

# ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

— Жарносек Татьяна

## Алла Вайсбанд: «Современное искусство заставляет зрителя работать»

Jul 3, 2011 4 1 540

В чем специфика современного искусства? Почему для белорусского зрителя оно не всегда понятно? Существует ли современное искусство в Беларуси? Руководитель проекта «На пути к современному музею-2011» искусствовед, музыковед и философ Алла Вайсбанд отвечает на вопросы «Новой Эуропы».



Алла Вайсбанд / Фото: Татьяна Артимович

**Ольга Шпарага:** Когда мы сталкиваемся со словосочетанием «современное искусство», мы вроде бы понимаем, что подразумевается под существительным «искусство». Но что означает прилагательное «современное»? Это просто отсылка ко времени, или за этим понятием скрыта какая-то программа, идея, концепция?

**Алла Вайсбанд:** Когда я заканчивала консерваторию, моя дипломная работа называлась «5-я симфония Валентина Сильвестрова, 4-я симфония Альфреда Шнитке, 6-я симфония Гии Канчели. К проблеме современности». Я взяла три различные симфонии 1980-х годов и пыталась понять, что определяет их современность. В качестве эпиграфа я взяла фразу Марины Цветаевой: «Кто из нас окажется нашим современником? Вещь, устанавливаемая только будущим и достоверная только в прошлом». Эпиграф должен был подчеркнуть, что «современность» здесь — не хронологическая одновременность, а что-то другое: определенный критерий оценки и отбора, программа.

Хотя работа основывалась на трех симфониях 1980-х годов, под современным искусством я понимала тогда не искусство последних десятилетий, но искусство XX века в целом. То есть употребляла слово «современность» так же, как его употреблял мой, к несчастью, покойный учитель философии Георгий Юрьевич Поляков, который выделял в истории культуры четыре эпохи: Античность, Средневековье, Новое время и Современность. «К проблеме современности» означало буквально: к вопросу о том, что

### РУБРИКИ

- news обзор (6)
- активизм, закон, цензура (31)
- арт-институции (11)
- архитектура, охрана памятников (3)
- Без рубрики (1)
- белорусский авангард (5)
- гендер, феминизм, квил (23)
- дискуссии (9)
- заслуженный работник культуры (2)
- издания (11)
- институциональная критика (7)
- интервью (46)
- итоги (15)
- круг интересов (2)
- кураторское дело (3)
- лекция (7)
- манифесты, акты, декларации (7)
- матэрыялы па-беларуску (16)
- международный опыт (26)
- некролог (3)
- общество (10)
- опрос (5)
- перформанс (5)
- письмо редактора (3)
- портфолио (4)
- реакции, наблюдения, тенденции (40)
- события, выставки (53)
- стрит-арт, паблик-арт (10)
- текст художника (7)
- терминология (7)
- фотография (16)
- художники (38)
- школа критики (3)

является наиболее важным и значимым в искусстве XX века. Совсем точно — меня интересовал фундаментальный сдвиг парадигм, выраженный противоположностью понятий Новое время и Современность, его я и хотела описать с помощью избранных симфоний, рассмотренных в широком историческом контексте.

Защита диплома вызвала жаркую полемику, и чтобы помочь мне отстоять свою позицию, профессор консерватории, большой ученый Нина Александровна Герасимова-Персидская (несколько лет назад она была признана женщиной века в Оксфорде и женщиной года в Кембридже, или наоборот) задала мне такой наводящий вопрос: в чем заключается разница между понятиями «современность» и «модерн»? Честно говоря, тогда я не поняла этого вопроса, но в очередной раз вспомнила его, когда несколько лет назад выяснилось, что мои критерии оценки современного искусства в корне отличаются от таковых научного руководителя моей диссертации, профессора бохумского университета Рихарда Хоппе-Зайлера. Диссертацию я пишу об искусствоведческой концепции Макса Имдаля, избранные труды которого я перевела на русский язык. Мой научный руководитель был ассистентом Имдаля. И вот однажды, понизив голос, как если бы выдавал какую-то тайну, он сказал: «Er ist nicht modern!» («Он не современен!»). «Что Вы понимаете под «современностью» (буквально: что для Вас «модерный»)»? — спросила я его. «Открытая форма, монтаж, шок...» — ответил он, то есть указал на вещи, которые интересовали меня в современном искусстве так же мало, как самого Имдаля. Оправившись от шока (ведь нам нужно было как-то согласовать позиции), я поняла, что взгляд моего научного руководителя на искусство XX века определяется западной традицией обозначать его понятием «модерн» точно так же, как и мое отношение к нему определяется усвоенной со студенческой скамьи привычкой обозначать его понятием «современность».

Восходящее к латинскому «modernus» (новый) существительное «модерн» (когда оно употребляется для обозначения эпохи) предполагает, что лицо этой эпохи определяют феномены, знаменующие радикальный разрыв с традицией, со старым («открытая форма, монтаж, шок»). Существительное «современность» свободно от таких коннотаций, оно указывает скорее не на разрыв, противоположность старому, а на соединение времен. И вот для меня (как, мне кажется, и для Имдаля) наиболее значимыми являются те феномены искусства XX века, которые не просто отрицают традиционные эстетические и художественные нормы, но находятся на самой границе этих норм. То есть существуют в некоем поле напряжения между архаикой и футуризмом: воспроизведением традиции и ее отрицанием любой ценой. Можно сказать и так: современно то искусство, которое выходит за рамки традиционного понятия прекрасного, эстетики и искусства, но при этом не покидает рамки эстетики и искусства вообще.

**О. Ш.: А в прошлые времена, в XIX веке, не было такого напряжения?**

**А. В.:** Было, но не в такой степени. Тут происходит такая вещь: всякая новая современность открывает те же явления в прошлых эпохах. Точнее, начинает различать в прошлом какие-то созвучные ей времена.

**Алексей Браточкин: В каждую историческую эпоху, таким образом, существует своя «современность». А в чем все же заключается специфика искусства уже прошлого, XX века, насколько мы можем вообще различать эпохи?**

**А. В.:** Отличий много. Вот одно из них. Основными задачами искусства XX века были изображение и выражение. Их решению были подчинены все художественные средства, которые потому и назывались «средствами». В современном искусстве эти «средства» — форма, цвет, материал, пространство, время, композиция и прочее — приобрели самоценность, искусство начало рефлексировать о самом себе, об условиях своего создания и восприятия. Схожей рефлексии оно требует и от зрителя: современное искусство заставляет зрителя работать. А проблемы пространства, времени, формы, материала и прочего уже не привязываются к определенному изображению и сюжету, но становятся значимыми сами по себе. Многие зрители, кстати, этого не понимают.

**А. Б.: Шло ли развитие современного искусства параллельно развитию философской мысли? Какие философские идеи повлияли на современное искусство?**

**А. В.:** Философия языка Витгенштейна, к примеру, повлияла на концептуализм, феноменология — на минимализм и обращение искусства к проблемам восприятия и прочему. Но я думаю, что тут можно говорить не только о влияниях, но и о том, что происходили некие эпохальные изменения и время по-своему преломлялось в различных культурных областях.

**У современного искусства много точек отсчета**

**А. Б.: Какие события и изменения стали основой для возникновения современного искусства?**

**А. В.:** Даже те авторы, которые отождествляют понятия «современное искусство» и «искусство XX–XXI веков» (а сейчас нижнюю границу современного искусства часто передвигают на столетие назад — или, наоборот, на полстолетия вперед), считают началом современного искусства разные феномены. Кто-то начинает его историю с Дюшана, кто-то с Малевича, кто-то с Кандинского, кто-то с искусства модерна и так далее. Для меня (и не только для меня, конечно) история современного искусства, то есть история всего того, что действительно современно, а значит ценно и значимо в искусстве XX и XXI веков, начинается с Сезанна и Дега. И основным событием, которое обусловило возникновение современного искусства в этом понимании, является, по моему убеждению, кризис культуры рубежа XIX–XX веков.

Кризис состоял в том, что была обнаружена обратная сторона принципов, лежащих в основании западной культуры; они были осознаны как вещи, которые ведут к отчуждению человека. Соответственно, современное, новое искусство должно было содействовать разрешению этого кризиса, преодолению отчуждения, утверждению новой культурной парадигмы.

**О. Ш.: Кризис связан и с тем образцом, абсолютом, который существовал в классическом искусстве, с тем, что вдруг оказалось, что этот абсолют может быть опасен и, как первым это**

подметил Ницше, на самом деле скрывает за собой историю тех институтов и практик, которые и наделили его значением абсолюта.

**А. В.:** А еще — с кризисом науки. На науку опирались как на достоверное знание, а тут обнаружилось, что даже наши естественнонаучные исследования, в конце концов, обусловлены нашими теориями, предпосылками нашего восприятия, вследствие чего вера Нового времени в науку как институт, способный решить проблемы человека, потерпела крах.

**Александр Адамьянц:** Хабермас писал, что в эпоху модерна стали разрушаться силы, которые интегрировали общество. До этого такой интегрирующей силой была религия, которая с наступлением Нового времени стала постепенно вытесняться, от нее стали отказываться, и это привело к тому, что само общество потеряло какую-то основу и связи. С этим тоже связан кризис. И развитие науки и техники опережало общественное преобразование. И Первая и Вторая мировые войны оказались крайними проявлениями этого кризиса. Это то, о чем писал Ницше еще задолго до Первой мировой войны, когда еще никто не предполагал, что такое может случиться. Если же вернуться к временной привязке современного искусства, то остается вопрос, каково отношение искусства последних десятилетий к модернизму? Он был началом парадигматического изменения, которое происходит до сих пор?

**А. В.:** Это была точка зрения Хайнриха Клотца, автора понятия «второй модерн» (на русский язык его, наверное, нужно переводить как «второй модернизм»), основоположника и директора Центра искусства и медиатехнологий в Карлсруэ.

*В 1990-е годы он считал, что художники будут вновь и вновь возвращаться к первому модерну (то есть модернизму), чтобы понять, что же тогда было сделано действительно нового, и реализовать еще не исчерпанный потенциал его открытий.*

**О. Ш.:** Получается, что отправной пункт — модернизм, но модернизм настолько многообразен, что предстает сразу как множество точек отсчета, провоцируя возникновение и разных версий современного искусства?

**А. В.:** Да, и выбор той его версии, которую историк считает главной, в конце концов зависит от того, в чем он видит решение проблемы человека. Я признаю, что для успешного решения социальных, политических, экономических, экологических и прочих проблем необходимо определенное политическое устройство, определенные институции, законы, структуры. Но их успешное функционирование невозможно, по-моему, без соответствующего совершенствования самого человека. Потому для меня наиболее значимым в искусстве XX века является не политически ориентированный авангард или соответствующие художественные практики второй половины века, а именно та линия современного искусства, которая восходит, прежде всего, к Сезанну и Дега и которая направлена на преобразование структур нашего мировосприятия.

**О. Ш.:** То, что искусство преобразует и мировосприятие человека, и социальные институты, — это тоже характерная черта именно современного искусства?

**А. В.:** Думаю, что да. Конечно, идеи воспитания человека с помощью искусства возникали гораздо раньше, но преобразование фундаментальных структур нашего опыта с помощью искусства — эту задачу, мне кажется, ставил только XX век.

#### **В Европе понимать искусство учат едва ли не с пеленок**

**А. Б.:** Многие люди не понимают современного искусства. Значит ли это, что для его понимания нужна особая подготовка?

**А. В.:** Да, в большинстве случаев она необходима. На Западе понимать современное искусство учат едва ли не с пеленок. Несколько примеров того, что мне удалось наблюдать. В Боннском художественном музее несколько лет назад проходила громадная выставка работ из коллекции нью-йоркского Музея современного искусства Соломона Гугенхайма. Для нее организаторы подготовили специальный аудиогид для детей. Помимо того, в огромном зале, где была представлена скульптура, можно было наблюдать, как совсем маленькие дети, сидя на полу вокруг экскурсовода или педагога, экспериментировали с теми же материалами, из которых были сделаны выставленные экспонаты: с маленькими камешками возле работы Ричарда Лонга, с металлическими пластинами возле скульптуры Карла Андре...

В кельнском музее Людвигов (Museum Ludwig) я наблюдала, как школьники младших классов, сидя на полу вместе с учительницей или сотрудницей музея, живо обсуждают картины Пауля Клее (в музее проходила тогда его большая персональная выставка). А в берлинском музее «Hamburger Bahnhof» я однажды попала на урок рисования: старшие школьники, опять же сидя на полу, вернее на специальных подушках, перерисовывали работы Уорхола.

На Западе урок рисования в музее — обычная практика. А когда я спросила директора Украинского музея современного искусства, почему в его музее не организовывается ничего подобного (до того он рассказывал мне о сложностях с привлечением публики), он ответил, что учителя не хотят с этим возиться, потому что боятся лишний раз брать на себя ответственность за детей.

**А. Б.:** Получается, что для понимания современного искусства нужна еще и определенная инфраструктура, а также нужны музейная педагогика, образование.

**А. В.:** Конечно! И в Европе эта инфраструктура очень развита: помимо школьного образования — огромное число книг, популярных и объясняющих современное искусство, периодические

издания различных калибров, предназначенные для специалистов и широкой публики, образовательные и интерактивные программы в музеях, телевизионные передачи и фильмы о художниках и их работах: не мудрено, что для того чтобы попасть на выставку современного искусства, тут часто приходится ждать в длинной очереди.

**А. Б.:** У многих из нас такое чувство, что искусство — это такая отдельная сфера, которая сосредоточена в отдельных местах и касается малого количества людей. А как на Западе? Насколько искусство из таких резерваций выходит в жизнь? Насколько оно интегрировано в повседневность?

**А. В.:** Автор одного из фильмов, который я перевела для проекта («Насколько современным является современное искусство?») сетовал на то, что современное искусство никак не входит в жизнь, что в повседневности человек с ним никак не соприкасается. Его нужно было бы командировать в Беларусь... Свой собственный дом человек, конечно, волен украшать фарфоровыми слониками или перламутровыми сервизами, но в публичном пространстве, в городе и на работе он волей-неволей сталкивается с современной архитектурой и искусством, что подспудно оказывает воздействие на его вкусы, оценки, отношение к миру наконец.

*Потом, выходу искусства из резервации, предназначенной для узкого круга людей, весьма способствуют, к примеру, такие вещи, как ночи музеев, театров, галерей...*

Человек, к примеру, хочет встретиться во время Ночи музеев с игроками «Боруссии» (Дортмунд). Он покупает билет, действительный на целый день. По дороге туда или обратно (почти от нечего делать) он заходит в художественный музей, где ему предлагают самостоятельно сделать какую-то графическую работу или нарисовать картину, принять участие в какой-то игре или лотерее, связанной с экспозицией музея или просто посетить особым образом организованную экскурсию, — и может случиться, что такое случайное соприкосновение с искусством станет для него началом близкого знакомства с ним.

**А. А.:** Есть распространенный стереотип, что произведение классического искусства воссоздать очень сложно, что для этого нужно очень большое мастерство, а вот насчет современного искусства у многих возникает мысль: «Я тоже такое могу нарисовать». Тем самым для людей современное искусство обесценивается. Как на это реагировать?

**А. В.:** У Имдаля был простой аргумент: одно дело — повторить что-то вслед за художником, совсем другое — придумать самому.

**А. Б.:** В чем заключается природа пренебрежения к современному искусству?

**А. В.:** Пренебрежения? В догматизме и глупости.

От «Подземки» к «Ў»

**О. Ш.:** Насколько белорусы готовы воспринимать современное искусство?

**А. В.:** Это вопрос для социологического исследования. Или для тех людей, которым доводилось систематически общаться с публикой во время выставок современного искусства. У меня такого опыта нет и быть не может (я не живу в Беларуси), потому буду говорить только о том, что мне достоверно известно из собственного опыта: студенты ЕГУ готовы воспринимать современное искусство в гораздо большей степени, чем студенты других белорусских вузов. В том числе — художественной Академии. Описывая работу, студенты ЕГУ будут говорить о пространстве, времени, восприятии, материале. Может быть, вспомнят различные теории, которыми их вооружают во время учебы. Студенты других вузов будут скорее говорить об идеях, концепциях, смыслах, о том, что хотел сказать или выразить художник, о его отношении к миру и прочем. Со специфическими интенциями и специфическими постановками вопросов современного искусства они мало знакомы.

**О. Ш.:** Можно ли говорить о современном искусстве в Беларуси?

**А. В.:** Безусловно. В том числе о современном искусстве в том особом смысле, о котором я говорила. А вот о системе институциональной поддержки современного искусства — нет. Недавно я перевела для участников проекта несколько портретных статей из последних немецких и международных художественных журналов (их распечатки можно найти в галерее «Ў»). И вот там я обратила внимание на такую вещь. В биографии художника, помимо привычного (год/место работы, учеба, персональные и групповые выставки), значится еще список стипендий, грантов для учебы/пребывания в других городах, премий, которые делают художника более или менее свободным от прихотей рынка. Художнику, скажем, 30–35 лет, а список полученных им стипендий и грантов — на 5–6 строк. В Беларуси ничего подобного нет. Художественного рынка, по сути, тоже нет. То есть художник в Беларуси — это вообще не профессия, потому что его практически невозможно зарабатывать на жизнь. Это во-первых.

А во-вторых, здесь нет многоуровневой и многогранной системы воспитания зрителя, которая есть на Западе и которая делает художника более или менее свободным от вкусов и потребностей непросвещенного зрителя. Нет обществ при музеях, то есть объединений людей, которые были бы заинтересованы в том, чтобы поддерживать искусство, поддерживать художников. В Европе эта традиция существует уже столетия. Практически при каждом музее есть общество друзей музея. Люди вносят свои деньги на его поддержку и за это получают возможность влиять на его политику. В том числе на решение вопроса о покупке для музея тех или иных экспонатов.

**А. Б.:** То есть они сознательно формируют художественную среду?

**А. В.:** Да, они сознательно формируют среду и становятся сопричастными общественной и культурной жизни в той форме, которая их интересует.

**О. Ш.:** Можно ли сказать, что все эти практики — это реакции на кризис, с которого мы начинали определение современного искусства?

**А. В.:** Думаю, что да. Чтобы стать формой разрешения кризиса, участие в жизни культуры должно быть не просто развлечением, а тем, что Бахтин называл «ответственным поступком».

**О. Ш.:** Мне кажется, при галерее «Ў» вполне могло бы быть такое общество, и возможно, многие проблемы галереи таким образом лучше бы решались.

**А. Б.:** Вы уже не впервые в Беларуси. Видите ли Вы какую-то динамику в арт-среде?

**А. В.:** Вижу и радуюсь ей. Во-первых, галерея «Ў» — это уже никак не «Подземка». В «Подземке» выставки организовывались в крошечной комнате и названия представленных работ подписывались шариковой ручкой сикось-накось. В «Ў» есть возможность организовывать качественные выставки и проводить семинары для достаточно большого числа людей, то есть свободно говорить с этими людьми о том, что ты думаешь. Вокруг галереи сложился определенный круг людей, которые интересуются современным искусством, рассказывают, что этот круг растет (в том числе благодаря нашим проектам).

В государственные музеи пришли молодые люди. Из тех, кого я знаю лично, — Ольга Рыбчинская и Ирина Мощенская.

*Есть ощущение, что какая-то смена поколений всё-таки происходит и будет происходить, что в конце концов придут люди другого поколения и других взглядов и смогут повлиять на ситуацию.*

Журнал «Мастацтва» сравнительно недавно опубликовало материалы о белорусских художниках, которые живут в Германии. В условиях существующей в журнале цензуры это настоящий прорыв. Художники, правда, по-прежнему разделены на какие-то кланы, которые не очень общаются друг с другом, но в авторитарном государстве и обществе, замкнутом на самое себя, это неизбежно.

Источник: [www.n-europe.eu](http://www.n-europe.eu)

Tweet

0

Нрави

Читать по теме:

Опрос: «Захвати Уолл-стрит»

Свен Спикер: "Искусство путешествует теми же дорогами, что и капитал"

дискуссии

александр адамянц

алексей браточкин

алла вайсбанд

ольга шпарага

Предыдущая публикация

Следующая публикация

## 4 comments

ФА. ТОН

«Практически при каждом музее есть общество друзей музея. Люди

Jul 4, 2011

вносят свои деньги на его поддержку и за это получают возможность влиять на его политику» — смысл этого понятен при условиях капитализма, а что делать в Беларуси? У нас тоже список друзей — из союза художников и ДРУГИХ — влияют на деятельность музея. Как Вы, Алла, считаете, что делать в Беларуси при наших нелегких условиях?

АЛЛА ВАЙСБАНД  
Jul 5, 2011

Простите, уточните пожалуйста вопрос: «при условиях капитализма» — что Вы имеете в виду? Тут возможны разные аспекты.

ФА. ТОН  
Jul 5, 2011

например, возьмем типичный европейский музей. У него составлена группа учредителей и покровителей, которые входят в попечительский совет и влияют на подбор коллекции например. А попечители чаще всего имеют только деньги но не имеют правильного видения что именно важно приобрести в коллекцию. То есть это такая проф-охота получается. И в основном тут идет речь о деньгах, страховках, инвестициях, кредитах. Поэтому музею так важны кошельки. Поэтому они отвечают кошелькам услугами и блатом. У нас кошелек — это только государство. А в «попечительский совет» вхожи только часто несостоявшиеся бездари из союза художников. вот и коллекция собирается бездарная. Прокомментируйте, пожалуйста, эту ситуацию, и дайте какие то ценные указания. Спасибо

АЛЛА ВАЙСБАНД  
Jul 5, 2011

Ценных указаний у меня нет, есть только размышления. В Беларуси, говорите Вы, кошелек — это только государство. Но ведь им художникам могут быть и добровольные взносы людей, которым не безразлична судьба искусства и культуры в Беларуси. (История западных художественных обществ, насколько мне известно, именно с таких людей и начиналась). Влиять на саму коллекцию с помощью своего кошелька эти беларусы, наверное, не смогут, но музей — это не только коллекция, потом — даже в условиях бездарной коллекции коллективными усилиями безразличных можно сделать что-то совсем не бездарное. Например — организовать какие-то интелективные, нестандартные экскурсии, учить детей и взрослых различным техникам, используемым в (современном) искусстве, предложить дирекции по-новому оформить и как-то оживить эту самую бездарную коллекцию, словом — было бы желание...

Комментарии: 0

Сортировка Самые старые

Добавьте комментарий...

Плагин комментариев Facebook

Добавить комментарий

Имя \*

Email \*

Сайт

Комментировать

<a href="#">О проекте</a>	<a href="#">Facebook</a>
<a href="#">Партнеры</a>	<a href="#">Twitter</a>
<a href="#">Реклама</a>	
<a href="#">Контакт</a>	<a href="#">RSS</a>

© 2011-2012 Art Aktivist. Все права защищены.

Design & Web Development  
by Sgustok Studio