



МИНСК: [РЕ]КОНСТРУКЦИЯ

Каталог опубликован по случаю выставки
«Минск: [Re]конструкция», которая проходила
с 21 по 26 сентября 2013 г. в галерее «ЦЭХ».

Кураторы: Илона Дергач и Виталий Щуцкий

Предисловие

Выставка «Минск: [Ре]конструкция», которая прошла с 21 по 26 сентября 2013 г. в галерее «ЦЭХ», является результатом встречи и совместной работы минчан — художников, дизайнеров, искусствоведов, художественных критиков и просто неравнодушных к современному искусству людей, влюблённых в свой родной город. Мы, как молодые кураторы, видели свою задачу прежде всего в том, чтобы данная встреча состоялась. Свою идею нам удалось реализовать при помощи участия в конкурсе «На пути к современному музею-2013».

Издание каталога выставки играет двойную роль. Во-первых, каталог необходим как средство информации для потенциальных коллекционеров и покупателей современного белорусского искусства, поэтому он является незаменимой частью белорусского арт-рынка. Во-вторых, каталог выполняет архивную функцию, следовательно является материальным свидетельством, которое позволит исследователям и историкам судить о художественных процессах в Беларуси.

Кроме художественных произведений и краткой информации об их авторах, мы решили опубликовать исследовательские статьи, которые должны помочь читателю лучше

понять образ Минска в современном белорусском искусстве, связь между различными поколениями белорусских художников, а также разобраться в проблемах белорусского стрит-арта и художественного высказывания в публичном пространстве.

Мы были бы рады, если бы выставка «Минск: [Ре]конструкция» вдохновила наших коллег на участие в конкурсах и на реализацию собственных кураторских проектов. Поэтому публикуем также концепцию, пресс-релиз и экспликацию выставки в надежде, что данная информация окажется полезной для молодых кураторов.

Публикация каталога стала возможной благодаря наградам, которые проект выиграл сразу в двух конкурсах: в конкурсе молодых кураторов «На пути к современному музею-2013» и в конкурсе студенческих проектов Европейского гуманитарного университета.

Выражаем искреннюю благодарность нашим родителям, друзьям, а также спонсорам, волонтерам проекта и всем тем, кто поддерживал и помогал нам.

Илона Дергач и Виталий Щуцкий

Выставочный проект «Минск [Re]конструкция»

Определение

Проект «Минск: [Re]конструкция» представляет собой организацию выставки, посвящённой теме Минска, его пространству и повседневности в работах белорусских художников с 1970 по 2012 гг. Выставка проходила с 21 по 26 сентября 2013 г. в минской галерее «ЦЭХ».

Актуальность

Актуальность выставочного проекта заключается в том, что он впервые предлагает взглянуть на город Минск как на произведение не только архитекторов и градостроителей, но и белорусских художников. Таким образом, данная выставка по-своему интерпретирует актуальный на сегодняшний день вопрос о роли современного искусства в развитии города и обустройстве городского пространства. Проект также пытается показать, существует ли связь между различными поколениями художников, и тем самым отвечает на проблему отсутствия целостной истории белорусского арт-сообщества.

Концепция

Идея данной выставки заключается в том, чтобы исследовать художественный образ города Минска, а также реконструировать его повседневность, опираясь на произведения современного белорусского искусства (это может быть перформанс, инсталляция, фотография, видео-арт и т.д.). Обращаясь к социализму, неофициальному и актуальному белорусскому искусству, проект показывает эволюцию взгляда художника на город и городское пространство с 1970 по 2012 гг.

Контекст

Проект осуществляется на фоне архитектурных и дизайнерских споров о том, каким будет завтрашний Минск, и этим стремится показать, что белорусское искусство также имеет своё «право на город» (Т. Артимович), а некоторые его произведения уже прописались в нашем коллективном воображении (речь идёт, к примеру, о «Городе Солнца» А. Клинова).

Часть работ, которые будут представлены на выставке, можно обозначить как *public art*. На сегодняшний день реализация «public art» в городе Минске отвечает на актуальную проблему «производства публичных пространств». Данная проблема указывает на затруднение художественных высказываний в приватизированном и контролируемом городском пространстве.

В контексте белорусского искусства проект «Минск: [Re]конструкция» продолжает развитие городской тематики и проблемы художественного высказывания в публичном пространстве. В отличие от уже состоявшихся выставок, проект выбирает в качестве своего основного объекта художественные практики, связанные с городским пространством и его повседневностью.

Пресс-релиз

Галерея «ЦЭХ» приглашает Вас на открытие выставки «Минск: [Ре]конструкция», которое состоится 21 сентября 2013 г. в 19.00 по адресу: пр. Независимости, 58, корп. 6.

25 белорусских художников при помощи фотографии, перформанса, живописи, арт-инсталляций и стрит-арта исследуют пространство и повседневность белорусской столицы. Представленные работы охватывают 40-летнюю историю белорусского искусства и предлагают реконструировать художественное восприятие города через соцреализм, неофициальное и актуальное белорусское искусство.

Участники: Артур Клинов, Алексей Лунёв, Ольга Сазыкина, Сергей Шабохин, Михаил Гулин, Алесь Пушкин, Олег Юшко, Сергей Жданович, Игорь Савченко, Марина Напрушкина, Сергей Кирющенко, Алексей Иванов, Ирина Мощенская, «Лена красит», Дима Dream и др.

Во время сопроводительных мероприятий планируются экскурсии по выставке, общение с кураторами, а также круглый стол, посвящённый обсуждению брэнда Минска и его культурной памяти. Спонсорскую поддержку проекту оказывают фирма «Samsung», компания «Amasty», а также Минский завод виноградных вин.

Выставка «Минск: [Ре]конструкция» подготовлена молодыми кураторами Илоной Дергач и Виталием Щуцким и является составной частью «Недели современного искусства», которая проводится в Минске с 20 по 28 сентября в рамках проекта «На пути к современному музею-2013».



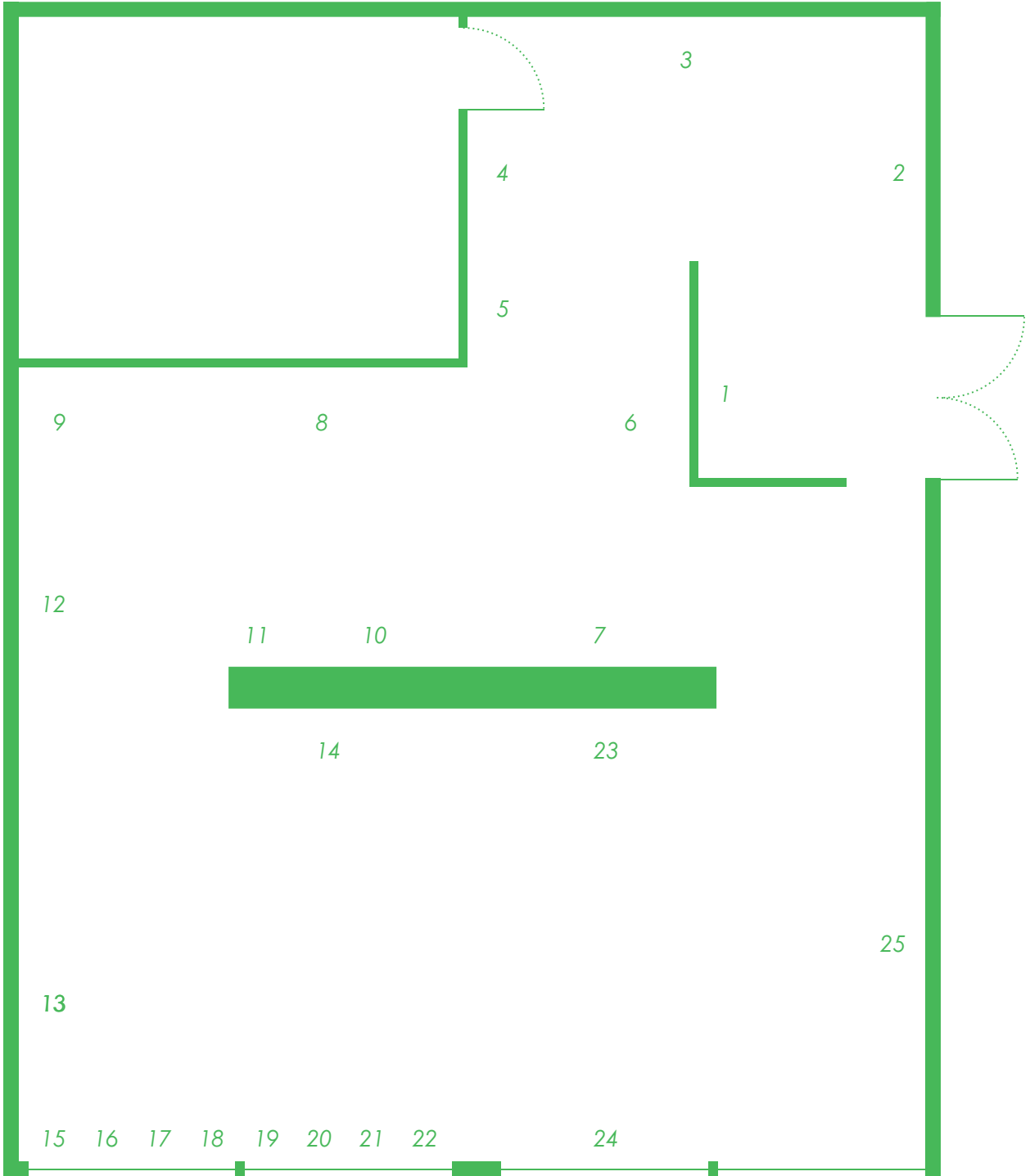
Экспликация выставки

Выставка предлагает взглянуть на Минск как на эстетическую реальность, которую создают не только архитектура и городское планирование, но и белорусские художники. Если город неожиданно исчезнет, то его не составит труда реконструировать, опираясь на современную фотографию, перформанс, живопись, арт-инсталляции и стрит-арт.

Гуляя по созданному художниками Минску, легко обнаружить себя в пустом, незаполненном пространстве. Так для А. Клинова (2) широкие проспекты и площади являются напоминанием о социалистической утопии, которую городские власти пытались реализовать в архитектуре белорусской столицы. Утопия так и осталась утопией (М. Напрушкина (13)), а пространство — нереальным, пустым (А. Иванов (3), С. Жданович (6)). Оно хранит память о прошлом, не позволяет изменять себя (О. Юшко (8)), говорить о личном (М. Гулин (5)) и общественном (О. Сазыкина (10), А. Пушкин (4), А. Лунев (14)).

Впервые Минск как социалистический, строящийся, молодой город-герой возник на картинах М. Данцига (15), Б. Казакова (16). Между тем среди работ того периода можно обнаружить романтическое, полное личной фантазии представление о городе (З. Литвинова (18), И. Басов (20)). Однако именно белорусский авангард 1980-х гг. (А. Молчанов (22), А. Клинов, В. Песин (19)) заставляет задуматься о городе как о чужом, неконтролируемом пространстве, которое можно «присвоить», вообразить иначе.

Тема присвоения и захвата городского пространства развивается в актуальном белорусском искусстве. Сегодня художники пытаются переосмыслить отношения между искусством и городом (С. Кирющенко (9), С. Шабохин (12), И. Савченко (11)), играют с городским пространством (А. Кудряшов (7)), добавляют в него свои знаки и смысл (И. Мощенская (23), Дима Dream (24), арт-группа «Лена красит» (25)).

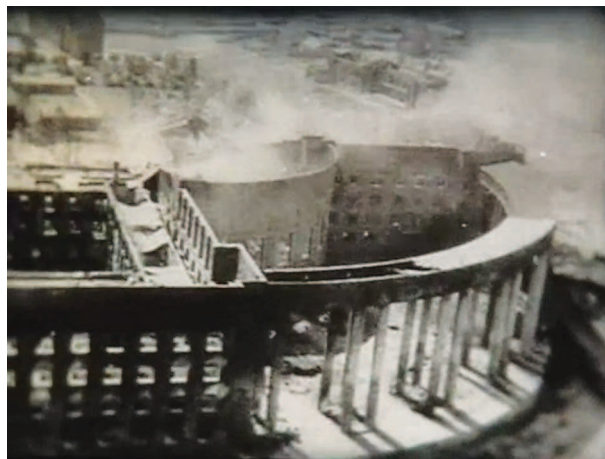


1.

Минск

Учебный фильм.

Производство: Министерство просвещения РСФСР, Москва, 1972 г.



2.

Артур Клинов

г.р. 1965.

Живёт и работает в Минске.

Город Солнца

Арт-проект, 2004 г.

«Проект “Город Солнца” уникален. Это пример действительно концептуального произведения, в котором идея становится основополагающей, а её исполнение, форма, через которую она воплощается, уходят на второй план. Художник специально не собирает предметы или объекты, не помещает свою работу в выставочное или рамочное пространство. “Город Солнца” Артура Клинова существует исключительно в виде концепции, а материальная составляющая проекта — фотосерия и путеводитель по Городу Солнца — всего лишь его документация...»

«Проект возник именно в тот момент, когда художник помыслил о нём и поделился своей идеей со слушателем, который, уже вдохновлённый художником, становится зрителем и начинает видеть Город Солнца в реальности. В этом ещё одна уникальность проекта: жители Минска не подозревают о том, что являются частью “Города Солнца”, зрителями “изнутри”. Но в тот момент, когда благодаря подсказке художника начинаешь мыслить Минск как Город Солнца, не видеть его вокруг больше невозможно».

Татьяна Артимович, «Помыслить немислимое: Civitas Solis Артура Клинова».



3.

Алексей Иванов

г.р. 1978.

Живёт и работает в Минске.

Заброшенный дом и bigboard

Холст, масло, 160×110, 2003 г.

Саркофаг

Холст, масло, 160×110, 2003 г.



4.

Алесь Пушкін

г.р. 1965.

Живёт и работает в д. Бобр, Беларусь.

Подарок Президенту

Перформанс, 1999 г.

...идетель Веняренко С.Г. показал, что 21.07.99г. около 12.10ч. по указанной адресу прибыл с административной резиденции Президента РБ, где был задержан гр-н Пушкін А.А. рядом с задержанным находилось тело с повязкой, на котором находился портрет Президента РБ проткнутый вилами, плакат с надписью, герб РБ изображенные в язове. Под язовом находился пакет Республики Беларусь. Гр-н Пушкін А.А. был доставлен в помещение милиции.

Аналогичные показания дал свидетель Митько Г.Г. /л.д.17/ Виновность Пушкіна А.А. подтверждается так же протоколом ОМ /л.д.2/, проведенным осмотре вещественных доказательств /л.д.2, 25/, в том же числе интересами уголовного дела. На основании изложенного: Пушкін Александр Николаевич 6.08.65г.р. урож. пос. Бобр, рудинского р-на Минской области, Белоруссия гр-н РБ, образованное высшее, не судим, военнообязанный, работает свободным художником, проживающий в пос. Бобр, ул. Горная, 4.

СЫМНИТУСЯ в том, что он совершил преступление - злоупотребление доверием, т.е. умнищенские действия грубо нарушающие общественный порядок и нравственность, нанесение ущерба к обществу, отличающиеся по своему содержанию исключительными признаками. Так он 21 июля 1999 года около 12.10ч. находился возле Резиденции Президента Республики Беларусь по ул. Д. Нартова, 36 в г. Минске, из хулиганских побуждений, проявив исключительный извращенный интерес к телу 1-го подяка допуста дома приехавшего в язове, под которым лежал флаг Республики Беларусь и на язове лежали портрет Президента Республики Беларусь, плакат с надписью "не вытирайте доверие президента!" плакат с изображением герба Республики Беларусь, хозяйственные вилами, после чего действиями вилами проткнул портрет президента Республики Беларусь, 2-го подяка допуста совершил преступление предусмотренное ст. 201ч.2 УК РБ. Он же совершил преступление - злоупотребление доверием, т.е. умнищенскими действиями, грубо нарушающими общественный порядок и нравственность, нанесение ущерба к обществу, отличающиеся по своему содержанию исключительными признаками. Так он 21 июля 1999 года около 12.10ч. находился возле Резиденции Президента Республики Беларусь по ул. Д. Нартова, 36 в г. Минске, в процессе вышеописанных хулиганских действий нарушениях над государственными символами, государственными флагами и гербом Республики Беларусь извращенным интересом к телу, что он в общественном месте, демонстративно приложил точку в язове, в котором находился нематериальный объект государственного флага и герба Республики Беларусь, т.е. описанные действия совершил преступление предусмотренное ст. 186-2 УК РБ. Обвинительное заключение составлено в г. Минске 19.10.1999г. и в соответствии со ст. 207 УПК РБ вместе с уголовным делом направляется по маршруту Ленинского района г. Минска для утверждения и направления по подследности.

Следователь ОБЛ Ленинского РУВД г. Минска
и-р милиции Заверочный В.А.
"СОСНА" Начальник "СОСНА" РУВД г. Минска
и-р милиции Заверочный В.А.

5.

Михаил Гулин

г.р. 1977.

Живёт и работает в Минске.

Персональный монумент

Интервенция, 2012 г.



6.

Сергей Жданович

г.р. 1975.

Живёт и работает в Минске.

Tabula Rasa

Серия фотографий, 2001–2004 гг.

«Пустой борд в результате нашей рефлексии становится объектом эстетическим. Как и чистый лист бумаги он хранит в себе энергетический потенциал нереализованного, неувиденного, непонятого. Он притягивает к себе внимание, оставаясь при этом объектом, замкнутым для восприятия. Мы смотрим на него как на покрашенное зеркало, пытаюсь получить визуальный образ или знание, но видим лишь информационный вакуум. Ничего нет, ничего не происходит, ничто не забыто».

Сергей Жданович



7.

Александр Кудряшов

Коридор вечности

Городская скульптура, 2012 г.



8.

Олег Юшко

г.р. 1974 (Беларусь).

Живёт и работает в Дюссельдорфе.

Implications

Серия фотографий, 2002–2007 гг.

«В Минске власти города ведут постоянную борьбу с надписями на стенах. Но закрашивая слова, они подчеркивают само присутствие граффити, заставляя воспринимать его, как абстрактное искусство, и придавая происходящему политическое значение».

Олег Юшко



9.

Сергей Кирющенко

г.р. 1951.

Живёт и работает в Минске.

Немига-17

Видео, 2012 г.

«В конце нулевых художник всерьёз заинтересовался решёткой — пластическим элементом, привнесённым в визуальные искусства опытом авангарда. Уже с 1999 г. решётка часто возникала в его работах, но именно сейчас он последовательно и масштабно презентует её в своих проектах. Особую роль для художника играет изменение и “разрушение” при помощи живописной поверхности экспозиционного и архитектурного пространства: в сотрудничестве со стрит-артистом Андреем Буслем Сергей Кирющенко изображает свои решётки на городских стенах; примеряет решётку на макеты известных сталинских зданий Минска, которые не выдерживают навязанной декоративности, превращаясь в самоочевидные городские декорации; многократно “разрезает” фасад типичного советского здания своими холстами (в крупномасштабной видеоакции спуска работ художника из мастерской с 17 этажа)».

Сергей Шабохин



10.

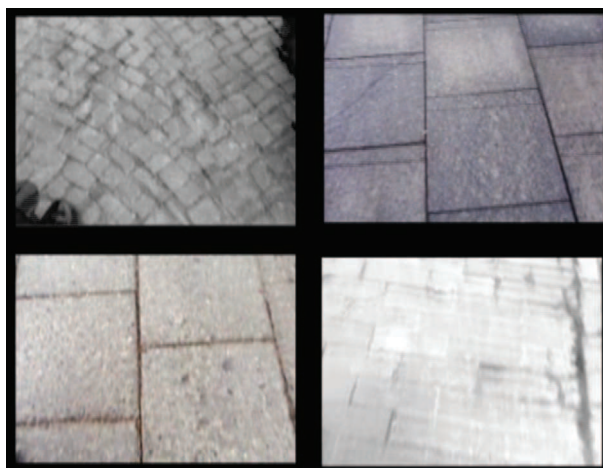
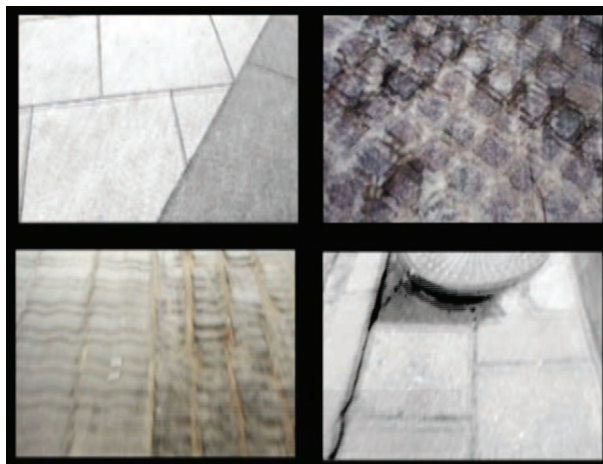
Ольга Сазыкина

г.р. 1955.

Живёт и работает в Минске.

Вильнюс, Минск, Вильнюс и снова Минск

Видео, 2009 г.



11.

Игорь Савченко

г.р. 1962.

Живёт и работает в Минске.

Поверка основ. Голубое небо

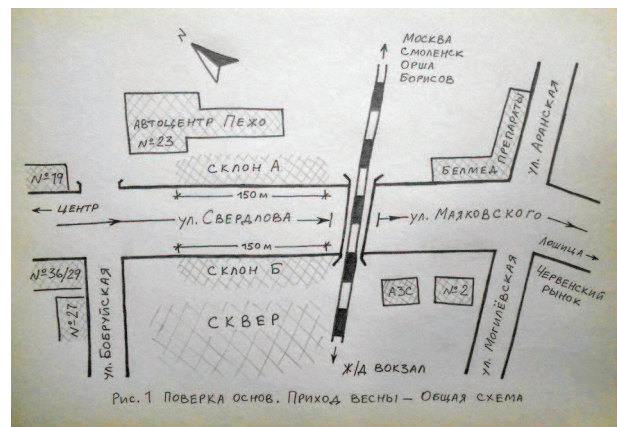
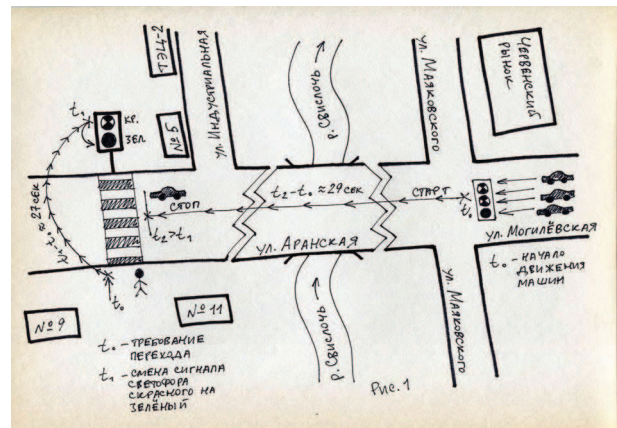
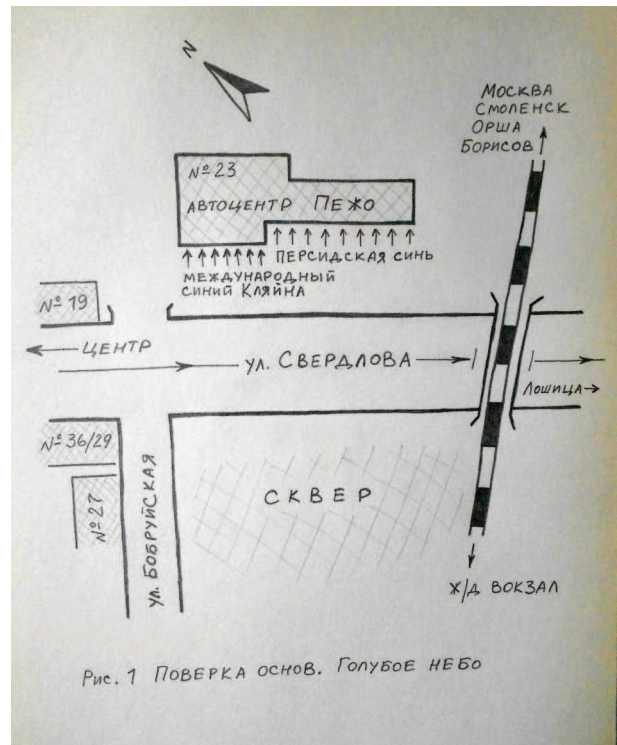
Текст, пространственно-временной объект,
2012 г.

Двадцать семь секунд. Практикум демиурга

Текст, эксперимент, 2010 г.

Поверка основ. Приход весны

Текст, пространственно-временной объект,
2012 г.



12.

Сергей Шабохин

г.р. 1984.

Живёт и работает в Минске.

Utopia (And There is Nothing Left)

Серия фотографий, 2009 г.



13.

Марина Напрушкина

г.р. 1981 (Беларусь).

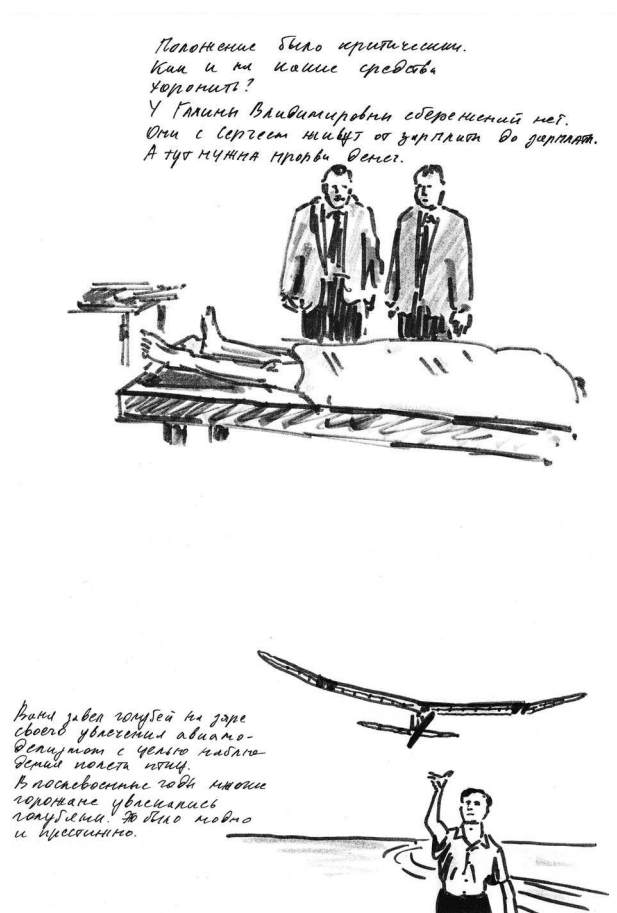
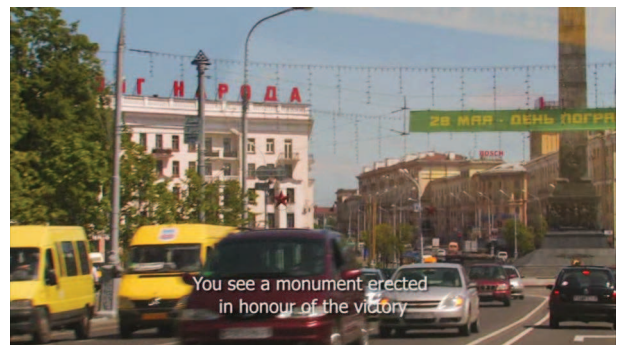
Живёт и работает в Берлине.

Генеральный план

Арт-проект, 2011 г.

«В центре проекта находится история строительства советского общества, которое осуществлялось при помощи воплощения идей функционализма в архитектуре. Создание индустриальных объектов стало образцом не только для белорусской советской архитектуры, но и для всего СССР. Планирование Минска и других белорусских городов было предопределено строительством наиболее крупных производственных предприятий, учреждений культуры и жилых районов. Проект состоит из видео “Генеральный план”, архива рабочих материалов и серии комиксов “Ванечка”. В видео “Генеральный план” два минских архитектора, посвятившие свою жизнь реконструкции Минска, говорят о том, как ими был спланирован и построен город, а также наиболее крупные индустриальные комплексы. Архив представляет собой исторические фотографии, слайды и книги о городском планировании и промышленной архитектуре в Советской Беларуси. Текущее состояние заводских зданий свидетельствует об изменениях в политической и экономической системе страны. Кроме того, архив содержит фотографии годов 70-х и 80-х прошлого века, сделанные во время редких «иностранных туров» советских архитекторов в страны к западу от СССР и Азию.

Серия комиксов **“Ванечка”** основана на мемуарах Клары Бовт, жены архитектора Ивана Бовта. В ней показано взросление одарённого мальчика из провинции и его становление одним из наиболее важных и востребованных архитекторов республики».



14.

Алексей Лунев

г.р. 1971.

Живёт и работает в Минске.

Зооморфный объект

с «Акции переименования улицы Энгельса в Karl-Marx-Straße» (акция осуществлена в соавторстве с Анной Соколовой и Олегом Юшко).

Скульптура, 2000 г.



15.

Май Данциг

г.р. 1930.

Живёт и работает в Минске.

Мой город древний, молодой

Холст, масло, 250×300, 1972 г., коллекция
Национального художественного музея РБ.



16.

Борис Казаков

1937–2008 гг.

Жил и работал в Минске.

Дары земные

Холст, масло, 76×176, 1977 г., коллекция
Национального художественного музея РБ,



17.

Владимир Лагун

1922–2004 гг.

Жил и работал в Минске.

Мой город. Мой Минск

Холст, масло, 1972 г., коллекция
Национального художественного музея РБ.



18.

Зоя Литвинова

г.р. 1938.

Живёт и работает в Минске.

Мой Минск. Оперный театр

Холст, масло. 150×170, 1972 г., коллекция
Национального художественного музея РБ.



19.

Валерий Песин.

г.р. 1963.

Живёт и работает в Минске.

Ночь

Холст, масло, 1989 г., коллекция
Андрея Плесанова.



20.

Израиль Басов

1918–1994 гг.

Жил и работал в Минске.

Ритмы города

Холст, масло, 160×164, 1974 г, собственность семьи художника.



21.

Израиль Басов

Золотой город

Холст, масло, 92×73, 1979 г., собственность семьи художника.



22.

Александр Молчанов

г.р. 1968.

Живёт и работает в Минске.

Менск

Холст, масло. 1980-е, коллекция Андрея Плесанова.



23.

Ирина Мощенская

г.р. 1985.

Живёт и работает в Минске.

Павел Войницкий

г.р. 1974.

Живёт и работает в Минске.

А также:

Заир Азгур,

Лия Битютко,

Карола Титович

Фильм **Артёма Лобача**

Ленин выходит из музея

Перформанс, 2010 г.



24.

Dream Minsk

Живёт и работает в Минске.

Визуальная диверсия

Арт-проект.



25.

**Арт-группа
«Лена красит»
Олег Давыдчик
Роман Свечников**



Лена Против!

Видео, 2010–2011 гг.

**Лена Морячок,
Миссия #5**

Видео, 2010–2011 гг.

Birthday Party!

Видео, 2010–2011 гг.

Грачи прилетели!

Миссия #2

Видео, 2010–2011 гг.

Red urinal

Видео, 2010–2011 гг.



Илона Дергач

«Минск» в работах беларуских художников 1970–2012 г.

Катализатором для создания выставки «Минск: [Re]конструкция» послужил вопрос: почему на сегодняшний день в нашем городе отсутствует *public art*¹? Для этого необходимо было проследить, что послужило причиной таких специфических взаимоотношений между Минском и его художником, исследовать восприятие городского пространства, его повседневности в беларуском искусстве в период с 1970 по 2012 г.

Важной частью при подготовке проекта «Минск: [Re]конструкция» стало исследование того, как беларуские художники использовали «тело» названного города, его повседневные практики, а также мифы и пространство в своих работах с 1970 по 2012 г. Представленный текст является результатом анализа каталогов, выставок, проходивших в Минске в этот период, а также интернет-ресурсов и публикаций, посвящённых современному беларускому искусству.

В ходе исследования было выявлено четыре аспекта, каждый из которых подразумевает определённый характер работы художников по отношению к Минску:

1) идеологический аспект. Данный аспект был выявлен в ходе исследования художественных работ с 1970 по 1990 г. Официальное искусство (соцреализм) было направлено на формирование и поддержание у жителей города определённой повседневности (социальных практик и идей);

2) коммуникационный аспект (объединение художников на официальном и неофициальном уровнях). Данный аспект включён в такие художественные практики, благодаря которым происходит использование «скрытого» пространства Минска в формировании специализированных институций для реализации не зависимых

от государственной политики художественных стратегий, способствующих развитию альтернативного искусства в период 1980–2000 гг. Стоит отметить, что Минск в данном случае выступает скорее как пространство для реализации идей, нежели как тема (выставки «На Калектарнай» (1987), «Фрагмент'87» (1987));

3) апроприационный аспект содержится в таких художественных работах, которые нацелены на подтверждение присутствия в городском пространстве художника. Апроприационный аспект содержится в таких художественных практиках как *street-art*, акции и перформансы, являющиеся не санкционированными с позиции государства (не путать с апроприацией в искусстве);

4) ностальгический/исторический аспект присутствует в художественных практиках, нацеленных на переосмысление прошлого. В таких работах происходит ре-модулирование культурной памяти (А. Клинов, С. Шабохин).

1970 г. как точка отсчёта был выбран не случайно. В это время, согласно А. Казакевичу, происходит массовое закрепление в городской топонимике имён героев Великой Отечественной войны², то есть довоенные названия улиц практически полностью исчезают.

Следовательно, Минск как город вступает в новую историю. А в 1973 г. в Минске происходит значимое событие для художественной среды — открывается Дворец искусств и становится официальной выставочной площадкой БССР.

Художественный образ Минска во временном пространстве 1970–1980 гг. следует рассматривать в рамках жанра **городского пейзажа**. В живописи М. Данцига, Е. Зайцева,

В. Громыко, В. Варламова городской пейзаж посвящается обновлённому Минску. В их работах прослеживается связь с контекстом: художники изображали новостройки города, искали новые ракурсы и тем самым конструировали новый взгляд на город, на те места, которые впоследствии стали достопримечательностями, «визитной карточкой»³ Минска.

Например, в работе Мая Данцига «Минск. Площадь Победы» (1972) прослеживается связь с повседневностью, с теми социальными практиками, которые существуют и сегодня. На картине изображены обелиск Победы и молодожёны: практика возложения цветов в свадебный день к памятнику. Работа художника указывает на советскую идею сохранения памяти о таком событии, как Великая Отечественная война⁴ (вспомните переименование улиц в 1970 г.), и благодарности от созданной семьи за существующий мир. Заметно, что в 2011 г. тема памяти о войне была заново переосмыслена фотографом А. Ленкевичем в проекте «Прощай, Родина!».

Примечательно, что в представленных сюжетах картин Б. Казакова (1969) и В. Варламова для современного Минска всё осталось по-прежнему. Площадь Ленина также немногочисленна (особенно перед зданием Дома Правительства), а на Комаровском рынке — то же скопление людей.

Для исследования художественного образа Минска стоит обратить особое внимание на живопись Израиля Басова. Фигуративный, минималистический характер города в его работах отсылает к вопросу: а Минск ли это? Ведь советский Минск показан в официальном искусстве другим: строящимся, ярким, живым. Является ли художественное видение Басова утончённой стратегией для того, чтобы задуматься, каким же был город в советское время?

В 1980–1990-х гг. белорусские художники отошли от «лица» Минска во внутреннее, порой скрытое, пространство города. Под внутренним пространством города следует понимать его скверы, дворы, по сути, публичные пространства, но не предполагающие по своей специфике присутствия там искусства (коммуникационный аспект).

«Образ» Минска представлялся теперь как непосредственная реализация

художественного жеста. Контекст (повседневность) сподвиг арт-сообщество на демонстрацию художественного акта, отличного от соцреализма⁵. В первую очередь, такое «внедрение» ставило своей целью обозначение своего присутствия.

Группы, образованные в рамках Беларуского союза художников, в частности «Немига-17» (1986), акцентировали своё внимание на «потерянном искусстве», которое было утрачено из-за соцреализма. «Немига-17» создавалась как способ самоидентификации в условиях тотальной идеологии академической живописи. Другой возможности «заявить о себе» в публичном пространстве на тот период не было.

Во время Перестройки в пространстве Минска организуются уличные выставки. Одна из них прошла в Троицком предместье, её участниками были О. Сазыкина, С. Малишевский, Г. Хацкевич, В. Петров, В. Цеслер, С. Войченко и др. Выставка была в итоге разогнана выставкомом Союза художников ввиду того, что там демонстрировалось «неудобное искусство»⁶.

В связи с тем, что официальные выставки строго регламентируются, художники начинают использовать для проведения своих экспозиций другое пространство города: заброшенные дома, частные квартиры. Среди неофициальных выставок можно назвать следующие: «1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 6» (1985), «Фрагмент'87» (1987), «На Калектарнай» (1987), выставки группы «БЛО» (1987), семинар неофициального искусства «Съята мастацтва. Нарва-88» (1988)⁷. Главная идея таких выставок — объединение художников неофициального искусства, а также выявление новых имён и произведений.

Культурную жизнь БССР можно охарактеризовать на неофициальном уровне как коммуникацию и поиск альтернативного места для выражения художественных идей, а официальную культурную политику — пассивно-агрессивной. С одной стороны, политика не влияла на предложенную динамику в неофициальном искусстве, а с другой — наказывала за критику⁸ (можно вспомнить произведение Виталия Калгина «Патриарх» (1987)).

В 1990–2000-х гг. интерес к родному городу падает, но Минск преобразовывается благодаря граффити. Начиная с 1996 г., в городе наблюдаются различные виды уличного

раскрашивания стен: от простых написанных слов (*tag*) до изысканных рисунков. В результате борьбы с граффити, закрашивания «неприличных» надписей и следов творчества настенных художников, на стенах общественных зданий появились абстрактные фигуры. Ольга Архипова назвала это явление «фундаментальным супрематизмом», фупрематизмом: «...это «монументальное» искусство имеет абсолютно массовый, народный характер, подвижную, живую природу происхождения и существования. В условиях современной белорусской архитектуры, особенно последних 20 лет, когда экстерьерная роспись утратила своё существование, появилась имитация монументальной живописи в форме фупрематизма»⁹.

Артур Клинов с 2002 г. разрабатывает проект «Город Солнца»¹⁰. В нём он обращается к градостроительному образу Минска сталинской эпохи как выражению великой советской утопии.

Ближе к новому тысячелетию некоторые из молодых белорусских художников уезжают за рубеж на учёбу и продолжают своё творчество в европейских городах (например, А. Дурейко, Е. Галузо, Ж. Грак, А. Школьников, В. Митриченко, и др.).

Выставка «Минск, дневник города»¹¹ в Польше в 2007 г. (куратор Лена Пренц) впервые объединила художников, живущих в Беларуси и эмигрировавших из неё. Художники высказывались о своём личном отношении к городу, создавая этим панораму урбанистических образов, не входящих в официальные парадные фотоальбомы о столице. Через субъективное восприятие была предпринята попытка пояснить специфическую градостроительную ситуацию и отличительные черты идентификации города. Так, Оксана Гуринович тематизировала в своих диаграммах роль градостроительства в сакрализации псевдо-истории¹². Манипуляция общественным сознанием с помощью визуальных образов архитектуры прослеживалась в инсталляции Александра Комарова «Immersion of reality» (2002–2004). В фильме «Home. Foreign» (2007) Анна Школькова сохранила воспоминания о Минске 86-летней минчанки. Своё внутреннее осознание места художница сопоставила с «неизвестным» ей Минском.

Пик популярности темы Минска приходит на конец 2000-х, когда новое поколение

молодых художников осуществляет «захват» городского пространства (например, при помощи арт-акций), ставит под вопрос публичность площадей и улиц, задумывается над местом и ролью искусства в городе. В качестве примера стоит вспомнить проект «*And there is nothing left*» (2009) художника Сергея Шабохина, в котором при помощи фотомонтажа разрушаются Дворец искусств, Музей современного изобразительного искусства, «Подземка». Тем самым художник задаётся вопросом о смерти музея в Минске, о тех местах, где может быть представлено современное искусство.

Часть проекта Андрея Ленкевича «*Прощай, родина!*» посвящена тому, как сегодня выглядят исторические фигуры на карте Минска. Например, автор сопоставляет портрет В. Хоружей с генпланом улицы, названной в её честь. Данный метод визуализации наталкивает на мысль о том, что в итоге мы сделали с героями войны.

Говоря об искусстве в публичном пространстве, стоит вспомнить перформанс Алеся Пушкина «*Подарок Президенту*», осуществлённый в 1999 г.: художник вывалил перед президентским «дворцом» тачку навоза и проткнул вилами портрет Лукашенко [8, с. 245]. Период 1990–2000-х определил характер дальнейшего развития белорусского искусства как «партизанской культуры»¹³.

Тенденция «обращения» художников к советскому прошлому (исторический аспект), своеобразная «ностальгия», проявляет себя до сих пор в ряде публичных проектов. В качестве примера можно привести перформанс «*Ленин выходит из музея*» (2010), осуществлённый на базе музея И. Азгура группой белорусских художников¹⁴ совместно с Георгом Цаем. Перформанс был нацелен на реализацию в публичном пространстве. Самое важное то, что во время его проведения, по словам И. Мощенской, никого из прохожих не удивило появление «Ленина». Это отражает отношение минчан к советскому прошлому, которое прочно обосновалось в культурной памяти Минска и до сих пор с ним сосуществует.

В городском пространстве за последние 5 лет наблюдаются определённые творческие практики, осуществляемые либо художником самостоятельно, либо при поддержке институций, которые отсылают к подтверждению присутствия художника

в городе. Минск становится «холстом» и «инструментом».

К самостоятельным проектам, реализованным в пространстве города, можно отнести ряд акций арт-группы «Лена красит» и роспись стены в рамках проекта Сергея Кирющенко «*Метаболизм живописного пространства*» (2012). Последний представляет собой художественную акцию, совершённую на улице Октябрьской совместно со street-артистами¹⁵ (здание фотостудии ЗНЯТА). Роспись стены была реализована с разрешения владельца здания.

Художественные проекты арт-группы «Лена красит» нацелены на преобразование точечных повседневных социальных практик. В проекте «*TV-trip*» (2010) художники с помощью дистанционного пульта выключают транслирующие рекламу телевизоры в метро. В проекте «*Birthday Party*» (2011) участники группы преобразуют в жилую комнату один из арочных проходов в Троицком предместье. Художники уверяют, что смысловая нагрузка¹⁶ в их работах отсутствует, но деятельность данной группы — уверенная попытка внедрения определённых художественных практик в городское пространство.

Проекты, нацеленные на реализацию в городском пространстве, создаются при поддержке различных институций. Например, Институт им. Гёте в Минске в 2012 г. инициировал проект и конкурс «Арт-город», в котором стал победителем студент Белорусской академии искусств Алесь Кудряшов. Он представил скульптуру «Коридор Вечности» в сквере С. Боливара. По словам художника «Идея была в том, чтобы <...> дать человеку возможность быть ближе к искусству. Интересно посмотреть не только на то, заметят ли люди появление этого арт-объекта, но и заметят ли они его исчезновение»¹⁷.

В рамках международного проекта «Going Public — О трудности публичного высказывания»¹⁸, инициированного Институтом Гёте в Вильнюсе, были реализованы интервенция Михаила Гулина «*Персональный монумент*» (2012) и исследование Ольги Сазыкиной «*Диффузная зона*» (2012). «Диффузная зона» стремилась выявить пространство для индивидуального высказывания. Таким пространством стали дворы и подъезды. С одной стороны, они, хоть и сохраняют дисциплинарную функцию

(архитектура дома, планирование района), тем не менее, являются местом, предоставляющим возможность «безопасного высказывания».

Интервенция М. Гулина, напротив, выявила «небезопасные места» для осуществления художественной практики в городском пространстве и обернулась судом с правоохранительными органами¹⁹. Речь идёт об Октябрьской площади Минска, которая уже зарекомендовала себя как пространство со специфическим дискурсом²⁰. Художник, осуществляющий свою арт-практику с целью проблематизации специфики скульптуры, способной вжиться в городское пространство и консолидироваться с ним на известных площадях города Минска, стал угрозой для повседневной, дисциплинарной машины и был «ликвидирован».

Следовательно, на сегодняшний день «образ» Минска в работах белорусских художников выступает в роли катализатора сложившихся отношений между художественной и повседневной средой. Проблематизация пространства достигается не одной «популярной стратегией», а исходит персонально от каждого художника, т.е. имеет свой характер и цель, направленную на критику какого-либо феномена, возникшего в пространстве нашего города: пустоты, социалистической утопии, советской ментальности, изменения исторической памяти, социальной повседневности, символичности и дискурса ключевых точек города.

Ссылки:

1. В данном контексте термин public art определяется как «форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе, и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов, как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено», Анна Гор, Валентин Дьяконов и другие, 'Паблик арт', propublicart.ru, <<http://propublicart.ru/article?id=6>> [доступ 25 мая 2014]
2. Андрей Казакевич, 'Символика места: забывание и фрагментация «советского» в ландшафте Минска', *Неприкосновенный запас*, 6 (2011) <<http://magazines.russ.ru/nz/2011/6/k4.html>> [доступ 25 февраля 2015]

- 3.** Речь идет о таких работах художников, как «Мой Минск» М. Данцига, «Площадь Ленина» В. Варламова.
- 4.** Культурная память о ВОВ была проработана белорусским фотографом Андреем Ленкевичем в проекте «Прощай, родина!», 2011. Точка доступа: <<http://liankevich.com>>
- 5.** Ольга Рыбчинская, «Public art в белорусском контексте нулевых», в: *Онтология арт-нулевых*, ред. Оксана Жигиревская и другие (Минск: И.П. Логвинов, 2013), с. 198.
- 6.** Там же.
- 7.** Информация взята с интернет-сайта, посвящённого белорусскому авангарду. Точка доступа: <<http://belavangard.by/>>
- 8.** Татьяна Артимович, «Патриарх» Виталия Калгина: символ своего времени», *Artaktivist.org*, (26.10.2011) <<http://artaktivist.org/patriarx-vitaliya-kalgina-simvol-svoego-vremeni/>> [доступ 25 мая 2014]
- 9.** Ольга Архипова, «Фупрематизм», *Artaktivist.org*, (5.09.2011) <<http://artaktivist.org/fuprematizm/>> [доступ 25 мая 2014]
- 10.** Информация взята с интернет-сайта, посвящённого белорусскому авангарду. Точка доступа: <<http://belavangard.by/?p=2912>>
- 11.** «Mińsk, diariusz miejski» / «Minsk, urban diary», 30.11.2007-13.01.2008, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia / Łaznia Centre for Contemporary Art Gdańsk. Художники: Оксана Гуринович, Артур Клинов, Владимир Парфенок, Анна Школьникова, Александр Комаров и Карстен Конрад.
- 12.** Оксана Гуринович в каталоге «Mińsk, diariusz miejski» / «Minsk, urban diary», ed. by Lena Prents (Gdańsk: Grafix, 2007), p. 14.
- 13.** Термин был введен художником Артуром Клиновым как отражение феномена белорусской культуры: Федор Климов, «Артур Клинов: любой автор — уже почти партизан», *Naviny.by*, (17.07.2004) <http://naviny.by/rubrics/culture/2004/07/17/ic_articles_117_139372/> [доступ 25 мая 2014]
- 14.** Ирина Мощенская, Павел Войницкий, Заир Азгур, Лия Битютко, Карола Титович.
- 15.** Новость на сайте Art Aktivist: «Стрит-арт художники распишут здание в Минске», *Artaktivist.org*, (18.06.2012) <<http://artaktivist.org/news/strit-art-xudozhniki-raspishut-zdanie-v-minske/>> [доступ 25 мая 2014]
- 16.** Владимир Жигачев, «Арт-группа «Лена»: «И тогда мы сделали писсуар»», *Kyky.org*, (2011) <<http://kyky.org/mag/art/lena-krasit>> [доступ 25 мая 2014]
- 17.** «А памятник где? Конь какой-нибудь?», *Citydog.by*, (9.11.2012) <<http://citydog.by/post/skulptury/>> [доступ 25 мая 2014]
- 18.** Проект Going Public, 2012. Точка доступа: <www.goethe.de/goingpublic>
- 19.** «Художников проекта Going Public оправдали», *Naviny.by*, (2.11.2012), <http://naviny.by/rubrics/society/2012/11/02/ic_news_116_404692/> [доступ 25 мая 2014]
- 20.** Речь идёт о политических событиях, связанных с выборами президента Республики Беларусь в 2006 и 2010 гг.

Беларуские граффити и стрит-арт: лица, события, факты

Зарождение белорусской граффити-культуры происходило в условиях недостатка информации. Через знакомых, бывавших в Европе, первые белорусские граффитчики доставали журналы, видеозаписи о хип-хопе, всё, что имело к нему отношение. Как и на остальном постсоветском пространстве, белорусские граффити развивались путём подражания американской хип-хоп культуре. Хип-хоп — это симбиоз рэп-музыки, диджеинга, брейк-данса и граффити. Как известно, первые рэп-музыканты являлись одновременно и граффитчиками.

В Европу культура граффити была завезена из Америки. В 1979 г. в Риме посредством итальянского арт-диллера Клаудио Бруни была организована выставка двух нью-йоркских граффити-художников Ли Киньонеса и Fab 5 Freddy. Вскоре после этого Жан Мишель Баския, более известный как авангардный американский художник, создаёт видеоклип на песню «Rapture» группы «Blondie», в котором впервые демонстрируется связь между элементами граффити и хип-хопом.

Основой граффити является написание «имени». Большинство **райтеров** пишут свои «альтер-эго», не имея другого обоснования собственным действиям, кроме маркирования местности **тэгами**. Целью является само написание «имён», повтор надписей без потребности контакта со зрителем. Социолог Жан Бодрийяр, рассматривая феномен райтеров в своём эссе «Америка», говорит о написании «имён» как о попытке заявить о своём существовании. Он описывает демонстрацию тэгов как странный знак слабости и задаётся вопросом, надо ли райтерам так часто доказывать, что они существуют¹.

В более раннем произведении Бодрийяра «Символический обмен и смерть» можно найти

элементы ответа на поставленный вопрос. Согласно ему, *граффити* не просто вторгаются в городское пространство, изменяя его облик, но они посягают на трансформацию социального пространства. Так, при помощи граффити подростковая культура, не желающая вписываться в доминирующую систему социальных знаков, заявляет о себе бунтом. В этом бунте Бодрийяр различает вызов, адекватный «пространству/времени террористической власти СМИ, знакам господствующей культуры»². При помощи граффити знакам власти может быть противопоставлен анонимный знак. Данная стратегия борьбы с доминирующей культурой восхищает Бодрийяра. В разрисовке стен граффити он видит возвращение к состоянию живой социальной материи: подобная «групповая инициация», согласно ему, способна всколыхнуть функционально-институциональное пространство современного общества.

В истории белорусского граффити было три «волны». Первая «волна» относится к 1998–2002 гг. В то время все активно рисовали, было много команд. В Минске в микрорайоне Масюковщина вдоль ж/д путей был создан «зал славы». Вторая «волна» появилась в середине нулевых, когда начали активно проводить граффити-фестивали. Международный граффити-фестиваль «*Meeting of Styles*» прошёл в Гомеле в 2003 и 2004 гг. и в Минске в 2005 г. Важную роль в этот период сыграли интернет-ресурсы, связанные с граффити-культурой. Ярким примером стрит-арта в то время были работы Лёши Liquid'a. Liquid изображал мужские лица с надписями на английском языке. Это первое яркое стрит-арт явление у нас в Беларуси. Он делал их в людных местах, в подземных переходах. Работы были большие, и все обращали на них внимание.



Сегодня можно говорить о третьей «волне». Её особенностью является то, что в последнее время уличных художников интересует именно стрит-арт, а не граффити. Стрит-арт несёт в себе смысловую нагрузку и поэтому привлекает больше внимания, нежели результат ночного **бомбинга** граффитчиков. Ещё одной причиной перехода от граффити к стрит-арту является ограниченность традиционного для граффити-культуры «языка». Несмотря на то, что белорусская школа граффити быстро развивается, она до сих пор не имеет собственной самобытной окраски и **стиля**. Можно по пальцам пересчитать райтеров, которые пишут свои «имена» или названия команд, используя при этом, например, кириллицу.

В 2002–2005 гг. в Бресте действовала группа «CHUI VAM!». Это была первая команда в Беларуси, которая рисовала при помощи трафаретов. «CHUI VAM!» использовали трафареты исключительно как инструмент для пропаганды своих политических убеждений. В основном это были трафареты с анархистским содержанием.

В Речице в 2003–2007 гг. активно действовала команда «AZ». Ребята рисовали персонажей, клеили **постеры**. Из-за отсутствия баллончиков с краской они могли делать свои работы майонезом или кетчупом. Команда распалась,

но художники продолжают развиваться независимо друг от друга. Grino переехал в Москву, где продолжает рисовать своих персонажей. RRR продолжает рисовать свои концептуальные работы про пять элементов, которые характеризуют жизнь: Энергию, Воду, Свет, Природу и Информацию. Tame и Urteso стали иллюстраторами, известными за пределами Беларуси.

Стоит отметить группу художников «by_stencil», которая в 2006–2008 гг. пропагандировала трафаретное искусство на улицах Минска и занималась документированием этого направления в живом журнале. Усилиями этой группы в усадьбе Ваньковичей в Минске была проведена выставка трафаретов на пластинках и холстах. Пройдя по ссылке by_stencil.livejournal.com, можно увидеть, как изменялось направление трафаретного искусства в Беларуси.

В отличие от граффити, стрит-арт ставит своей целью обыгрывание городской среды или приспособление различных объектов под неё. Техники освоения городского пространства могут быть самыми разными. Стрит-артисты используют аэрозоль, **трафареты**, постеры, наклейки, подручные материалы. Они не просто «присваивают» территорию, но вкладывают определённую идею в свою работу, вовлекая неподготовленного зрителя в диалог. Стрит-арт,

вторгаясь в нашу повседневность, заставляет взглянуть на окружающую действительность иначе. В этом заключается его основное отличие от граффити **шрифтов**.

Довольно часто стрит-арт затрагивает важные общественные проблемы, реагирует на окружающую действительность. «Послания», написанные на стенах, являются лучшим индикатором того, что в данный момент важного и существенного происходит в жизни общества.

Иногда художники подменяют понятия, называя стрит-артом декоративную роспись либо рисунок, созданный на улице при помощи аэрозольной краски. Тем не менее данные произведения не являются в строгом смысле стрит-артом, несмотря на то, что находятся на улице. Уличному искусству присущ драйв, сиюминутность, рефлексия над окружающей действительностью — всё то, что помогает почувствовать свободу самовыражения. Именно этого не хватает декоративному искусству.

Беларуское уличное искусство не имеет цельного сообщества. Все художники действуют независимо друг от друга и двигаются в разных направлениях. Наиболее перспективными и интересными на сегодняшний день стрит-артистами являются КД, УРА, Дима Dream, Женья Cowek, Марат Tekto.

УРА — уличный художник, чьи работы можно встретить в Минске и Витебске. Он работает в технике трафарет, но в последнее время всё больше экспериментирует с другими направлениями, такими как плакаты и **инсталляции**. УРА использует газеты как материал в своих работах, так как считает, что сегодняшнюю белорусскую прессу читать невозможно. Ставку делает на атмосферу. Часто его вдохновляет город: сначала он видит место, потом рождается идея. Каждая из его работ имеет определённый смысл и настроение. Художник оставляет место для свободной интерпретации случайного зрителя.

К социальному стрит-арту можно отнести работы Димы Dream. Их можно встретить на улицах Минска, Гродно, Витебска и Варшавы. Огромное внимание со стороны интернет медиа привлекла его серия трафаретов, изображающая героев национального возрождения вместе со стихами белорусских классиков. Для Димы Dream стрит-арт — это борьба с обывательским безразличием и серостью белорусских городов.

by_stencil / Минск / 2007



Дима Dream / Минск, ул. Октябрьская / 2012



Используя публичные городские пространства как медийную площадку, он пытается говорить о проблемах белорусского общества. Художник экспериментирует с восприятием горожан, маскируя образы и тексты в привычном для нас пространстве.

Женья Cowek — минский уличный художник. В 2001 г. начал рисовать граффити, а в 2007 г. перешёл к стрит-арту. Жене уличное искусство нравится тем, что в нём больше свободы, мыслей и чувств, которые могут гармонировать с городской средой. Cowek рисует мифических персонажей на стенах, а также делает инсталляции, которые устанавливает в городских парках.

Марат Tekto — художник, который также пришёл в уличное искусство из граффити-культуры. Он отказался от **рейтинга** и начал экспериментировать с гипсом. Марат стал отливать логотип телекомпании «Вид», раскрашивал получившиеся «лица» и клеил их по всему городу. При этом он не вкладывал в них никакого смысла, поэтому они так

и остались пугающими городскими образами. Маски всё ещё можно увидеть на минских и витебских улицах, а его «гипсовый кроссовок», наклеенный возле «красного дворика», стал городской достопримечательностью.

Уличный художник KD пытается отразить в своих работах повседневное отношение человека к Интернету и современным технологиям, которые, по его мнению, заменяют физический и душевный контакт. Также он пытается с помощью своих работ обыграть плоскости городского пространства. Работает в технике трафарет и постер, пробует себя в направлении «мурализм».

Сегодня мы наблюдаем двухсторонний процесс взаимодействия между профессиональным, академическим и уличным искусством: одно стремится покинуть галереи и мастерские — другое, наоборот, хочет стать объектом внимания критиков. В этом смысле стоит отметить персональную выставку Андрея Бусла в галерее «Ў» (июнь 2011). В своём творчестве он придаёт новый смысл изображениям эпохи Ренессанса, помещая их в старые или разрушенные здания города. Участие в выставке, а также перенос фотографий работ на полотно — это попытка приспособить стрит-

арт объекты к классическому галерейному пространству.

Ещё одним примером, когда профессиональное искусство стремится выйти в городское пространство, являются работы Михася Мишука, студента Академии искусств. Он сам сделал первый шаг к случайному, уличному зрителю. Академический художник вышел за пределы официальных институтов в городское пространство, нарисовав несколько больших портретов на улице Октябрьской.

В мае 2013 г. состоялась выставка «Стрит-арт. Зрэз», которая проходила в Музее современного искусства. Её основная задача заключалась в том, чтобы показать, что произошло в белорусском стрит-арте за последние двадцать лет, начиная с 1990-х. К сожалению, сделать срез не получилось. К тому же работы с остросоциальным содержанием не попали в экспозицию. Данный факт свидетельствует о том, что официальный музей пока не готов выставлять произведения, которые критически относятся к белорусской действительности.

В целом, стрит-арт и граффити в Беларуси являются нелегальными художественными практиками. В 2012 г. в Минске было задержано более 50 граффитчиков и все они были



УРА / Минск, ул. Революционная 9 / 2012



привлечены к административной ответственности. В отдельных случаях белорусским законодательством предусмотрена уголовная ответственность за «умышленное осквернение сооружений и порчу имущества» (УК РБ, статьи 218 и 341). Коммунальные службы мгновенно (иногда в течение нескольких часов) удаляют и закрашивают абсолютно все нелегально созданные надписи и рисунки. Граффитчики называют данное явление «**баффом**».

Недавно городские власти придумали новый способ борьбы с граффити — выделение легальных мест для рисования. Например, в Минске для «творчества» было выделено 120 объектов. В основном это ограждения вокруг контейнерных площадок, мусорные контейнеры и трансформаторные будки во дворах. Эскиз и тема работ на данных площадках должны быть согласованы с городской мэрией, должны выглядеть позитивно и украшать город. Местные власти считают, что если выделить стену и провести круглый стол, то никто больше не будет рисовать в городе нелегально. Тем не менее именно в «захвате» контролируемого городского пространства, в критике городских

и общественных патологий заключается художественная стратегия стрит-арта.

Многие проекты художников не осуществимы при консерватизме действующей городской администрации, которая не готова к экспериментам и художественным провокациям. Из-за того, что сегодня в Беларуси невозможно реализовать свои идеи, белорусские стрит-артисты осуществляют их в других странах, на международных стрит-арт фестивалях или участвуя в международных проектах, таких как «Belarus in Poland» в Варшаве и «Дни солидарного стрит-арта» в Гданьске.

Краткий словарь терминологии граффити и стрит-арта:

Райтер (от англ. *writer* — писатель) — человек, занимающийся граффити.

Тэг (англ. *tag* — маркировка) — стилизованная надпись, которая представляет псевдоним райтера или название команды. Для написания тэга используют баллон, водостойкий карандаш и маркер. Также «имя» может быть выцарапано на стекле (*scratching*).

Зал славы (от англ. *hall of fame*) — место, где рисовать законно, и место, где райтер, прежде всего, рисует качественно. Такие места часто бывают скрытыми. Залы славы имеют традицию и служат местом встречи для райтеров.

Бомбинг (от англ. *bombing* — бомбёжка) — быстрое, незаконное рисование граффити. Как правило, используются два цвета — хром для заливки букв, чёрный для обводки. Рисунок без заливки букв называется «флопом» (*flop*).

Стайл (от англ. *style* — стиль) — наличие характерных черт в работах райтеров: использование индивидуального вида букв и стилизованных элементов. Создание неповторимого стиля считается главной целью райтеров.

Постер (от англ. *poster* — плакат) — художественно оформленный плакат (от руки или при помощи компьютерных программ), который используется уличными художниками для высказывания своих идей.

Трафареты (или «стенсилы») — приспособление для быстрого нанесения одинаковых рисунков или надписей на разные поверхности. Самые распространённые трафареты — на картонной, плёночной, бумажной основе.

Шрифт — стилизованный рисунок, который представляет псевдоним райтера или название команды. Как правило, райтер старается создать свой индивидуальный вид букв.

Инсталляция (от англ. *installation* — установка, монтаж) — форма современного искусства, которая представляет собой пространственную композицию, созданную из разных элементов.

Райтинг (*writing, style writing, graffiti writing*) — стилизованное рисование псевдонима райтера или названия команды. Может быть как легальным, так и нелегальным.

Мурализм (от исп. *mural* — стена) — роспись зданий стрит-арт художниками. Свою популярность мурализм получил благодаря художникам первой половины XX века, а также политическим муралам времён конфликта в Ирландии. С 70-х гг. муралы начали рисовать при помощи аэрозольной краски. В последнее время стало заметно использование этого направления рекламой.

Бафф (англ. *to buff* — полировать) — закрашивание, удаление граффити.

Ссылки:

1. Жан Бодрийяр, Америка, Санкт-Петербург, Владимир Даль, 2000, с. 88–89.
2. Жан Бодрийяр, Символический обмен и смерть, Москва, «Добросвет», 2000, с. 203.

Андрей Карпека

ПОСТРОИТЬ МИНСК. Искусство о городе и для города

Кризис городской культуры как травма

Городское пространство Минска представляет собой идеологический проект, созданный на руинах купеческого города. Во время Второй мировой войны и в послевоенные годы вместе со старым городом была уничтожена значительная часть его населения, а также весь культурный пласт, созданный и хранившийся им. Этот факт можно связать не только с отсутствием демографической преемственности населения в Минске, но и с самой спецификой советской урбанизации, которая зачастую игнорировала локальные историко-культурные аспекты в пользу кодифицированной и интернациональной советской идеологии.¹

В качестве результата подобной урбанизации старая система репрезентаций, в которую входили как названия улиц, городские мифы, так и непосредственные объекты городской среды — система репрезентаций, отражавшая деятельность поколений минчан, была заменена новой системой. Репрезентация нового властного порядка была призвана в том числе идеологически подкреплять милитаризм Советской империи, вдохновлённой победой во Второй мировой войне и настроенной на дальнейшее насаждение коммунизма советского образца по всему миру.

Вследствие своего экспансивного характера новая, исключительно советская система репрезентаций отошла от отображения местного, национального и погрузила город в интернациональную (в этом качестве чаще всего понималось «русскую») идеальную действительность. Центром этой действительности должна была стать Москва, и, если следовать логике, обозначенной Артуром Клиновым в концептуализации Минска как «Города Солнца», столице БССР отводилась лишь второстепенная роль въездных ворот в Советский Союз.

Во многом это объясняет тот факт, что Минск создавался как имперский город с открытой планировкой, город, сформированный вокруг главной артерии — проспекта, который сегодня носит название «Незалежнасці». Городские власти с гордостью и некоторой долей наивности заявляют о том, насколько хорошо решается в Минске транспортная проблема, что, безусловно, является заслугой советских архитекторов и планировщиков, хотя они едва ли задумывались как о перспективе пробок, так и о нехватке парковочных мест.

Важность транзитного акцента может быть оправдана не только его практической ценностью (будь то передвижение транспорта или войск), но и идеологической составляющей (для проведения парадов и иных демонстраций власти). Однако в любом случае функционирование пространств в качестве транзитных превращает их в «не-места», в которых хотя и возможно присутствие людей, но это присутствие сводится исключительно к его физическому аспекту. Социально оно не отличается от отсутствия: индивидуальность не имеет значения, и поведение конкретных индивидов подчиняется паттернам², которые навязываются стратегиями городского планирования и регулируются институтами власти, предписывающими правила и закон.

Вытеснение политического и приватизация города

Подобное вытеснение социальной активности горожан за пределы «публичного» пространства противоречит идее города как политической формации. Джудит Батлер вслед за Ханной Арендт формулирует понятие города примерно следующим образом: «...организация людей, которая возникает из совместного действия и говорения, и его действительное пространство пролегает между людьми, которые живут вместе с этой целью и не важно, где они вдруг окажутся».³

Вытеснение политического за границы общественного, за границы публичного равносильно демонтажу городских декораций и превращению политической арены в сельский танцпол. В случае Минска это проявляется в практически полном искоренении политического элемента из городского пространства (если не считать плакаты «За Беларусь» и вялую предвыборную активность условно политических партий), будь то самоорганизующиеся сообщества жителей, плакаты на стенах или бары, аудитория которых определяется политическим позиционированием.

Минску свойственно доминирование мещанского образа поведения, о чём не раз заявлялось в попытках описать его сегодняшние проблемы. Как следствие выступает полная утрата ощущения причастности к городу, а вернее, ощущения того, что город принадлежит его жителям и является не чьей-то, а именно их репрезентацией. Широканова и Яцык в статье «Дисциплинируя постсоветское тело города» утверждают, что состояние публичного является индикатором освоения пространства города его жителями как своего.⁴ Это также означает наличие городских тактик, в том числе и тактик самоорганизации, с помощью которых можно влиять на производство города.

Зачистка политической сцены города, которая уходит корнями в советское прошлое, сегодня дублируется также новой проблемой, появлению которой город обязан экспериментам по сплаву планово-административной экономики с деталями капиталистической системы. В городской плоскости политико-экономический эксперимент обретает свои формы в архитектурных очертаниях «дома у Троецкого», в дерзкой реконструкции старого города, в практике точечной застройки, в полулегальной продаже дорогих участков земли в центре, в сокращении зелёных зон и т.д.

Накладываясь на уже упомянутую зачистку политической сцены, из-за отсутствия рычагов общественного давления эта новая проблема пропадает из зоны контроля горожан, и вопрос производства города становится исключительной прерогативой минских (беларуских) властей.

Искусство для города

Вопрос общественного контроля над принятием решений является принципиальным для любого демократического государства, проблема отсутствия (недостаточного присутствия) гражданского общества не раз поднималась в дискуссиях беларуских интеллектуалов, но тем не менее, практически не находила свой отчётливый отклик в художественных практиках.

Важно отметить, однако, что стремление вообразить Минск, в чём-то идеализировать его соседствует с современными **попытками** концептуализировать городское пространство и обозначить как его проблемы, так и способы их решения. Вырисовывается тенденция к поиску путей взаимодействия с городом: идеализации сопутствуют **практики** непосредственного вторжения в городскую среду, приводящие к её (временному) изменению, нарушению её логики и ритма.

Задача современного городского искусства в беларуских условиях видится именно в проблематизации городского пространства и властных идеологий, его формирующих. Отсылая к международному опыту, такая проблематизация ярко используется в деятельности «Pro-Test Lab» в Вильнюсе; в случае Минска важными представляются акция «Переименование станции метро “Октябрьская” в станцию метро “Им. Коновалова и Ковалёва” арт-группы “Липовый цвет” и перформанс “Ленин выходит из музея” Заира Азгура, Павла Войницкого, Лии Бицютко, Каролы Титович, Ирины Мощенской.

Подобные практики, будучи критически осмысленными, могли бы в той или иной степени отвечать вызовам современного города и повышать уровень критической осведомлённости горожан, способствуя их вовлечению в городскую активность. По сути, речь идёт об искусстве, более чувствительном к социальным проблемам и обращённом в первую очередь к рядовому горожанину. Примерами такого рода арт-практик в Минске можно назвать уличный активизм группы «Лена красит» (акция «Миссия #3. Лена Против!») и перформанс-инсталляцию Михаила Гулина «Норка», который спровоцировал возникновение временной зоны публичного как ситуации говорения и интеракции.

В процессе переосмысления способов участия горожан в производстве городских пространств и существующих условий системы социокультурной ориентации произведение искусства в публичном пространстве приобретает роль критической практики. Эта практика может быть направлена как на реинтерпретацию городских пространств с целью создания пространства публичного, так и на достижение конкретных социальных/политических целей.

Партисипативный аспект публич-арта (всё ещё не ставший популярной арт-тактикой в Беларуси), делая возможным взаимодействие и коммуникацию горожан друг с другом в процессе сопроизводства, выступает в качестве средства преодоления отчуждения у жителей города. Произведение искусства выступает в таком случае как формальная основа для их объединения в совместной активности, как медиатор между множеством городских жителей и отчуждённым городом, одновременно служащий инструментом для реинтерпретации его пространств.

Городское искусство, понятое как искусство о городе, является социальным и политическим по своему определению, но в случае дистанцирования от своей критической функции оно теряет возможность повышать осознанность горожан и конструировать таким образом Минск. Потенциал искусства как средства, делающего видимыми городские и социальные проблемы, в сложившейся сегодня в Беларуси политической ситуации по-прежнему остаётся нераскрытым. Минск должен быть заново реконструирован белорусскими художниками.

Ссылки:

- 1.** Казакевич, А. Символика места: забывание и фрагментация «советского» в ландшафте Минска <<http://magazines.russ.ru/nz/2011/6/k4.html>>
- 2.** Зигмунд Бауман, Текучая современность, пер. С. Комаров (СПб.: Питер, 2008), с. 111–112.
- 3.** Judith Butler, 'Bodies in Alliance and the Politics of the Street', transversal, 9 (2011), <<http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>> [доступ 25 февраля 2015]
- 4.** Анна Широканова, Александра Яцык, 'Дисциплинируя постсоветское тело города', Топос, 1 (2011), с. 153–169.

Ален Флешер

Город и его двойник

Город подаёт горожанину знаки так же, как лес — дровосеку, море и небо — моряку, пустыня — бедуину, чтобы тот находил в нём свои ориентиры, расшифровывал определённую информацию, искал ответы на вопросы о мире и собственной судьбе. Город для него — уже не искусственно возведённое культурное пространство наподобие общества и цивилизации, а нечто вроде природы, большая часть которой остаётся неизвестной, чужой, враждебной, даже если выглядит знакомой и многие знаки понятны, а события восходят к обычаям и обрядам и таким образом оказываются предсказуемыми. Горожанин может потеряться в собственном или чужом городе, похожем на его родной, любые сложности или угрозы могут его дезориентировать, дестабилизировать, дезорганизовать. Город, целиком построенный руками человека, тем не менее ему не подчиняется полностью, им не расшифровывается, его не защищает. Город способен хранить тайну и бунтовать. Будучи естественной средой обитания человека, он является также текстом, из которого горожанин знает только отдельные страницы и пассажи. В городе — огромное количество знаков, доброжелательных и утешительных или, наоборот, таинственных, двусмысленных, тревожных, отчаянных... Город как завоёванное у природы пространство, отмеченное искусственным строительством, — это только знак, имеющий слишком много знаков, чтобы каждый мог узнать свои, адресованные и необходимые только ему одному для свободной ориентации, выбора, решения проблем. Каким образом город, являющийся только знаком, может подавать знак?

Каждое кафе отличается своей вывеской, витриной или террасой. Таких кафе в городе может быть сотни, тысячи, и все они выделяются своими вывесками, витринами или террасами. Красный свет регулирует эксплуатацию шоссе и движение потоков автомобилей, водителей и пешеходов, он — дорожный знак особого пересечения, но в городе существуют также тысячи вариаций красного света. Светящаяся «морковка» или неоновый зелёный крест сообщают, что это

табачная лавка или аптека, но таких табачных лавок и аптек — множество на одном тротуаре. Семантика сигналов — чрезвычайно необходимая дисциплина в урбанистической или дорожной среде, но всё же пока несовершенная и неэффективная, порой даже ошибочная, часто воспринимаемая как выражение регламентации или предписания, а не действенная или спасительная помощь. Наличие опыта у городов не всегда достаточно для решения подобных проблем. Даже если эти проблемы и пытаются решать, то не всегда результативно, как говорят, через пень-колоду. В этом смысле было бы уместно выдвинуть что-то вроде софизма о том, что для ориентирования в Берлине, если не знаешь этот город, лучше иметь хотя бы план Лондона, чем вообще никакого... Само собой разумеется, сходство между двумя городами берёт верх над различиями: достаточно сравнить два города, изначально признанных непохожими, с лесом, пустыней или океаном и констатировать, что их несхожесть ничтожна. Итак, горожанин знает город, как моряк знает море: старый парижский бездельник чувствует себя не столь потерянным в Пекине, нежели туареги или эскимосы, который никогда не покидал свою огненную или ледяную пустыню. Тем не менее относительное знакомство с любым городом, которое дарит горожанину собственный городской опыт, остаётся недостаточным. Даже для закоренелого городского жителя каждый новый город — это новое приключение, как и любой незнакомый квартал его собственного города, где он никогда не был. Ещё сложнее дело обстоит в современных мегаполисах, простирающихся далеко за пределы старинных городов и их исторических центров, с которыми они в конце концов соединяются и создают урбанистический континуум. Горожанин, удаляясь от квартала своего рождения и местожительства, причём ни разу не покидая родной город, никуда из него не уезжая, может в один прекрасный день почувствовать себя бездомным иностранцем, потерявшим ориентиры. С какого момента урбанистическая целостность, к которой мы принадлежим, становится для нас чужим пространством? На каком расстоянии от родного квартала?

После исчезновения каких знаков и ориентиров? Когда и как мы могли здесь заблудиться, ведь всё оставалось тем же и внешне ничего существенного не происходило? Каким образом такие похожие знаки и ориентиры стали ложными? Что отличает витрину одного кафе от другого, вывеску одной табачной лавки или аптеки от других аналогичных знаков, один перекрёсток от другого, одну автобусную остановку от другой, вход одной станции метро от другой, перспективы одной пешеходной улицы от другой? Когда прервалась эта коммуникация единомышленников, когда знаки потеряли свой истинный и целесообразный смысл, чтобы выявить только смысл общий, парадигматический, обезличенный и бесполезный? Зачем мне идентифицировать кафе на углу улицы, которое указывало мне путь, стало ориентиром, этапом, приложением моего личного пространства?

Если город — понятие исключительно знаковое, то есть искусственное сооружение, созданное человеком, он может перепутать ориентиры, материалы, конфигурации, фрагменты декора, ещё принадлежащие природе и географии, такие как река, по берегам которой можно передвигаться, или холмы, определяющие видимые издали точки ориентации на местности, или море, волны которого бьются о прибрежные скалы, словно о невидимое стекло, через которое можно рассматривать его план в разрезе как последовательность знаков, как линейность текста. Иногда человек имитирует города и настроение природы, он их присваивает себе, приручает, копирует в форме гибридных пространств: парк может напоминать прерию, сад — лес или рощу, фонтан и пруд воскрешают в памяти родник или озеро. В качестве примера назовём бетонную скалу в парижском зоопарке Венсен, своеобразную кинодекорацию, вершину горы, засушливый силуэт которой виден издали: ложный ориентир природы и в то же время жилище настоящих муфлонов, возвышающееся над городом, как шпиль собора.

Город также заполнен информацией, ненужными знаками и сигналами, не способствующими ориентации на местности, вызывающими скорее путаницу, неразбериху, дезинформацию; лживыми указателями, обманчивыми сигналами, отсылающими слишком далеко, за пределы города или в интимную крайность: речь идёт о рекламе авиакомпаний, турагентств, марок автомобилей (за пределы города, передвижение, даль, по ту сторону урбанистики) или рекламе духов, стиральных

порошков, марок женского белья (крайняя степень внутреннего мира, интимность, не достигающие урбанистики). Все эти изображения, слова, знаки, сигналы, свет обозначают город и указывают на плотность его населения, поскольку никто не будет устанавливать рекламные панно в малонаселённой зоне или в полях, но это говорит только о плотности и ни о чём больше, причём они одинаковы во всех городах и районах: данные образы, слова, знаки, сигналы, свет скорее обманчивы, так как, будучи похожими, создают подобие в различии. Реклама, имеющая уникальный характер исключительного масштаба (как, например, шум гигантских неоновых огней Таймс-Сквера в Нью-Йорке), — своеобразная обманка, производящая антизнаки путём наложения псевдотекста, который адресуют публике присутствующие повсюду псевдодрузья, чтобы поведать вам о себе, злоупотребить вашей собственной территорией в вашем городе и в вашей стране. Нужно научиться находить малейшую разницу, тончайший нюанс, особенность ситуации и конфигурации, чтобы использовать эти знаки как ориентиры, которые постепенно меняются, исчезают, а на том же панно пачка кофе появляется на месте женщины в купальнике: плохой сюрприз, разочарование, сплошная утрата, очередной урок.

Таким образом, родной город осаждаёт своих жителей знакомыми им знаками, накопление и наслаивание которых заканчивается наложением посланий, метатекстом, таким же запутанным, как лес, созданный из массы деревьев, каждое из которых так легко узнаваемо. В городе, чужом или родном, любой горожанин в один прекрасный день оказывается, как Мальчик-с-пальчик в своём лесу. Каждый житель готов ответить своему городу, подающему световые сигналы, исходящие от каждого предмета, каждого текста, каждого образа, только путём подачи своих знаков, то есть проецировать на знаки города свои собственные, ему одному принадлежащие, смысл которых понятен только ему одному, поскольку это — созданные им самим жесты.

Я говорю здесь о городе, житель которого пользуется им в повседневности, тесно с ним связан, вписывается в него благодаря целому ряду знаков, соучастий, отношений, понятных и ожидаемых, привычек: пить кофе у прилавка такого-то бистро, купить газету в таком-то киоске, останавливаться перед витриной такого-то книжного магазина, такого-то часовщика, такого-то булочника. Кроме того,

есть и более оригинальные ритуалы, более интимные, более секретные и менее социальные: систематически двигаться по тому же маршруту, тому же тротуару; ставить ногу на тот же водосточный жёлоб и перешагивать через него левой ногой; остановиться перед таким-то домом и ожидать призрака, когда город становится угрозой, отождествляясь с судьбой, предотвратить которую можно только секретными и закодированными с самим городом союзами там, где никто не обращает на него внимания, не мешает этим отношениям, где знаки подаются городом и сдержанно, и тщетно. Ученик по дороге в школу и подросток на пути в колледж или лицей, служащий или рабочий, отправляющиеся на работу, почтальон, идущий по домам, спортсмен, для которого еженедельный поход в спортзал, клуб, стадион или бассейн — уже часть тренировки... Одним словом, все те, кто неминуемо возобновляют то же самое движение, перемещение, жесты, связанные с теми же местами, площадями города, — вписываются в ритуал повторяемости, одновременно монотонной и внушающей доверие, утомительной и анестезирующей, ведь вкус к привычкам обычно заставляет нас предпочесть повторяемость перспективе её прерывания. Если бы в конце концов город исчерпал способность давать о себе знать/подавать знаки, то некоторые, досадуя на рутину и в то же время опасаясь перемен, стали бы стремиться к тому, чтобы подкреплять, усиливать уже устоявшиеся знаки, полученные ими от города, знаками произвольными, адресованными, в свою очередь, городу, подающему знаки: усложнить использование знаков введением в обиход повторных знаков, чтобы то, что повторяется сообща и без гарантии, стало одновременно уникальным (сингулярным) и незыблемым.

Таким образом, пешеход (в Париже или в другом городе) может проецировать бесконечное на конечное, безграничное — на сами границы в противоположность тому, кто пересекает леса, пустыни или океаны, воспринимая океан, пустыню или лес, то есть нечто бесконечное и вневременное в пределах и в завершённости одного-единственного тела, одного-единственного пространства вписывания каких-либо знаков, практик, заклинательных ритуалов.

В фильме «Регламент» (1969), где в качестве модели использовалось этнографическое или экологическое кино, я с камерой следовал по пятам за одиноким персонажем, обыкновенным средним человеком с незаметной походкой, движущимся по Парижу в направлении общественного сада, одного из типичных

скверов столицы. Эта прогулка по улицам, мостикам, лестницам, тротуарам постепенно вырисовывалась в своеобразный ритуал, сдержанный, практически невидимый, в любом случае невинный, некую программу безобидных обязанностей и свиданий с воспоминаниями: способы хождения по знакам, расположенным на тротуарах, — гранитным бордюрам, трещинам в асфальте, чугунным плитам; остановка на скамейке; изучение папки с документами; притворное инспектирование мест и некоторых урбанистических объектов: подножия уличного фонаря, клумбы, туалетов, каменной двери, решётки... Персонаж напоминал землемера-контролёра, инспектора санитарной службы города, интервьюера или детектива — но был только землестроителем собственного существования, контролёром собственных маршрутов, инспектором собственных правил. Подойдя к городскому саду, как приходят на место работы (как садовник, электрик, геодезист), он должен был невидимыми нитями соединить различные точки сада со скамейкой, прежде чем подвергнуть себя экзамену по «Регламенту садов и прогулок по городу Парижу». Одновременно безобидная и «анормальная», эта деятельность не противостояла коллективному закону как деятельность противоправная, преступная, неправомерная, а накладывала на него особую ответственность, воспринимаемую как странность или, ещё хуже, как двусмысленное поведение, благодаря которому общее пространство получало знаки, направляемые им одним и предназначенные ему одному.

В этот же период, а затем двадцать лет спустя я наблюдал за реальными людьми, похожими на придуманного мной персонажа, и снимал их в Париже («Человек 5 ч 30 мин», 1970) и Риме («Человек Пинчо», 1993–1995), где на знаки города накладывались жесты, знаки, маркировка, особое поведение — современные танец и театр заставляли нас воспринимать этих персонажей как артистов, выражающих свой внутренний мир, а в коллективном пространстве (с его регламентированным существованием) закодированное пространство тела развивалось как уникальный знак.

В 1988 г. я был приглашён Идой Биар (создательницей *Galerie des Locataires*, автором концепций нескольких незабываемых художественных событий) для участия в акции «Такси художников», где примерно двадцать парижских такси были переданы на всю ночь в распоряжение художников. Акция начиналась с Гран-Пале. Я придумал для проекта сценарий,

предусматривающий особые отношения такси с городом, а мои пассажиры под руководством предупреждённого водителя совершали путешествия, сопровождающиеся комментариями, записанными на аудиоплётку. Все перемещения, все ориентиры соответствовали комментариям своеобразного гида, например: переехать мост, повернуть направо по набережной, затем повернуть на первой улице налево, направиться к купольному зданию и т.д. Совпадение движения такси и магнитофонной записи было идеальным, но описаниям гида соответствовал не Париж, а Рим с названиями его улиц, мостов, зданий: набережные Сены, по которым в реальности следовало такси, становились ул. Лунготевере, а площадь Инвалидов определялась как Ватикан. Оба города накладывали друг на друга свои планы, а действительное движение в одном разворачивало свою проекцию в другом. Повторяемость выявляла разницу, то, что не совпадало, исчезало и стиралось сходством.

Я вспоминаю о своих старых работах только для того, чтобы ввести их в проект, который с ними пересекается, их соединяет и по-новому интерпретирует, — проект, разработанный и реализованный для «Города, подающего знаки». Действительно, первоначально в основу выставки (в момент первых дискуссий и предложений для программы «Лилль — европейская культурная столица 2004 г.») была положена идея плана лилльской метрополии, но последней не хватало ориентиров, которые городам обычно дают история и география: земляные валы Каркассона или Авиньона, ортогональная ориентация улиц Нью-Йорка или набережные Сены и холмы Рима. Подоплёка состояла в том, что отсутствию указанных ориентиров можно было противопоставить другую сеть знаков и другие ориентиры (художественные — в самом широком смысле): решётка для чтения с целью наложения на не поддающийся расшифровке план, установка знаков на местности, нечто вроде белых камешков в лесу у Мальчика-с-пальчика. Для дальнейшей концептуализации проекта мы обратились к Алену Гинё, который, увлечшись темой, вписал её в амбициозную проблематику истории и теории урбанистики, представив лилльскую метрополию как пример развития современных мегаполисов. «Самый большой город Европы, — говорил он, — это Рур». Чтобы ответить на его предложение участвовать в одном из выставочных проектов, связанных с моим личным интуитивным восприятием, я вновь обратился к своим старым пристрастиям и логике работ, о которых только что писал.

В инсталляции, созданной для «Города, подающего знаки», речь идёт о том, как индивидуум находит свои метки в незнакомом городе (в данном случае — район Рубе-Туркуэн), накладывая на новый план старые ориентиры, а также привычки и ритуалы своих знакомых маршрутов в родном городе и где-то в Центральной Европе. Проекция шагов, жестов, поведения запрограммированного тела, начиная с города, который его программировал, и заканчивая тем, куда приводит его судьба, начиная пространством происхождения и заканчивая пространством эмиграции с востока на запад. Проектор направляет изображения одной и той же истории не на первый экран (первого аппарата), а на второй, дальний. Горожанин получает от города матрицу, которую ему же возвращает в форме видоизменённого позитива, предназначенного тому, что город получит в свою очередь, — отпечаток его необычного воображаемого.

Снимать в двух разных городах, расположенных далеко друг от друга, затем проецировать на два расположенных рядом экрана два пешеходных маршрута, абсолютно одинаковых, параллельных и синхронных, два изображения, два эпизода, запечатлённых субъективной камерой и раздваивающих след, знаки того же тела-знака в двух зафиксированных пространствах, разделённых, но совпадающих: на расстоянии двух километров тело повторяется, воспроизводит старую повторяемость тех же шагов, тех же жестов, того же движения, оно повторяет и воспроизводит изначальное пространство в последующем. Обратное действие — это, в сущности, действие английского короля, который, будучи не в состоянии присоединиться к другим сеньорам, отправлявшимся в крестовый поход, считает себя обязанным осуществить эквивалент долгого пути между Англией и Иерусалимом, ежедневно объезжая свой сад верхом на лошади.

При наложении двух разделённых подобию и их соединении вокруг тела как уникального знака признаки их различия какое-то мгновение мигают по контрасту из-за взаимного трения, затем стираются, унесённые полномочным движением тела-знака. Так иностранец обретает собственные следы там, где он никогда не был, но где его ждёт город людей, ненужные знаки которого не сопротивляются городу-знаку, отягощённому старым смыслом, и превращаются в знакомые отпечатки, дружественные знаки, по-прежнему столь ненужные, сколь необходимые.

Перевод Ирины Стальной

Неизвестная Европа, или оправдание пустоты¹

Беларусь — одно из мифологизированных пространств на карте Европы, в том числе и на художественной. Ю. Лотман, занимаясь проблемами городской семиотики и описывая способность петербургской мифологии, заметил, что она подразумевает взгляд некоего внешнего наблюдателя. Это может быть «взгляд из Европы» или «взгляд из России» (что равно «взгляду из Москвы»). Так вот, перенося эти размышления на белорусскую ситуацию, которая не в меньшей степени конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя, можно увидеть, что два эти «взгляда» удивительно совпадают. Правда, взгляд из Европы устремлён больше мимо, дальше на восток, он не видит Беларусь, отождествляя её то с Польшей, то с Литвой, то с Россией; взгляд из России более осмысленный, хозяйский, основанный на исторически сложившемся восприятии Минска как «древнего русского города в северо-западном крае» (см. исторический очерк о Минске в издании: «Россия. Полное географическое описание нашего отечества». С.-Петербург, 1905. Т. 9). В результате рождается позиция-отношение к Беларуси (и её к самой себе) как к промежуточному звену, пространству «на сквозняке», через которое всё проходит, но оставляет следы, которые и принимаются за суть. Так было, например, с католической культурой, пропитавшей все формы средневекового искусства: и культового, и светского — внесшей огромную путаницу в сознание ревнителей белорусской идеи.

Если продолжить ряд мифологических наименований исторических областей типа «Москва — третий Рим», «Петербург — Северная Венеция», «Украина — небесная Италия», а «Киев — Иерусалим русской земли», то Беларусь есть «Неизвестная Европа». Неизвестная не только для окружающих, но и для себя самой. Ибо то, что составляет суть определения «беларуское», в сочетании со словами «культура» и «искусство» является предметом спора самих носителей означенных номинаций все последние годы, и спорящие

едва ли видят истину. И пока они ломают головы, вычленив из всех культурных напластований (которые были и есть на этих землях) то самое «зерно» культурной традиции, современные белорусские художники самоопределяются в границах конкретных географических пространств: Минска, Витебска, Гомеля и т.д. Однако на осознании географической принадлежности комплекс «неизвестности» холится и лелеется, перерастая из комплекса в концепцию непуганых художников из страны «болот, лесов и рек». Особенно это характерно для Минска, известного, прежде всего, мифом о первом съезде авангардистской «вылазки». Более «окультурен» в сознании окружающих Витебск как родина Шагала и место дислокации русского авангарда во время гражданской войны, что должно подразумевать наличие традиции и некоего авангардистского духа. Именно он претендует сейчас на роль культурной столицы: «Славянский базар», Шагаловский пленэр обещают стать ежегодными фестивалями международного масштаба, и это опять дезориентирует в спорах о национальных особенностях.

И всё же индикатором всебеларуской культурной жизни представляется Минск, во-первых, как столица, которая по старорежимной традиции несёт ответственность за состояние культуры данного региона в целом, во-вторых, потому что погоду здесь определяют всё ещё художники с андеграундным сознанием, воспитанные городской неофициальной культурой 1980-х, и их искусство на сегодняшний день кажется истинным отражением непрояснённости и хаоса местной экзистенциальной и культурной ситуации.

Время активной деятельности андеграунда приходится на 1987–1990-е гг. — период эпохальных выставок «Перспектива», «Панорама», «Форма». За этот короткий срок появились практически все течения модернизма и постмодернизма (с тех пор постоянно

путаются термины «авангард» и «андеграунд»). С начала 1990-х жизнь в Минске вошла в спокойное русло: группы «Бло», «Плюралис», «Форма» и другие распались, многие уехали (в частности, лидеры и «провокаторы» Л. Мартынчик, Г. Хацкевич, В. Лаппо). Художники оказались в состоянии желанного одиночества, изредка выглядывая на поверхность индивидуальными выставками. Но и этого достаточно, чтобы почувствовать во внешне благопристойной атмосфере города прежний радикализм мысли эстетических ощущений. В прошедших выставках по-прежнему чувствуется острое переживание общекультурного состояния Минска. С одной стороны, Минск — город с насильственно отнятой историей, следы которой стёрты с его облика особо ревностным исполнением ликвидаторских декретов советской власти и Второй мировой войной. С другой — это город, созданный заново, отстроенный после войны по единому плану, город, который культуру, вытесняемую десятилетиями, творит снова. По Лотману, отсутствие истории (в данном случае забвение) рождает бурный рост мифологии. Последние годы принесли мифы о причастности Минска к большой истории искусства. Например, один из них — рождение здесь деятеля польского и русского авангарда (опять не белорусского), соратника Малевича — В. Стреминского. Переживание этого факта было настолько глубоким (художник-то известный, но что у нас родился — никто не знал), что художники занялись акционизмом. Акция И. Кашкуревича носила массовый характер: были вовлечены художники, студенты, преподаватели, искусствоведы, прохожие. Ощущался дух российских футуристических выступлений. Фраза «Стреминский родился в Минске!» выкрикивалась множество раз и воспринималась одновременно как магическое заклинание и руководство к действию. Участники несли полотна с супрематическими знаками по направлению к Свислочи и потом смело двигались по льду вверх по течению. Мифологема Минска как родины великих авангардистов поддерживается и официальной критикой. Статус «беларуских» на страницах печати обрели Х. Сутин и М. Ротко... Но это боги. Есть в современной культурной мифологии Минска и свои герои: уехавшие бывшие лидеры В. Лаппо, Г. Хацкевич, совсем недавно ещё шумевшие и слывшие самыми неукротимыми радикалами, становятся легендарными фигурами прошлого: выставка Лаппо в галерее «Альтер эго» носила характер

ретроспекции, а приезд Хацкевича из Парижа был воспринят местной средой довольно безразлично.

И всё же Минск очень болезненно переживает ситуацию исторической и культурной пустоты, проявлением чего кажется чувство незащищённости и страха. Это состояние Кафка сравнивал с состоянием человека, падающего и ломающего обе ноги в потоке транспорта: «... Полнота жизни причиняет ему боль, ибо он ведь тормозит движение, но и пустота не менее мучительна, ибо она отдаёт его во власть боли» (Ф. Кафка, Из дневников). Эмоции боли и страха — одновременно и тема, и источник вдохновения для целого ряда художников, культивирующих экспрессионистское направление. Прошедшая в конце 1993 г. выставка В. Петрова поразила обилием и масштабом картин с фигурами вурдалаков и оборотней, написанных сочетаниями патологически ярких, открытых, без полутонов красок, что образовывало плотное поле страха. Страхом заряжены работы А. Клинова, В. Акулова, А. Жданова, изобилующие изображением преувеличенно ужасающего уродства. Причём у Клинова оно эстетизировано изысканными цветовыми сочетаниями, у Акулова утяжелено рельефностью картинной поверхности. И настоящим нервом городской культуры кажутся работы Жданова (к его неожиданной смерти в ноябре прошлого года до сих пор невозможно привыкнуть): бесконечные серии «Мутантов» и «Метаморфоз», дающие образ патологии века, пропитаться которой художнику суждено было в Минске.

И другое следствие ситуации пустоты, проявившееся в последних выставках, — это тяготение к автопортретности. Художник провоцируется на самосозерцание и самоисследование. Каждая работа, с этой точки зрения, выступает как олицетворяющий этап внутренней жизни автора. «Дневниковость» свойственна творчеству О. Сазыкиной, В. Чернобрисова, В. Песина. Всё более частым становится жанр автопортрета, видимо, как момент самооценки или просто как фото на память во время путешествия в пространстве собственной души. Такая самопогружённость исключила всякую адаптацию к различным внешним влияниям и соблазнам формального экспериментаторства. Развитие идёт не вширь, а вглубь. С этой точки зрения интересна работа в объекте О. Сазыкиной: её «Замок из чёрного дерева»,

представляющий собой условное обозначение дома на огромной цепи, проходящей сквозь тонкую сеть, воспринимается как памятник одиночеству художника. Экзистенциально одинокими казались художники, устроившие акцию перманентного творчества в галерее «Шестая линия», демонстрировавшие творческий процесс публике и друг другу. Заметным нюансом оказались верность художников картине как неприкосновенной форме изобразительного искусства и использование её способности быть инсталляцией, объектом, реди-мейдом и некоторой формой, рождающей новое пространство, в котором художник чувствует себя защищённым. Примерно так осуществляется иллюзия строительства «дома», завоевание реального пространства, которое в Минске всегда сопротивляется культурному освоению.

Ссылки:

1. Впервые статья была опубликована 20 лет назад в шестом номере *Художественного журнала* (Москва).

Ольга Рыбчинская

БК. Город

Задача данной статьи видится в том, чтобы через деятельность белорусской арт-группы «фото-рок-ассоциации Белорусский климат»¹ (далее — БК) 1985–1997 гг. обозначить город как некую полимедийную глобальную систему, наполняемую мифами, гипертекстами, которые делают окружающую среду умнее², заполняя лакуны и гэпы, возникшие вследствие девальвации советских идеологических мифов и не сложившейся адекватной им альтернативы, что остаётся актуальным и по сегодняшний день.

В свою очередь, БК не рассматривают город как организм, но определяют его как динамичную, постоянно меняющуюся поверхность (сверху, снизу и между поверхностями города), темпорально фиксирующую повседневность («темпоральное пространство»), где мимолётное ощущение действительности

спонтанно схватывается здесь и сейчас и фиксируется (фотографический период). Город здесь начинает выступать совокупностью различных по своей природе процессов, плоскостью сосуществования и взаимодействия многочисленных сюжетов — предъявляется множественность их прочтения: художники исследуют городское пространство, предлагая самому зрителю определить/идентифицировать себя с текущим местом пребывания — городом.

Первыми интервенциями художников, ещё формально не объединённых в БК, были костюмированные шествия, карнавальные манифестации. Например, в 1987–1989-е гг. они делали из папье-маше «индийские африканские» маски и шествовали вдоль проспекта Ленина (теперь Независимости); в 1988 г. в костюмах красноармейцев



Документация хэппенинга «Покорение белорусских пустынь», 1991 г.
Фото: «Белорусский климат»

с винтовками продвигались по линии 18-го автобуса в районе молодёжного театра. Спонтанный хепенинг с «невестами», когда артисты группы Игорь Корзун, Фил Чмырь, Ирина Сухий, Валик Гришко, Евгений Юнов во время своей выставки в минской частной галерее (бывший Дом учителя по ул. Энгельса), не найдя общий язык с её руководством, были вынуждены покинуть помещение, забрав работы и обернувшись разобранными фрагментами инсталляции из бумаги и белой кальки. Здесь квазимифологизация современности превращается в способ компенсации обеднённой устойчивой повседневности, происходит своеобразное возвращение в карнавальную и народную смеховую культуру (точнее, использование стратегий и форм, позаимствованных оттуда). Художники представляют альтернативные сюжеты, истории, мифы и топографии, дают возможность прохожему/зрителю снова и снова открывать новые «маршруты», происходит симуляция вариативности движения, возможности их бесконечной интерпретации.

БК действует в фарватере межкультурной, псевдоаутентичной системы знаков, отталкиваясь от локальных, псевдонациональных клише-стереотипов. Играя с этим текстом как с формой, иронизируя, художники выводят, усложнённую среду на составной/синтетический язык, который включает различные планы: мультимедийный (формат), пространственный (место), образный, понятийный, иронический (способ коммуникации), религиозный, культурный (традиция) и др. Художники часто используют огонь в качестве анимации и интеракции: участники БК подсвечивали дорожки дворов свечами (ул. Краснозвёздная); разжигали костры из газет и наносили специальным раствором абстрактные рисунки на асфальт, потом поджигали (между 12-этажками по ул. Гикало); огонь использовался в инсталляции из снежных баб в форме Стоунхендж³ в районе ул. Козлова. Интервенции были ориентированы на людей, идущих с последнего киносеанса или вышедших погулять с собакой/вынести мусор, чтобы они неожиданно столкнулись со странными объектами в городе, в привычном и однородном пространстве. Целью стало удивить, внести чужеродное, но эстетически комфортное зрелище. Так, обобщённый образ городской среды, а также сама система представления о городе смещается в сторону метафорических, подменяющих социальные, архитектурные,

градостроительные, политические и экономические трактовки города. В данном случае этому пространству отводится роль накопителя и ретранслятора информации, проявляется среда с ограниченным потенциалом являться не объектом, но субъектом создания образа, символа, смысла и мифа.

Основным комплексом Минска можно назвать отсутствие некоей истории, легенды, которая могла бы стать идентификатором города. В начале 90-х такой миф (или квазимиф) был создан «сказочником» Евгением Юновым, Дмитрием Строчевым и Филиппом Чмырем (БК). Это так называемые «неофициальные семь чудес света» — серия ночных экскурсий для гостей столицы. В эту серию входили: легенда про старый замок (Дом офицеров), рыцарские бои с драконами-аксолотлями (вентиляционная система во дворе по ул. Интернациональной), трогательная драма влюблённых Ивана да Марьи, которые проросли в виде двух деревьев на углу ул. Кирова и Маркса, Минское Эхо (история Валика Гришко) и др. В данном случае произошло одушевление материальных объектов (архитектурные памятники, строения технического назначения, коммуникационные и другие системы). Они приобрели значения за счёт наполнения совокупностью псевдонациональной символики и архетипов, лично/эмоционально окрашенным смыслом, подкреплённым личным опытом как художника, так и зрителя. Появилась возможность смысловой и образной интерпретации в зависимости от социально-культурных характеристик зрителя. Формировался индивидуальный, собственный план реальности, со своей логикой, образной системой и символическим капиталом. Здесь в городе присутствовала достаточно чёткая, унифицированная структура повседневности, которую такого рода интервенции дестабилизировали и дегомогенизировали, предлагая альтернативную систему не только знаков, но и оценок.

Блуждая и хаотически перемещаясь, группа осуществляла инсталляции из слайд-проекций (район пересечения ул. Энгельса и Кирова), уличные выставки: в 1994 г. трансформаторные будки бывшей электростанции и забор с колоннадами со стороны парка Горького были обклеены ксерокопиями произведений БК (графика, фотографии), деревья «украшены» кассовыми

чеками и колокольчиками, сделанными из индустриального мусора. С 1996 по 2006 г. в районе парка Горького были организованы концерты «под мостом»). Это смодерированные и зафиксированные в истории города знаки городской культуры, манифестируемые не городом, но городу. Была также и некая точка сбора — место встречи и распространения информации — «в час на красной» (кафе по ул. Красная), куда стекались все сведения про выставки, концерты, интервенции. Ещё одним информационным вбросом стало минское радио Би-Эй, которое 28 ноября 1996 г. и объявило о начале концерта «под мостом», организованного в поддержку уличной выставки.

Это лишь небольшой фрагмент того, как на протяжении почти десяти лет заполнялась/ насыщалась публичная история небольшого пятачка (район от к/т «Мир» до ул. Красной и от площади Я. Колоса до площади Победы), формулировалось маленькое культурное пространство, значимое в масштабе города, каким образом шло взаимодействие новых художественных стратегий с городской средой и какой характер это пространство имело, какую наследственность на себе несло.

Арт-группа «Белорусский климат» (Филипп Чмырь (РБ), Игорь Корзун (РБ), Ирина Сухий (РБ), Евгений Юнов (РБ), Дмитрий Стронец (РБ), Дмитрий Плакс (Швеция)) была создана 28 ноября 1987 г. в контексте первого проявления либерализма и попыток ощутить границы настоящей свободы. Группа занималась «хаотичным творчеством»: реализовывала проекты в различных направлениях, видах и жанрах визуальных и пространственных искусств (фотография, живопись, графика, инсталляция, «изустное кино» — изобретение группы, театр, хепенинг, перформанс, концептуальное искусство, музыка и паблик-арт). Активно присутствовала на территории Беларуси в период с 1987 по 1991 г., после 1991 г. была задействована в работе западно-европейских арт-центров (Германия, Дания, Нидерланды, Франция и др.). С 1996 г. участники группы занимались индивидуальными проектами.

«Передвижники» своего времени, артисты группы БК стремились к свободе творчества, отличной от чётко заданных границ общепринятого существования, будь то contemporary искусства или географических границ. Фарватер творчества БК — это идея совместить/сместить аттракционность и интерактивность подачи с содержанием.

Ссылки:

1. Фактографический материал статьи основан на личном интервью с Филиппом Чмырем, одним из лидеров группы «Белорусский климат», 10.09.2013 г. и 08.05.2014 г.
2. Петер Вайбель говорил об искусстве в контексте паблик арта, которое является способом не столько сделать людей умнее, но «сделать умнее окружающую их среду».
3. С англ. висячий камень, исторический памятник, культовое сооружение каменного века, расположен в Великобритании.

Авторы текстов: Ольга Копёнкина, Ольга Рыбчинская,
Андрей Карпека, Ален Флешер, Илона Дергач,
Дима Dream и Виталий Щуцкий

Корректор: Татьяна Боровко

Оформление: Ольга Лученок

Выставка была организована в рамках проекта
«На пути к современному музею-2013» и состоялась
при поддержке фирмы «Samsung», компании
«Amasty», Минского завода виноградных вин.

Печать каталога осуществляется при поддержке
Европейского Гуманитарного Университета.

Минск: И.П. Логвинов, 2015