоречит сложившимся представлениям о художниках (и кураторах). Современному искусству следует подрывать устои. За последние десятилетия, однако, выяснилось, что устои, которые действительно могут подвергаться опасности, располагаются вне досягаемости для художественного жеста. Любой критический импульс, кроме прямого действия, готов оаменеть и включиться в работу фабрики образов. Любое произведение разрушает стереотипы и порождает их.

В отсутствие фундаментальных идей о том, как нам реорганизовать планету, искусство стремительно отказывается от рефлексии о себе самом и движется в сторону активизма или по крайней мере разговора о локальных проблемах доступным языком. С этим связана и всеобщая мода на изучение сообществ. Она сложилась и в искусстве, и в архитектуре, и в урбанистике под влиянием кризиса: чувство лонктя вновь становится востребованным. Но не только недостаток финансов вдохновляет всё новые и новые конструкции и реконструкции сообществ. Развитие социальных сетей вынуждает каждого

Информационные партнеры



Информационная поддержка





**Сун Дун**  
Не выбрасывай!  
2005  
Инсталляция, смешанная техника,  
размеры варьируются.  
Courtesy: художник, Tokyo  
Gallery+BTAP.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

городского жителя планеты заниматься выстраиванием образов, опосредованных текстом и правилами пользования. В обилии личных медиа существование «здесь и сейчас» разбивается на множество чек-инов, и любое пересечение в физическом пространстве разыгрывается на общей для миллионов сцене.

Вектор интереса к сообществам противоположен сложившимся около 30 лет назад представлениям о международном смотре современного искусства. Ведь каждый куратор биеннале, где бы она не проходила, должен выступать в роли посла планеты. Ему (ей) следует учитывать принцип равного представительства наций или, по крайней мере, континентов. Не может быть чисто европейского или латиноамериканского, или дальневосточного биеннале, хотя процент местных участников в каждом локальном случае высок. Каждый куратор пытается соблюсти баланс между локальными проблемами и включённостью в актуальную повестку западной теоретической мысли. И наконец, у биеннале всегда есть название, одновременно эффектное и пустое, поэтическое и неконкретное. Мало что привязывает биеннале к месту проведения. Поэтому такой формат выглядит ныне декоративным, далёким от насущ-

ных проблем. Тан, всемирные выставки (а биеннале прямой их потомок) казались прекрасными в годы затишья, но вызвали сомнения в военное время.

Есть несколько стратегий преодоления неписанных правил. «Левым» кураторам направления выход видится в постулировании единого прогрессивного направления, захватывающего самые разные аспекты глобальной политики и экономики. Это и очередное чтение Маркса и неомарксистов или имитации утопического импульса той или иной лаборатории авангарда 1920-х. Это и признание эффективности активистской модели. Обычно два варианта «левой» выставки не могут ужиться на одной площадке — либо исследовательское искусство, либо быстрая и энергичная критика конкретных обстоятельств. Первый подход более распространён, что неудивительно, ибо кураторы обычно ценят академическую подкованность и стараются культивировать её. Умные, социально ответственные и радикальные биеннале делает команда «Манифесты». В том же духе выступили Енатерина Дёготь и Давид Рифф на Бергенской ассамблее.

Другой вариант преодоления биеннального нейтралитета — расширение границ, но не искусства, а познания вообще.

Так действовала Каролин Кристоф-Банарджиев, делая 13-ю «Документу»: искусство становилось лишь частью неопределённой, расширяющейся, подобно фракталу, философии: произведение как вход в чёрную дыру. Массимильяно Джони на последней биеннале в Венеции создал энциклопедию образов, объясняющих и структурирующих мир. И эти образы необязательно создаются профессиональными художниками.

В результате подобных стратегий международный смотр либо сужает фокус, либо разрастается до размеров НИИ или коммуны. Тем не менее, оба подхода к реорганизации биеннале не снимают главного противоречия, заключающегося в том, что любой большой международный проект создаст слой недовольных. Биеннале — это поле отыгрывания фрустраций, сиюминутных и интеллектуально обоснованных, общественных и личных. Всегда найдётся кто-то отключённый от основного потока кураторской мысли. Сегодня в Москве уровень фрустрации у целевой аудитории биеннале высок как никогда. Быть критичным легко: и государство, и соратники по партиям регулярно дают новый повод. Неудивительно, что Пятая Московская биеннале стала невольным полем брани, войны всех против всех. Хотя задумывалась она по ста-

ринке — как пространство примирения. Надо сказать, что в России такой формат биеннале далеко не исчерпал своих возможностей. Широкая панорама искусства разных стран нужна нам, как воздух, ибо культурная зашоренность и паранойя советских времён ещё не преодолены. Правда, у выставки куратора Катрин де Зегер, озаглавленной «Больше света», есть одно принципиальное отличие от глобальных высказываний о состоянии мира. Это чёткое и внятное даже не высказывание, а послание, больше того, — письмо российскому зрителю. Де Зегер нащупала почти все болевые точки в процессе взаимодействия искусства и общества в России. С присущим ей тактом она предъясляет аргументы, но не читает мораль. Все без исключения работы в «Больше света» показаны именно нам, именно для нас выстроена логика выставки.

Предыдущие биеннале вызвали хорошо знакомое, даже приятное, чувство восточноевропейского фатализма — «у нас всегда так». У нас всегда будут показывать не продуманные выставки, а отписки по случаю, сделанные бригадным методом (I и II биеннале). У нас всегда обкатываются старые идеи с минимальной адаптацией к стране развёртывания (III и IV биеннале).

В разочаровании от предыдущих биеннале слышались оттенки извращённой гордости за особый путь России, так и не встретившейся с современностью, декларируемой искусством, лицом к лицу. (Даже эффектный внешне проект Жана-Юбера Мартена, экспонированный в галерее «Гараж», по сравнению с «Больше света» кажется теперь избыточным и неразборчивым, свидетельством всеядности, а не тонкости.)

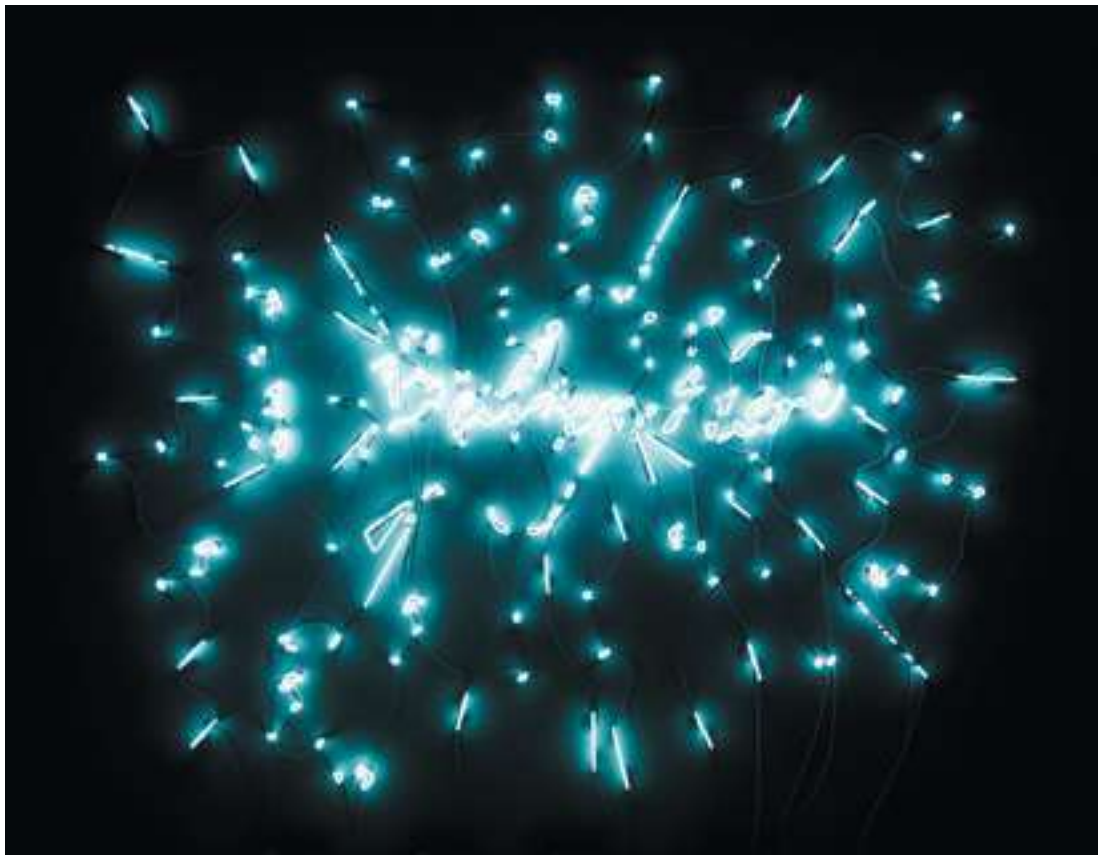
Мечта сбылась — Пятая биеннале сделана специально для нас. Катрин де Зегер тщательно убирает любые намёны на уникальность и окружает отечественное искусство соседями, единомышленниками и товарищами по несчастью. И рисует при этом своей репутацией, потому что, как было сказано выше, слишком локальные проекты не ценит никто.

Итак, куратор Московской биеннале впервые не только ждёт зрителя, но и сам наблюдает за тем, как устроена страна пребывания его проекта. Попробуем разобраться, как устроен взгляд Катрин де Зегер на Россию. В первую очередь, как и любой европейский интеллигент, она знает и любит искусство авангарда. Каталог «Больше света» начинается с работы Казимира Малевича. Но отсылки к су-

прематизму и столетнему юбилею оперы Михаила Матюшина «Победа над солнцем» не есть повод для поверхностных аналогий. Выставка не о том, как развёртывались утопии, — «падшему ангелу», украшающему выставку Ильи Кабакова и Эля Лисицкого в МультимедиаАрт Музее, здесь не нашлось бы места. И о возвращении к утопическому импульсу речи не идёт. Скорее, отношение Катрин де Зегер к России сравнимо с сентиментальными заметками и письмами Райнера Марии Рильке. Немецкий поэт дважды посетил Россию (в 1899 и 1900 годах) и даже пытался писать стихи по-русски (ныне они выглядят образчиками абсурдистского, почти оберутского письма). Рильке сфокусировался на просторах, духовности и немоте России, увидев здесь то, что городская цивилизация родной Европы давно застроила своими достижениями. Де Зегер далека от идеализма Рильке, но вектор размышлений схож. Правда, техническая отсталость транжурится куратором не как проявление умильной экзотики, но как общее благо. Многие работы на выставке являются замедлителями времени, противоречат ритму обмена информацией в обществе безальтернативного потребления.



**Майя Онода**  
Калейдоскоп  
2012  
Инсталляция. Бумага, кофейные  
пятна, аварель, тушь, верёвка,  
размеры варьируются.  
Courtesy: художник,  
Mad L Gallery, Taipei, Taiwan.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»



**Таварес Страхан**  
Здесь моё место  
2012  
Неоновые трубки, черная краска,  
295x285x20 см.  
Courtesy: художник.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

Две большие инсталляции, отражающиеся друг в друге на первом этаже Манежа, иллюстрируют идею архаичных форм технологии и потребления как замену невротическим прыжкам из виртуального в реальное и обратно. «Прохождение: проект другой страны» филиппинцев Алехандро и Изабель Анилисан посвящено мигрантам и беглецам Балтими. Волнообразная работа начинается с детских ботинок и лыж — прекрасная метафора постепенного, трудного, но вдумчивого преодоления географии. С другой стороны зала раскинулась знаменитая работа китайца Сун Дуна «Не выбрасывай!» (2005). Здесь разложены около 10 тыс. вещей, сохранённые «на всякий случай» матерью художника. Памятник дефициту сатирически отсылает к недавней истории Манежа как базара и ярмарки. Опыт плюшкинской аккумуляции вещей близок каждому жителю России (неудивительно, что у отечественного дуэта МишМаш есть похожая работа — «Микрорайон» (2009)). У них, правда, бытовые мелочи и стройматериалы разложены по ящичкам

согласно принципам концептуалистского архива). Безымянная инсталляция Александра Бродского — смесь деревянного туалета и входа в метро на просторе. На первый взгляд перед нами трёхмерная карикатура в духе Гарифа Басырова. Но рядом с огромным дирижаблем из полиэтилена от бельгийца Панамаренно работа Бродского выглядит частью загадочной, идеалистической цивилизации Икаров или изобретателей, трудолюбиво поставляющих материал для выставок Владимира Архипова.

На «Больше света» много рисовальщиков, что неудивительно: этот медленный процесс выглядит станковым аналогом медитативного ритма инсталляций. Столь же тонко подобраны видеохудожники. Отличные работы Дмитрия Венкова и Виктора Алимпиева основаны на перпендикулярном для киноязыка ритме. Монументальная работа финской художницы Эйя-Лиисы Ахтилы «Горизонталь» состоит из нескольких проекций, демонстрирующих веновую ель в натуральную величину. Только лежит она боком — между небом и небом. Здесь про-

сматривается и энофеминистский протест в духе последней «Документы» — «дайте деревьям расти целиком!» И наслаждение внеличностными картинками природной мощи, столь популярными в России до сих пор. Два смысла не противоречат друг другу. В этом и состоит суть «Больше света»: показать, что «знанное» и «родное» — природа, разруха, фатализм — может раскрыться с другой стороны, стать важным и современным. Ну, а тем, кто обвиняет Катрин де Зегер в уходе от политических проблем, ответил министр культуры РФ Владимир Мединский. Помянув «грудку кирпичей» (инсталляция Юн Сижень «Температура»), он наивно продемонстрировал авангардный потенциал такого кураторского взгляда на Россию, где власти в очередной раз практикуют уничтожение под знаком традиции.

Валентин Дьяконов

## МАН РЭЙ: ПОРТРЕТЫ

ГМИИ им. А.С. Пушкина  
30 октября 2013 — 19 января 2014

Первая в России ретроспективная выставка «Ман Рэй: портреты» включает его фотографические работы 1916—1970-х годов и разворачивается между двумя главными городами в жизни художника: Нью-Йорком — воплощением «дада» и Парижем — городом сюрреалистов. Портретная форма, заявленная в названии, приводит к тому, что оба этих города представлены прежде всего «в лицах».

Парижский период жизни Ман Рэя представлен фотографиями, выполненными в тесном сотрудничестве с главным идеологом сюрреализма Андре Бретоном и его единомышленниками. За основу своей художественной продукции сюрреалисты взяли форму иллюстрированного журнала, они выпускали сразу несколько изданий «Сюрреализм на службе революции», «Минотавр», «Сюрреалистическая революция». При участии Ман Рэя в них утвердилось новое соотношение визуального наполнения и текста: снимки перестали быть

комментарием к статьям и обрели значение самоценных фрагментов сложной и зашифрованной ткани реальности.

На другом полюсе — нью-йорские фотографии, выполненные Ман Рэем для самых успешных модных изданий в 1920—1930-е годы (Harper's Bazaar, Vanity fair и Vogue). Как раз в это время фотография потеснила рисунок на полосах гляцевых журналов, заняв его место основной иллюстративной формы.

Для самого Ман Рэя сюрреалистические опыты и фэшн-съёмка оказались тесно связанными. Работая над своим первым «модным» заказом вместе с прославленным кутюрье Полем Пуаре, Ман Рэй открывает «рэйографию» (способ получения изображения без использования камеры), что, по мнению критиков, явилось фотоаналогом автоматического письма сюрреалистов.

В отличие от изобразительного искусства фотография могла себе позволить пренебречь разницей между вкусами массового потребителя и интеллектуальными запросами элит. Одни и те же снимки Ман Рэя легко переходили с модных разворотов на страницы художественно-литературных изданий. Например, фотография «Белое

и чёрное» (1926), ставшая хрестоматийной в рамках сюрреализма, была создана как рекламная. Классические музейные принципы экспонирования требуют разделить «модные» и художественные работы, но сами снимки и потопают, и сопротивляются такому подходу, демонстрируя, как именно на пересечении «творчества» и коммерческой работы рождались идеи и образы.

В книге «Автопортрет» (1963) Ман Рэй описывает время, проведённое им в Голливуде в 1940-х годы. Тогда он пытался составить портфолио для кинопродюсеров, но оригиналы фотографий уже были утрачены: «Обойдя букинистические магазины, я смог найти старые номера, но большинство моих фотографий было вырезано, по всей видимости, студентами». Так, начало сбываться желание самого Ман Рэя — победить редакционную политику журналов с их культом новизны и преодолеть мимолётность моды, в наше время оно воплощается в форме выставок, открываемых и популярных во всём мире.

Ольга Аннанурова,  
Надежда Крылова

**Ман Рэй**  
Скрипка Энгра  
(Ники с Монпарнаса)  
1924  
Воспроизведение оригинальной  
фотогравюры, напечатанной  
компанией Braun et Cie  
и опубликованной в книге «Daniel  
Masclat presente: Nus, La beaute  
de la femme — Album du premier  
salon international du Nu Photo-  
graphique», Париж 1933.  
Частная коллекция.  
© Man Ray Trust/ ADAGP/ DACS  
Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А.С. Пушкина





Ледокол «Ленин»  
2013  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

120

## ЛЕНИН: ЛЕДОКОЛ

Арктический выставочный центр  
«Атомный ледокол «Ленин»,  
Мурманск  
17 сентября 2013 — 10 января 2014

Одно из самых интересных событий этой осени — русско-австрийский выставочный проект на атомном ледоколе «Ленин». Первое в мире судно с ядерным реактором сейчас работает как музей, где можно посмотреть и навигационные приборы, и внутреннюю отделку кают из разных пород дерева, и отсек с реактором. Ледокол принимал и другие выставки, однако современного искусства на борту ещё не было. И тем более не было искусства, которое бы не просто использовало корабль в качестве экзотической выставочной площадки, а создавалось и подбиралось кураторами с желанием осмыслить историю места, как посвящение *genius loci*. Потому и смелый выбор Мурманска как выставочной площадки был единственно возможным. Сложно представить, как потом те же объекты будут смотреться в Линце, Нью-Йорке и других местах, где планируется показать экспозицию.

На самом корабле по-прежнему строгие порядки: нельзя бродить, где попало (экипаж попросту не найдёт посетителя, заблудившегося в двух тысячах корабельных помещений), нельзя выходить на палубу, разве что высунуть нос, иначе потом будут проблемы со службой береговой охраны. Однако от всего этого возникает ощущение не бесконечных запретов и раздражение, а именно дисциплины, чувство, что всё здесь по-настоящему. Такое же отношение прочитывается и в работах художников, где нет ни тени иронии или насмешки — только подчеркнутое уважение.

Экспозиция складывается как большая матрёшка: выставка как часть пространства ледокола — ледокол как часть Мурманска — Мурманск как часть военной и исследовательской истории Советского Союза. Потому для понимания концепции важны несколько доминант. Во-первых, сам Мурманск — город военного значения, развивавшийся благодаря двум мировым войнам и третьей, холодной, расположенный террасами над Нольским заливом, где даже форма балконов — каную больше нигде не встретишь — закрытое «ласточино гнездо», позволяет защищать дома от снега. Мурманск, мало кем виденный, вызывает любопытство у журналистов, кураторов и художников,

а также интерес, который в сочетании с современным искусством порождает ажиотаж по отношению к выставке и большие от неё ожидания. Во-вторых, ледокол — символ авангарда, прорыва советской физики и инженерии, первенства в исследованиях Крайнего Севера. «Ледяной медведь» — как назвал его капитан.

В опоре на весь этот контекст и возникают главные художественные ориентиры экспозиции: социалистический реализм, сайенс-арт и концептуализм — время основной эксплуатации ледокола совпало с периодом доминирования именно этого направления в искусстве. В этой традиции создана, например, инсталляция Йоханны и Гельмута Кандля в кают-компании, где принимались советские и иностранные делегации. На столе напротив каждого кресла словно в ожидании участников собрания расставлены таблички, на которых обычно пишут имена спикеров. Но таблички пустые, — намёк и на закрытость информации в советский период, и на холодную войну.

По замыслу Макаревича и Елагинной отсек с ядерным реактором должен был быть заполнен разноцветными пластиковыми шариками, символизирующими атомы и ядерный распад, с нанесёнными на них цитатами из статьи Ленина про материа-

лизм и эмпириокритицизм, где вождь мирового пролетариата, давший ледоколу имя, высказывается именно о неисчерпаемости атома. Потом посчитали, сколько понадобится шариков, и построили инсталляцию в виде модели, что, пожалуй, даже лучше, поскольку сообщает работе дополнительные способы прочтения.

С сайенс-тематикой поработали Александр Лысов и Юдит Фегерль. Российский художник изготовил сферу, состоящую из световых ячеек, встроенные датчики реагируют на присутствие зрителя — и лампы разгораются ярче, давая свет и тепло. Это единственное произведение выставки, стоящее на берегу и встречающее зрителей у трапа. А работа австрийской художницы, размещённая в рубке, наоборот, представляет смысловой центр экспозиции. «Временной отражатель» Юдит Фегерль — это морской компас, который она при помощи магнитных катушек преобразовала в часы. Получившийся прибор фиксирует хронотоп корабля, стягивает экспозицию в особое пространство и время ледокола.

За советский пласт отвечают северные пейзажи Тамары Зуевой и Владимира Ку-машова восьмидесятых годов. Развешанные в корабельной столовой, они кажутся не привнесенными элементами, а частью постоянной декорации судна. Откликом на эту живопись выглядит пейзаж Таисии Коротковой из серии «Закрытая Россия» на основе знакомой всем живописной схемы «Советские покорители Севера». Убрав героический пафос, художница обратила его в картину постсоветского запустения.

Любопытнее всего те работы, которым удаётся построить в научно-фантастической реальности ледокола свой собственный мир: зрителю дают понять, что ему показали лишь один объект, маленький кусочек загадочной истории, сокрытой в этом месте, а всё остальное придётся до-страивать самому. Таны «Водолазы» Леонида Тишкова: один из них — маленькая металлическая фигурка со светящимся иллюминатором стоит у лестницы аварийного выхода. Куратор выставки, атташе по культуре австрийского посольства Симон Мраз рассказывал, что в советском архиве

хранится как раз такая же фотография водолаза у той же самой лестницы. Такова же «Последняя колония» Анны Титовой: мидии на металлической балке навсегда ушедшего под воду города.

Экспозицию, разбросанную по всему кораблю, связывает и объединяет работа Светланы Габовой: наряду с указателями, знаками отвечающими за навигацию и безопасность, она разместила «пустые» знаи, фотографии деталей корабельного быта вроде станана с ложной в рамках Instafame.

«Ленин: ледокол» — один из тех проектов, которые можно долго пересказывать, накладывая слой за слоем новые смыслы, и все-таки непостижимых без личного переживания атмосферы места, без погружения в мир корабля, мир советской истории и мифологии, сайенс-фикшн и романтики покорения Арктики.

Алина Стрельцова

121



Леонид Тишков  
Водолазы  
2009  
Бронза, резиновый шланг.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

## РЕКОНСТРУКЦИЯ 1990—2000 I ЧАСТЬ: 1990—1995

Фонд культуры «Екатерина», Москва  
18 сентября — 24 ноября 2013

Реконструкция началась с... валенок. Войлочный «юнkers Аленсея Беляева и Кирилла Преображенского запал в душу многим; в разговорах об уникальном опыте искусства 1990-х эта работа вспоминается одной из первых после перечисления брутальных подвигов московских акционистов. Ностальгическая идея восстановить её приходила в голову не одной Елене Селиной; оказалось, правда, что модель выйдет недешёвой. На неё потребовалось около 1000 штук валенок, а они сегодня ближе к предмету роскоши, чем к средству передвижения. Мир изменился, и не только валенки оцениваются теперь по-другому.

Однако дистанция, отделившая нас от первых частных галерей, пока слишком мала. С расстояния в 15—20 лет каталогизировать архивы удобно, но отстранённый взгляд невозможен, пока не теряет акту-

альности значительная часть художников 1990-х и продолжают функционировать те же несколько галерей. Выставка «Реконструкция» в фонде «Екатерина» показала, что портрет эпохи рисовать пока рано.

Куратор «Реконструкции», Елена Селина, лет пять назад собрала двухтомный каталог архивов собственной галереи «XL» к 15-летию со дня её создания. «Реконструкция» — продолжение этой работы с привлечением архивов «Гаража» (под управлением Саши Обуховой), галерей и художников. Несколько работ были построены заново, и если доски и земля для «Чёрной грязи» Гутова — Хенгстлер не были проблемой, то панцирную кровать для «Чувственных опытов» Шутова искали с большим трудом. Нашли. И вид утраченных инсталляций очень впечатляет. Но цельный образ реконструировать не удалось. Во многом благодаря тому, что систематизация контента как исторического материала не передаёт атмосферы 1990-х, чуждой всякой системы, разгула босяцкой художественной воли. Тут пора заметить, что питерские опять обижены: «Реконструкция» констатирует, что открытие 1990-х дано было только Москве.

Между тем журнал «Художественная воля» выходил с 1993 года, и в Питере много было других примеров.

Страсть Селиной к аннотативной каталогизации обусловила режиссуру выставки на основе «типичных галерейных проектов». Залы «Екатерины» разделили модели кластеров 1990-х: Трёхпрудного, ЦСИ на Якиманке 6, галерей закрытых, как «Первая галерея», Якут-галерея и «Школа», и живых. Поскольку бесконтактные художники в то время достаточно свободно мигрировали по галереям, многие на выставке оказались приписаны к площадке условно. Экспозиция исторична в той же степени, что и школьный учебник истории. Фрагменты старых выставок и обрывки машинописных экспликаций дают понять, что в коллективной памяти двухтысячных годов утрачен мощный пласт. И его реконструкции в «Екатерине» не хватает главного: артикулированного диалога с зрителем.

Ясно, что куратором руководила не только академическая интенция «спасти и сохранить», но и известная ностальгия по подлинности. Реконструированная, подлинность оказалась чересчур герметичной, но это не умаляет её значимости. От 1990-х,



Дмитрий Гутов,  
Екатерина Андреева  
60-е: ещё раз про любовь  
1993  
Авторская реконструкция,  
фрагмент. Центр современного  
искусства.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»

когда жизнь фокусировалась в настоящем и неясное будущее с советским прошлым были бесплотными фантомами, сохранилось смутное томление по свободе, которое не укладывается в институционализованные ложа активистских, гендерных и прочих популярных сегодня штудий. От нухонных посиделок — к 1990-м, а из 1990-х в настоящий день идёт стойкое идеалистическое убеждение, что галерея не магазин и выставка не результат системного труда, а клубное мероприятие с демонстрацией бесценных достижений современного искусства. Впрочем, это уже практически цитата из предисловия Елены Селиной к каталогу «Реконструкции».

Выставки в «Екатерине», и прошедшая, и будущая вторая часть (с 1995 по 2000), — лишь верхушка архивной работы, настоящий итог которой систематизируется в трёхтомном каталоге. Пока вышел первый том, текстовый. Большое место в нём занимает хроника московской художественной жизни 1990—2000-х, куда включены и групповые проекты в муниципальных залах, реэнантмент которых по очевидным причинам невозможен. Приятная начинка в полезной хронике — перепечатка книжки «Кто есть кто в современном искусстве Москвы» 1993 года. Это пространные

высказывания о современной ситуации участников художественного процесса. Их список хорошо известен: Н. Алесеев, И. Банштейн, М. Боде, М. Гельман, С. Епихин и далее. К сожалению, из публикации вырезаны реплики тех, кто в дальнейшем отошёл от темы. Но и остатки сладки. И удивительно, что в речи каждого звучит растерянность перед будущим и неудовлетворённость настоящим, сетования на недостаток идей. Особенно отличился Б. Гройс, который, глядя из Лондона, во вступительной статье объявляет сначала концептуализм нормативным салонным искусством, а затем язвительно клеймит местечковость московской критики. Дежавю?

Трудно не считаться с историей, которая запускает щупальца в головы потомков. В подсознании неконформизма был русский авангард, а в архиве — Сезанн. Архивом 1990-х были руины СССР (отсюда — постоянное чувство недостаточного бытия), а подсознанием, с которым надлежало вступать в агрессивный диалог, был концептуализм. Девяностые — это подсознание нынешних десятых. И с этим периодом, а не с оставившими мало следов нулевыми, связано энергичное начало нового десятилетия. Присмотревшись, сегодня нетрудно увидеть общие с тоном

книжки «Кто есть кто...» мотивы: священная война с призраном Номы, пошлость революционеров, совсем не диалектическая противоположность бизнес- и арт-процессов, нуцая критика и дискурсивный мрак. Двадцать лет прошло — а всё на кругах своя. И вместе с этим — как тогда: новые художники и кластеры, оригинальные выставки, творческий подъём регионов. И может статься, что минувшее десятилетие нулевых скоро будет расцениваться как вялый переходный этап между пассивным кипением 1990-х и чем-то новым, настоящим, что пока нам только мерещится.

В ожидании второй части выставку «Реконструкция» смело можно назвать лучшей в программе Пятой биеннале. И даже те немногие, кто остались в восторге от «Основного проекта», не смогут отказать «Реконструкции» в звании самой серьёзной.

Арсений Штейнер



Стенд Игоря  
Макаревича на выставке  
«Топография»  
1991  
Фрагмент коллекции работ  
Игоря Макаревича. Галерея L.  
Фотография: Алан Воуба.  
© Журнал «Искусство»



1

## ШЕДЕВРЫ ИСКУССТВА XX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ «АЛЬБЕРТИНЫ»

Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
9 октября 2013 — 12 января 2014

Австрийская «Альбертина» — всемирно известный музей графики, крупнейшее собрание рисунков и гравюр начиная от Средневековья и до наших дней. Однако в 2007 году профиль музея изменился: Герберт и Рита Батлинер подарили «Альбертине» свою коллекцию живописи, которую собирали последние пятьдесят лет и составили из шедевров модернистского искусства (Моне, Пикассо, Джанометти, Кирхнер, Нольде, Малевич, Бекон, Кифер и другие). Небольшую её часть — 55 произведений — привезли в «Эрмитаж» в рамках русско-австрийских сезонов, причём именно российская

сторона отбирала работы для выставки и формировала её концепцию. Дело в том, что в обширном собрании нашего музея есть свои пробелы, и искусство экспрессионизма один из них. Поэтому австрийская экспозиция по задумке наших кураторов как бы дополнила эрмитажную коллекцию, сделала её целостной.

На вернисаж в Санкт-Петербург приехал директор «Альбертины» д-р Клаус Альбрехт Шрёдер, именно при нём произошли все судьбоносные перемены в жизни музея, включая масштабную реконструкцию здания и увеличение выставочных площадей почти в десять раз. Представляя своё собрание, он рассказал, что русские туристы борются с американцами за третье место по посещаемости «Альбертины», и потому эрмитажная выставка так важна для Австрии, что он с удовольствием пустил бы в пространство своего музея фильмы Антониони, но не дай бог, и что никогда не устроит выставку только потому, что у неё есть спонсор. Директора отнюдь не смущали неудоб-

ные вопросы, например, он рассказал, что свою потрясающую коллекцию Герберт Батлинер подарил именно «Альбертине» потому, что они много лет дружат, и Шрёдер крестный отец ребенка Батлинеров. «Но всё же, — добавляет он, — будь я директором провинциальной галереи, мне никогда бы эти шедевры не достались». А в ответ на вопрос журналиста, не хотел бы он что-нибудь поменять в этой экспозиции, сказал: да, абсолютно все.

Экскурсию для гостей и прессы проводил тоже Клаус Шрёдер, а не эрмитажный куратор выставки. И тут есть тонкость: директор — должность административная и с точки зрения современного музейного дела он вовсе не обязан проявлять глубокие знания искусства. Несмотря на это руководитель «Альбертины» продемонстрировал блестящий анализ работ и знание, кажется, абсолютно всех подробностей жизни их авторов.

«Вот "Портрет обнажённой в серых тонах" Пьера Боннара, — рассказывает

директор Шрёдер, — художник часто рисовал свою жену, женщина страдала кожной болезнью и вынуждена много времени проводить в ванне. Там он и изобразил её, выходящей из воды, сновозь жалюзи пробивается тёплый и мягкий свет Средиземноморья, в котором она с поднятыми к волосам руками повторяет позу античной нариатиды. А вот "Молодая девушка" Модильяни — она медленно раздевается, но в её движениях нет эротики, слепые глаза и лицо-маска полностью стирают всякий соблазн. Куртизанка никого не видит, и никто не видит её».

Рядом с женскими образами висят пейзажные работы: «Лунная ночь» Нольде, которая директору «Альбертины» кажется похожей на зрелого Ротко, а русским посетительницам вернисажа — на Куинджи, «Зимний пейзаж» главного экспрессиониста Эдварда Мунна. С другой стороны — работы, демонстрирующие новое

восприятие пространства экспрессионистами: «На въезде на вокзал Лёбтау», где Людвиг Кирхнер вместо элегантных достопримечательностей изобразил промышленные окраины города, или девушки Отто Мюллера, представленные художником в первобытных джунглях острова Феймар, на самом деле, на самом деле вполне светского острова Феймар. В самом конце Николаевского зала — «Пьеро» Жоржа Руо, открывшего для модернистского искусства образ клоуна-юродового; «Фазан» Хаима Сутина, похожий на израненного Христа на плащанице; «Мир» Аугусто Джанометти с четырьмя детьми, один из которых держит в руках чёрного голубя.

Все эти полотна не то, чтобы перемешаны, но структура экспозиции не совсем ясна: в какой-то её части картины скомпонованы по сюжетам, в другой — по времени, или выделен отдельный художник. Особенно парадно представлены главные герои

выставки Оскар Кокошка и Эмиль Нольде. Правда, далеко не все представленные работы можно причислить к экспрессионизму, тот же Пикассо или «Баухаус» дополняют и комментируют эту историю, но формально не являются её частью. Поэтому выставку сложно прочесть как единое повествование, она распадается на отдельные работы. Вероятно, именно поэтому директор «Альбертины» хотел бы полностью перекроить экспозицию, однако почти каждое предложенное в ней произведение принадлежит к шедеврам первого ряда и достойно отдельного внимания.

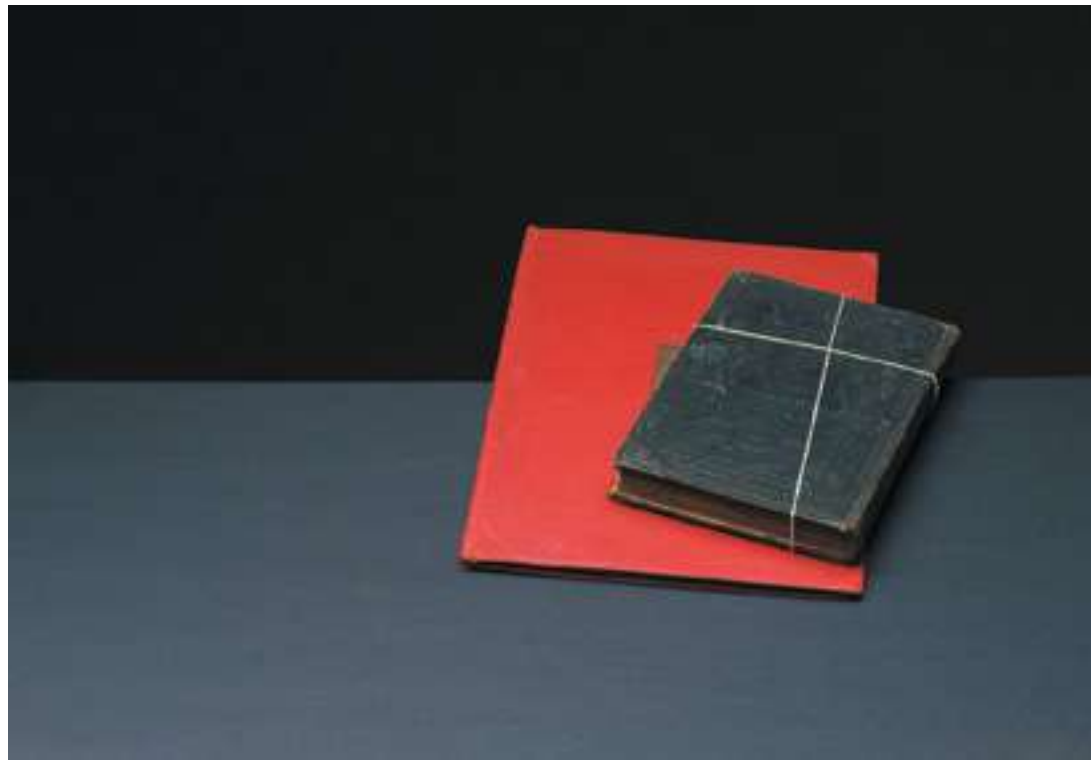
Алина Стрельцова



2

1.  
**Эрнст Людвиг Кирхнер**  
На въезде в вокзал Лёбтау  
1911  
Холст, масло, 90×125 см.  
Инв. № GE406DL. Поступил в 2007 году в составе коллекции Герберта и Риты Батлинер. Изображение предоставлено организаторами выставки

2.  
**Амедео Модильяни**  
Молодая женщина в рубашке  
1918  
Холст, масло, 100×65 см.  
Инв. № GE85DL. Поступил в 2007 году в составе коллекции Герберта и Риты Батлинер. Изображение предоставлено организаторами выставки



Вадим Гуцин  
Круг чтения № 13  
2010  
Цветная фотография.  
Изображение предоставлено автором

126

### ВАДИМ ГУЦИН Вещь. Функция. Облик

Центр фотографии  
им. братьев Люмьер, Москва  
10 сентября — 29 сентября 2013

Вадим Гуцин хорошо известен российскому и международному фотографическому сообществу: несколько изданных книг, персональные выставки в известных галереях и на крупнейших мировых фестивалях, включая Хьюстонский FotoFest, произведения, хранящиеся в ключевых коллекциях России, Европы и США.

Персональная выставка в Центре братьев Люмьер обозначила две даты: полувековой юбилей художника и двадцать пять лет его присутствия на художественной сцене. Гуцин, взявший на себя кураторские функции вместе с Екатериной Зуевой, выстроил в пространстве экспозиции путешествие по разным периодам собственного творчества.

Вот 1980-е — первая половина 1990-х, когда фотограф только начинал свою карьеру с фотографических «оммажей»

фламандским натюрмортом. Этот пласт его творчества представлен на выставке сериями «Мои вещи». Оказавшись в одном ряду с более поздними работами, эти ранние натюрморты, пожалуй, впервые за многие годы экспонирования зазвучали во всём многообразии содержащихся в них аллюзий.

Вот рубеж 2000-х, у Гуцина это период разнообразных библиотек, архивов и коллекций. Фотографии сохраняют в себе сценическое понимание картинного пространства. Есть рамка, внутри неё плоскость, на которой размещён объект, и есть задник, отделяющий сцену от остального мира. Единство трёх планов и трёх времен развития сюжета, обязательное для классицистического искусства, превратилось в фотографии Гуцина в тонкую ниточку полки-сцены, на которой репрезентируется монументальность вещи, а сами времена превращаются в вечность предстояния.

В последующее десятилетие Вадим Гуцин каталогизирует предметы гардероба, бумагу, обувь, пластиновую посуду. Своим изобразительным лаконизмом фотограф «изымает» вещь из повседневности и ставит её на музейный пьедестал,

любую простотой и строгостью своего объекта. Даже продукты серии «Завтрак» (2004), вычлененные по одному из барочных трапез XVII века, утверждаются как вариации символа *vanitas*, но теряют свою функцию аллегорической детали в сложносочинённом тексте.

В сериях второй половины 2000-х — начала 2010-х появляются компакт-диски с музыкой Сергея Прокофьева и красные конверты, напоминающие простотой своей геометрии «архитектоны» Малевича. Эти цветные натюрморты не только сюжетно, но и приёмами работы фотографа с перспективой и цветом, восходят к древней пластической традиции чистой формы.

Выставка в Центре братьев Люмьер сложилась как монография Гуцина, достаточно подробная и обширная, чтобы все основные темы в его творчестве были разыграны в максимальной полноте, и потому эту экспозицию можно назвать одним из интереснейших фотографических событий 2013 года.

Ирина Чмырева

# ПОДПИСКА

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ РЕДАКЦИЮ ~

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

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

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА ~

По каталогу «Газеты. Журналы», подписной индекс 84202

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

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

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

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

## ИСКУССТВО

Заполните бланк оплаты, оплатите его в любом банке, отправьте копию оплаченной квитанции по адресу:  
119072, Москва, Берсеневская наб., д.8, стр.1  
журнал «Искусство»  
или  
на e-mail: [podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)

### СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ

Годовая — 1500 руб

1 номер — 375 руб

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

### ИЗВЕЩЕНИЕ

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

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

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

Нассир

### КВИТАНЦИЯ

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

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

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

Нассир



# ~ SUMMARY ~

## ~ EDITORIAL ~

The striving to shake every boundary and to occupy alien territories seems to be the main characteristic of contemporary art, offering the best way to understand what it is, and what it is not. But some of these boundaries do not separate the spheres of high culture — music, cinema, theater, — they lie between art and purely practical spheres, such as design, applied science and technology, advertising, engineering. And raiding these territories provides the simplest and most effective way to divide any community of art connoisseurs. Some believe that any new aesthetics looks too radical in a gallery, but it is desirable in the show-window of a fashion shop. Others are convinced that the artist should not make a beautiful wrap for his “creative product” to compete — with this wrap — with other “creative products”. In his time, Francis Scott Fitzgerald believed that he could brilliantly write some stories for fashionable magazines, and different ones — for eternity. But, at some moment, he realized that he could not make himself produce a single phrase outside that glossy style, it was forever engrained in his speech.

## ~ BORDERS ~

### Valentin Dyakonov VITO ACCONCI: FROM POETRY TO ARCHITECTURE

Began as a poet-conceptualist, acquired worldwide fame as performance artists and one of the video art pioneers, Vito Acconci suddenly completely changed activity, founded Acconci Studio and took up architecture and landscaping. It is therefore he plays the role of this issue protagonist.

### Sergey Khachaturov THE ANATOMY OF REALITY

It was Renaissance that invented the type of an intellectual who is successful in different spheres of knowledge: exact sciences, architecture, engineering, visual arts, and who worked on the arrangement of urban festivals and performances at royal courts. So today, when there is demand for the arguments to support another escape of art into some purely applied spheres, we remember Homo Universalis.

### ILYA OSKOLKOV- TSENTSIPER: “DESIGNERS SOLVE PROBLEMS, AND ARTISTS CREATE THEM”

The founder of Afisha and the author of the Strelka Media, Architecture and Design Institute concept did not only tell us why design, from his point of view, is much more honest than contemporary art, but also selected a number of design projects which seem to be more interesting than many artworks for him in order to illustrate the arguments he provided in this interview.

### Yekaterina Vasilyeva BEYOND PERFORMANCE

Last winter Painting after Performance opened at Tate Modern. Its curators gathered many examples of the mutual influence of one kind of art upon another. If we expand the influence of performance beyond visual arts, it would be even easier to put up such a display — the number of obvious examples will exceed the capacity of any museum. But there still is one question: who actually influenced whom?

### Dmitry Smolev HOW TO BE SUCCESSFUL IN SPITE OF YOUR TALENT

To photograph a thousand naked persons on the square of a city, it is not enough to have a brilliant idea, you have to persuade the municipal authorities first, then find those people who would agree to pose in the nude, organize this crowd; settle everything with those who rally against moral degradation, and with those who protest against contemporary art, with the police who would feel like interfering in the process, with the church, and when everything is over, you'll have to hand out the photographs you promised to every participant of the action.

### ARS ELECTRONICA: THE BEST PROJECTS OF 2013

Ars Electronica held in the Austrian city of Linz is the main global event in the sphere of hybrid and interactive art, computer animation, science and sound art. For a few days, the festival floods all

the city where shows open, Avant-Garde music recitals go on, performances are made, and lectures are delivered in parallel. Yet, not everything displayed in Linz can be honestly regarded as art. Olga Shishko, a curator and expert in media art, tells us about the festival. This year she was on the jury of Prix Ars Electronica and selected what seemed to be the most brilliant and amazing among the works presented at the festival.

### Alina Streltsova ORDER FOR ART AND ART MADE FOR ORDER

Is it always possible to distinguish between the work of public art and an advertisement installation, or an engineering structure, or a design effort to improve the urban environment? All this is created by the same people, in the same space, and ordered by the same organizations. And, what is more important, independently of the author's goal, the concept of perception and discussion of an artwork remains the same both for creative advertising, and for a serious art project in the urban environment.

### USEFUL AND USELESS OBJECTS

We asked the directors of four major European design museums what was their attitude to the art that infringes upon their territory and, vice versa, to design claiming to be perceived as art.

### DARYA PARKHOMENKO: “NOTIONS OF SPECIALIZATION NOW OBSOLETE”

On the one hand, science art has been an established genre in art for a long time, on the other hand, the longer its development, the more difficult it is to see the boundary between art projects and popular science attractions or the aestheticization of technological products. Darya Parkhomenko, the founder of the Laboratoria Art&Science Space, believes that the reason for it is in the fact that we basically approach science art using an incorrect criteria system.



Более 200 тыс. наименований книг

Учебные пособия для детей

Музыка

Фильмы, игры, софт

Электронные книги и ридеры

Канцелярские и офисные товары

Подарочные карты

Доставка книг из-за рубежа

Интернет-магазин  
[www.bgshop.ru](http://www.bgshop.ru)

Услуги туроператора  
«Библио-Глобус»  
[www.bgoperator.ru](http://www.bgoperator.ru)

Билеты в театры, на концерты

Встречи с авторами книг

Читательские клубы по интересам

Детский клуб «Библиоша»

Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1  
(495) 781-19-00  
[www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

# ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

*iPad*  
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ  
НОВЫЙ НОМЕР



Available on the  
**App Store**

реклама



## VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые  
ангары



Наземное  
обслуживание



Текущее  
обслуживание



Ресторанное  
обслуживание



Заправка

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

реклама

Handling with care

  
**VIPPORT**  
FBO/Vnukovo



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ  
ПРАВИТЕЛЬСТВА  
МОСКВЫ

# Гоголь

ЦЕНТР

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
РУКОВОДИТЕЛЬ —  
КИРИЛЛ  
СЕРЕБРЕННИКОВ

# ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ

АДРЕС: М. «КУРСКАЯ», УЛ. КАЗАКОВА, Д. 8. ТЕЛЕФОН: 8 499 262 9214. [GOGOLCENTER.COM](http://GOGOLCENTER.COM)