

ХАНС-УЛЬРИХ ОБРИСТ: “МОНДИАЛИЗАЦИЯ” VERSUS “ГЛОБАЛИЗАЦИЯ”

Чанг-Май (Тайланд)
накануне выставки
«Cities on the Move»,
1997



Виктор Мизиано: В своем выступлении на состоявшейся в Москве уже более года тому назад конференции “Большой проект для России” ты критиковал феномен глобализации. В какой мере эта критическая позиция определяет твою кураторскую практику?

Ханс-Ульрих Обрист: Говоря о процессе глобализации, я бы предпочел использовать более подходящее, на мой взгляд, понятие “мондиализация” (*mondialit*) в значении, которое вкладывает в это слово Эдуард Глиссан¹. Вообще взгляды и сужде-

ния Глиссана обладают большой ценностью для кураторской практики: он вдохновляет меня и многие годы обеспечивает мне незаменимый кураторский “инструментарий”. Его труды описывают опасность дегуманизации, которой оказалась чревата глобализация. В этом смысле можно даже говорить о дегуманизации передвижных выставок, которые везде воспроизводятся одинаково, независимо от особенностей местного контекста и среды – этот феномен чем-то напоминает систему “Макдональдс”. Поэтому мне по-настоящему понравился ваш подход к выставке “Москва – Берлин”: вы создали выставку, которая менялась, перемещаясь из одного места в другое. Эта выставка не просто переехала из Берлина в Москву – она была адаптирована к месту. Этому аспекту я и сам уделял немало внимания, когда создавал такие экспериментальные выставочные проекты, как “*Cities on the Move*” (в сотрудничестве с куратором Ху Ханру), а также последний проект “Станция Утопия” (в сотрудничестве с Молли Несбит и Рикритом Тираванийя), который после Венеции будет показан в Мюнхене, Неаполе и других городах – каждый раз иначе.

Хочу особо оговорить, что, на мой взгляд, процесс изменения выставки во времени и пространстве должен быть “встроен” в идею самой выставки, и это изменение предполагает, с одной стороны, исследование локальной ситуации, а с другой – постоян-

Навин Раванчайкул,
Рикрит Тираванийя,
билборд выставки
«Cities on the Move»,
1997



ное исследование мондиализации. Этот аспект для меня особенно важен, ведь тот же Глиссан описывает необходимость преодоления и сопротивления дегуманизирующему и дегуманизирующему процессу глобализации, при том что мондиализация как таковая, нельзя не признать, обладает действительно большим потенциалом. Речь в целом идет об идее разрастания за счет различий, и это не может не вдохновлять. Например, сейчас Глиссан стремится применить идею мондиализации к музею – в настоящий момент он работает над созданием музея на Мартинике.

Важен здесь и еще один такой момент: в 90-е впервые появилась уверенность, что происходит своего рода умножение центров. Ведь до того у нас было представление о некоем абсолютном центре – Нью-Йорк, Париж и несколько других столичных городов, откуда происходит все самое передовое в искусстве и которые являются как бы колыбелью авангарда. Если же говорить о Глазго, Любляне, Варшаве, Москве – во всех этих местах инициативы исходят от художников (*artist-run*) и проводятся в жизнь (*artist-driven*) художниками. И вот в 90-е мы вдруг начали верить в умножение центров, в своего рода полифонию. И в то время, как Валерий Подорога в разговоре со мной использовал понятие несущественной (случайной) полифонии, я бы предпочел говорить о самоорганизованной полифонии, которая и привела к умножению центров. Кроме того, многие выставки 90-х были посвящены новым центрам: большие скандинавские выставки или “*Cities on the Move*”,

Чанг-Май (Тайланд),
Накануне открытия
выставки
«Cities on the Move»,
1997

в центре внимания которой были новые центры в Азии.

Конечно, и в 90-е годы многие художники по-прежнему чувствовали целесообразность делать свою художественную карьеру в Нью-Йорке, но в эпоху мондиализации становится возможной полифония центров. Ведь если не все, то многие устремляются в города, которые в какой-то момент стали новыми “центрами”. Поэтому мне хочется верить, что в этом десятилетии полифония центров будет развиваться и художники смогут оставить идею о том, что художественный мир находится где-то между Германией, Великобританией и США.

В. Мизиано: В 90-е возникла популярная идея о том, что мы находимся между глобальным и локальным, и это подразумевало, что национальное исчезает. Не думаешь ли ты, что национальное в какой-то степени возвращается? Например, можешь ли ты назвать хотя бы одну институцию, которая была бы не национальной, а глобальной? Ведь если даже взять такую транснациональную институцию, как Венецианская биеннале, то, если ты не говоришь по-итальянски, работать там будет крайне сложно. Не говоря уже о том, что Берлускони сейчас задумал прямо подчинить формально автономный Фонд “Венецианская биеннале” государству, т.е. “национализировать” ее. Даже Документа при всей ее глобальности – событие очень немецкое, не говоря уже о том, что музеи, кунстхалле, кунстфайны и т.п. – это национальные институции. Не кажется ли тебе, что мы слишком рано сбросили со счетов арт-системы национальное измерение?

Х.-У. Обрист: С моей точки зрения, выставки и биеннале 90-х, такие как “Манифеста”, были очень важным достижением этого десятилетия, ясной попыткой уйти от национальной репрезентации. Нельзя сказать, что национальное измерение растворилось, но некоторым выставкам удалось выйти за его пределы. Мне кажется, что ситуация, которую ты описываешь, связана с тем, что сегодня мы столкнулись с серьезной проблемой, затронувшей большинство художественных институций, – проблемой сокращения общественной поддержки. Ресурсы сокращаются, и лучше выживают только давно укоренившиеся национальные структуры. Закономерно, что одним из наиболее эффективных сегодня фондов является немецкое Агентство федерального правительства (*Bundeskulturstiftung*), возглавляемое Гортензией Фолькерс, – это институция, нацеленная на решение национальных задач, но которая используется в транснациональных целях. Это, может быть, – одна из возможных моделей, но существуют и другие...

В. Мизиано: Ты упомянул выставку “Москва – Берлин”, и я бы отметил другой инновационный аспект в ее концепции. Мы пытались привлечь внимание к тому факту, что исторический опыт Советского Союза был опытом модернизации, который Запад сейчас пытается монополизировать. Я хочу сказать, что критиковать глобализацию и противопоставлять ей мондиализацию можно и в ретроспективном историческом измерении.

Х.-У. Обрист: Абсолютно точно. Многие из моих собственных проектов проникнуты

этим пафосом. Выставка “*Cities on the Move*” была целиком посвящена модернизации 1960 – 1970-х в Азии – в Сингапуре и Японии. Интересно, например, посмотреть на Осаку и увидеть, как много моделей модернизации сосуществовало здесь в 1970-е. Например, движение метаболизма. Вообще тема модернизации разрабатывается в настоящий момент во многих странах мира – и можно, например, говорить о бразильской модернизации. И я записал большое интервью с Лиджией Папе², которой мы можем посвятить наш разговор сегодня, потому что ровно две недели назад она ушла в мир иной.

1.06.04.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эдуард Глиссан (р. 1928, Сент-Мэри, о. Мартиника) – писатель, поэт, эссеист, драматург, доктор филологии, один из самых ярких представителей африканского культурного возрождения.

² Лиджия Папе (1929 – 2004, Рио-де-Жанейро, Бразилия) – известная бразильская художница, представитель движения неоконкретизма, активная участница группы “Frente”.

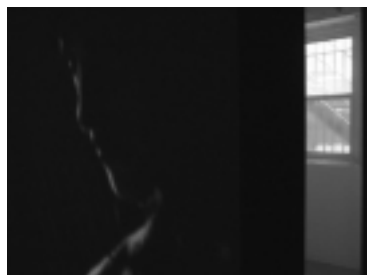
Материал подготовила
Екатерина ЛАЗАРЕВА

Ханс Ульрих Обрист
Родился в 1968 году в Цюрихе, Швейцария. Один из наиболее ярких кураторов интернационального современного искусства. Ведет специальную выставочную программу “*Migrateurs*” в Музее современного искусства города Парижа (с 1993 г.), издательский проект “*Point d'Ironie*” (с 1997 г.), читает лекции на искусствоведческом факультете IUAV, Венеция (с 2001 г.). Живет в Париже.

ОСОБЕННОСТИ ПАРТИЗАНСКОГО ДВИЖЕНИЯ В США НАКАНУНЕ ПРЕЗИДЕНТСКИХ ВЫБОРОВ

ОЛЬГА КОПЁНКИНА

Джон Рутсон
«Записи»



Как известно, кино в США, как и в России образца 1918 года, является «важнейшим из искусств». Американский кинопрокат в последнее время оказался в поле политического зрения США благодаря Майк-

лу Муру, который своим фильмом «Фаренгейт 9/11», так напугавшим американских домохозяек и голливудских боссов, заставил «независимый» Голливуд выйти на арену государственной политики. Кинопрокатчики Мура, отказавшись от дистрибуции этого фильма, объявили Мура «партизаном»¹, и такая формулировка, в принципе, льстит не только политически ангажированному режиссеру, но и всему художественному миру, находившемуся в последнее десятилетие за пределами всякой политики.

Работы американского художника Джона Рутсона, объединенные в проект «Записи», представляют собой другой прецедент именно такого «партизанского» искусства, в котором художник использует кинопрокат как батальную площадку в войне с законом о копирайте. Проект представляет собой «библиотеку» нелегально записанных копий голливудского кино, которые обычно показываются в галереях во время выставок. Среди фильмов, показанных недавно в одной из нью-йоркских галерей, были «Страсти Христовы», «Звездные войны: угроза фантома», «Холодная гора», «Вечное сияние чистого сознания», «Готика», «Монстр» и др. ленты, находившиеся в тот момент в нью-йоркском кинопрокате. Вот уже два года художник из Балтимора снимает скрытой камерой фильмы в кинотеатрах, каким-то образом

увертываясь от полицейских, которые теперь уже во многих штатах бдительно выслеживают «видеопиратов». Поскольку Рутсон записывает не только то, что происходит на экране, но и все, что сопровождает просмотр-показ фильмов – зрительский шепот, собственное дыхание, частое отсутствие фокуса и другие шероховатости и недостатки экранного изображения и звука, – его «произведения» оставляют впечатление «другого» кино. Это – документация уникального опыта просмотра кинофильма одним и тем же зрителем (самим художником) и его упорной борьбы с законами о пиратстве.

Практика Рутсона, несомненно, вызывает в памяти некоторые известные работы, в которых произведение художника представляло собой чистую апроприацию существующей продукции кинематографа или поп-культуры. Например, Дуглас Гордон использует классическое кино, полностью реформируя временные и кинематографические рамки кинопроизведения, в конечном счете превращая известный фильм в монумент. В одной из таких работ «Five Years Drive-in»² Гордон растягивает экранное время классического голливудского фильма «Искатели» до пяти лет – периода времени, в течение которого главный герой Джона Уэйна в этом фильме искал похищенную героиню Натали Вуд. В ре-



Джон Рутсон
«Записи»



зультате его DVD-проекции фактически превращается в дигитальную фреску. Для работы «Контрабандный Эмпайр» Гордон снял ручной видеокамерой статический восьмичасовой фильм Уорхола «Эмпайр» во время показа этого фильма в Музее немецкой архитектуры в Берлине, заменив снятое фиксированной камерой неподвижное изображение уорхоловского «Эмпайра» своей, шатающейся и расфокусированной копией. И совсем недавно швейцарец Кристиан Марклай использовал несколько сотен фрагментов голливудской кинопродукции для своей потрясающе эффектной DVD-инсталляции «Видеоквартет» (2002) – 13-минутное видео, предназначенное для одновременного показа на четырех экранах.

Свою практику творческой апроприации чужих произведений Джон Рутсон начал, еще когда работал редактором на американском телевидении. Тогда, в самом начале своей карьеры художника-«пирата», он профессионально «воровал» отдельные кадры из кинофильмов, чтобы потом использовать их в своих работах. Подобно Дугласу Гордону в его апроприации

Уорхола, Рутсон замахивается не только на поп-культурную вотчину Голливуда, но и заходит на священную территорию современного искусства с его иерархиями и звездами, которые особенно ярко горят на небосклоне американского арт-истеблишмента – как вечерние огни на башне Эмпайр-Стейт-Билдинг. Рутсон переделал копию 44-минутного «Кремастера-4» Мэтью Барни в 22-минутную версию для телевидения, включающую рекламные вставки и плавающий в углу экрана логотип телеканала, тем самым решительно нарушив нормы показа оригинального произведения художника. Однако, в отличие от произведений Гордона, работы Рутсона рождаются не в рамках установившихся медиа- и инсталляционных практик, а в дискуссиях о проблемах копирайта и в особенности о возрастающей угрозе творчеству со стороны законов, регулирующих владение интеллектуальной собственностью, которых в последнее время становится все больше и больше.

С тех пор как существует понятие «оригинальное произведение», существует заимствование и творческое использование оригиналов, что всегда было культурным феноменом, а в культуре постмодернизма получило свое методологическое и идеологическое обоснование. Однако в последнее время усиление законов о копирайте привело ко все большему стиранию границ между постмодернистской апроприацией, современным движением за свободу информационных источников и сетевых объединений от государственного контроля, с одной стороны,

и элементарным «пиратством» – с другой. И это противоречие порождает внутри художественного мира справедливый протест.

Участники движения за свободные источники информации и циркуляцию произведений – художники, юристы, политические активисты и экономисты – подвергают пересмотру даже само определение свободы. Исходя из понимания значения английского слова «free», которое в английском языке может также означать и «бесплатный», Ричард Сталлман, философ и основатель *Free Software Foundation* (Фонда свободного программного обеспечения), произнес ключевую фразу, ставшую лозунгом движения активистов за свободные информационные ресурсы: «Свобода не в смысле бесплатного пива, но в смысле свободы слова».

С другой стороны, «творческая переработка оригинала» – это одна из уловок общества потребления, ставшая в последнее время залогом успешной маркетинговой кампании. Когда к пассивному использованию продуктов современных технологий добавляется «творческий» элемент, средний «юзер» становится как бы частью общего творческого процесса. Этому эффекту мы обязаны стремительной модернизации компьютеров, в результате которой быстро распространилась мода на «интерактивное» потребление (частично эта мода отразилась и на искусстве). Как красноречиво говорит реклама Apple Macintosh: «*Rip, mix, burn. After all, it's your music*»³. От Макинтоша, который предлагает своим пользователям не только программный продукт, но и воз-

возможность копировать, редактировать и распространять через сеть музыкальные произведения, до почившего в бозе “Напстера” – новые цифровые технологии создали утопию потребительского мира: свободную частную зону апроприации, игры без правил.

Однако сетевые апроприации, практикуемые различными сообществами и в разных областях культуры, наблюдались и наблюдаются, конечно, не только в цифровых технологиях, но прежде всего в области музыки⁴. Например, рэп как музыкальный жанр предполагает агрессивное использование фрагментов существующих мелодий (“сэмплинг”), смешение их с другой музыкой разных жанров и последующую запись дисков и пленок с этими музыкальными коллажами. Собственно, задачей здесь является не создание нового произведения, а поддержание этого неостановимого потока музыкальных комбинаций, основанных на коллажно-фрагментарном ритме, – потока, реализующегося в многочисленной аудиопродукции, продаваемой другим пользователям-слушателям в бесконечной цепи апроприаций и заимствования.

Фактически Рутсон в форме художественных акций утилизировал дебаты и практики своих предшественников, разместив их в “нехудожественной” зоне (несмотря на галерейный имидж его акций). Однако в своих “Записях” он скорее разрушает бинарную оппозицию “оригинал/копия”. Его работы, подобно рэпу, доказывают, что цель – не создание какого-либо конечного продукта (будь то копия или оригинал), а актуализация бесконечного

процесса заимствования и дистрибуции существующей культурной продукции. Суть этого процесса – испытание самой системы функционирования произведений, начиная с момента их создания и заканчивая контекстом его потребления/использования/распространения. Но, в отличие от Дугласа Гордона и тех же рэпперов, ограничивающих свои задачи созданием самодостаточного эстетического проекта, Рутсона больше всего интересует то, как этот процесс включен в социальные отношения, т. е. как он проявляет себя в правовой, частной и экономической областях нашей жизни.

Возвращаясь к отказу компании “Уолт Дисней” осуществлять прокат в Америке фильма “Фаренгейт 9/11”, который чуть было не сделал этот фильм нелегальным накануне предстоящих президентских выборов (очевидность того, что этот фильм должен оказать серьезное влияние на количество голосов в выборах президента США уже никем не оспаривается), хочется сделать вывод, что художественные практики, подобные тем, которыми занимается Джон Рутсон, могут оказаться сейчас вполне уместными, так как в атмосфере усиления государственного контроля и войны законов они могут обеспечить, пусть и в гипотетической форме, необходимый альянс между двумя, ранее не связанными областями маргинальной культуры и политического мейнстрима. А именно такой альянс может оказаться решающим в борьбе с контролем и политизацией творчества и творческих ресурсов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исполнительный директор компании “Уолт Дисней”, дистрибьютора фильма Мура “Фаренгейт 9/11”, так прокомментировал это решение: “Ни одна крупная корпорация не захочет быть втянутой в партизанскую политическую борьбу на высоком уровне”.

² Впервые эта работа Гордона была показана на Биеннале в Лионе в 1995 году, а затем – в 1999 году на выставке в Новой национальной галерее в Берлине. В последней ее можно было наблюдать даже из окон автомобилей, проезжающих по Потсдамской площади, когда залы галереи были закрыты.

³ “Надергай, смиксуй, запиши. В конце концов, это твоя музыка”.

⁴ Примером такого рода коллективного музыкального творчества могут быть джазовые импровизации на тему известных шлягеров или карибская музыка, по своему характеру предназначенная для коллективного использования, когда при каждом новом исполнении члены сообщества слегка модифицируют мелодию. Оба примера – устоявшиеся в культуре нарушения закона об оригинальном произведении.

Ольга Копенкина
Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи “Шестая линия”.
В настоящее время живет в Нью-Йорке.

ПОСТДИАСПОРА: КОНСТАТАЦИЯ И ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ

ЕВГЕНИЙ ФИКС



Анна Ермолаева
О.Т., 2000, 7 мин

Термин “постдиаспора” в последние полгода стал использоваться применительно к поколению постсоветских художников

и интеллектуалов, переместившихся на Запад в 90-е годы – после падения Берлинской стены, в эпоху дискуссии о глобализме

и повсеместной деморализации локальности. Постдиаспорическое поколение крайне неоднородно: среди представителей постдиаспоры есть и “оседлые” на Западе субъекты (постсоветская версия локального западного Другого), есть и “временно-перемещенные” номадические индивидуалы, которые порой практически неотличимы от традиционных колониальных путешественников.

Образование постдиаспоры немислимо без государственной политики “гибкого гражданства” на Западе, а также существенного облегчения в 90-х режима пересечения границ для представителей Центральной и Восточной Европы. Риторика глобализма, режим “гибкого гражданства”, номадическая динамика, а также надежды на то, что пропасть между Западом и Востоком будет вот-вот преодолена, способствовали тому, что в 90-е годы постдиаспора продолжала ощущать себя одновременно частью постсоветской художественной сцены (а потому – постсоветским репортером или резидентом на Западе) и полноправным участником традиционно западных дискурсов. Что касается взгляда со стороны, то постсоветский диаспорический субъект воспринимался и воспринимается на Западе как имитация “аутентичного” субъекта с “основной территории” (географического постсоветского пространства), что только усиливает состояние двойственности.

В сфере культурного производства для постдиаспорического поколения характерны плю-



Анна Ермолаева
О.Т., 2000, 7 мин

рализм и расшатывание сложившейся за последние 50 лет системы разделения интеллектуального труда между Западом и Востоком. Начиная с 90-х постсоветская диаспора, как, впрочем, и другие диаспоры на Западе, ставит под сомнение незыблемость границ между национальными государствами. Локально,

однако, постдиаспорические субъекты отказываются применить к себе термин “Другого”, считая себя по-прежнему всего лишь “другим” Первым миром.

Как следствие этого, значительное число постсоветских художников 1990 – 2000-х, живущих на Западе, продолжают придерживаться траектории “запад-

ного модернизма”, понимаемого как “интернациональное современное искусство”. “Западный модернизм”, производимый диаспорическими художниками, становится одной из составляющих постсоветской диаспорической мозаики: аутентичность продукции таких художников, как Алексей Кошкар, Слава Могути, Антон Гинзбург и отчасти Анна Ермолаева, осложнена их “влипанием” в традиционные для Первого мира дискурсы. В творчестве других художников политика самоидентификации лишь время от времени выходит на поверхность, как в “Anna Karenina Goes to Paradise” Ольги Лялиной или в некоторых проектах Ольги Киселевой и Павла Браила, уступая затем место интернациональным “общим местам”. Постсоветское диаспорическое сознание работает “со сбойми”, и его проявления крайне фрагментарны. Для постдиаспорического поколения характерны как разные уровни диаспорического сознания, так и различная степень интеграции в художественную сцену постсоветской “основной территории”, что также определяет степень их “диаспоричности”.

Ностальгия по Второму миру, испытываемая в 1990 – 2000-х, принципиальна для постдиаспорического сознания. Так, Антон Гинзбург определяет свое искусство как базирующееся на эстетике “уродства” графического и индустриального дизайна Советского Союза 1980-х. Однако метод Гинзбурга коммодифицирует ностальгическую привлекательность “советского уродства” и растворяет его без остатка в современной западной форме. Ностальгия, проявляющаяся в работах Гинзбурга или в проекте “Music on Bones” Павла Браила, однако, не становится эффективной “работой памяти”. Остается надеяться, что за периодом

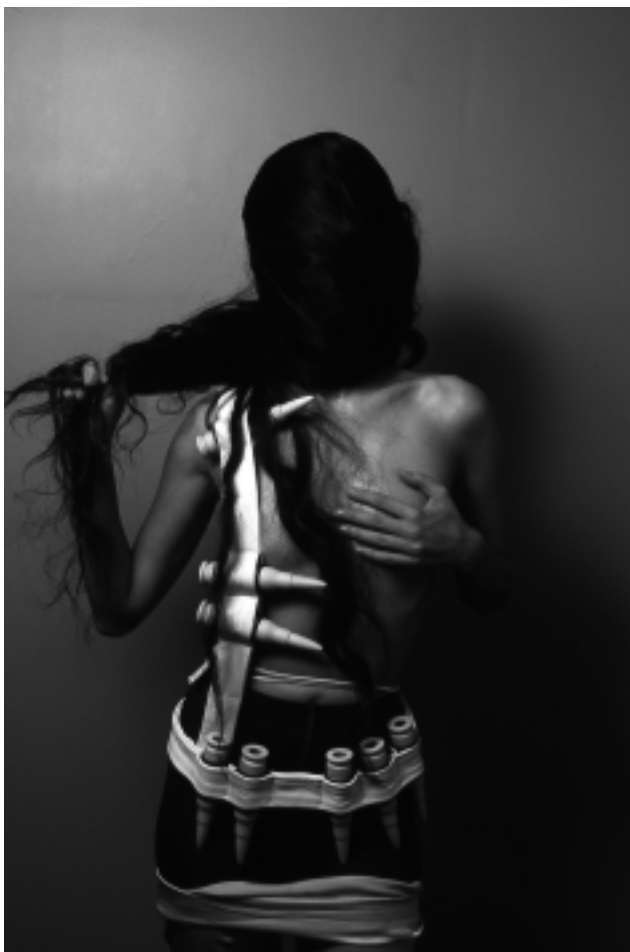
Юрий Гавриленко,
Слава Солганик
"20 банок тушенки",
видео, 2003



констатации постсоветской ностальгии наступит время, когда ностальгия по Второму миру станет инструментом новой критики современной России и других постсоветских территорий.

В 2000-х постдиаспора, по крайней мере в Соединенных Штатах, кажется, приобретает более оседлый характер и определяется со своим местонахождением, понимаемым как традиционная локальность, чему способствовало охлаждение политического климата, последовавшее за событиями сентября 2001 года. "Гибкие границы" сейчас кажутся уже не такими гибкими, как в 90-х. Постсоветская диаспора начинает ощущать себя новым нарративом, отличным как от аутентичного Запада, так и от постсоветской территории. Симптом постдиаспоры отделяется от фрагментарного глобалистического облака.

Среди художников, чья позиция наиболее точно соответствует классической политике диаспорического самосознания, — нью-йоркская группа "Вы Да Вы", которая начиная с середины 90-х выпускает одноименное печатное издание на как бы деформированном в диаспоре "ломаном" русском языке с использованием деконструированных этнических образов. "Вы Да Вы" сознательно и с изрядным постоянством культивируют свою "этничность" и "друговость". Наряду с издательской деятельностью "Вы Да Вы" также осуществляют акции социальной интервенции как внутри иммигрантских сообществ Нью-Йорка, так и за их пределами, как, например, в "Project Kit 1" — акции по раздаче комплектов "для активизации органов чувств" на случай войны с Ираком, проведенной в январе 2003 года. Раздавая эти комплекты в разных районах Нью-Йорка, "Вы Да Вы" выпол-



Антон Гинзбург
*"Запас на неделю",
 фарфор, козба,
 модель, фото,
 2003*

няли функции "хороших граждан" западного метрополиса – этнических активистов.

Среди видеохудожников Юрий Гавриленко и Иоанна Малиновска, возможно, наиболее последовательно отражают постсоветскую диаспорическую субъективность. Свое исследование жизни маргинальных постсоветских субъектов в Нью-Йорке Гавриленко начал с фильма "20 Cans of Chunky Beef Soup" о нью-йоркском бездомном, в прошлом московском художнике Максиме Вахмине. Гавриленко работает с документальным материалом и несимулятивным языком, отражая, без морализации, реальную действитель-

ность и судьбы конкретных постсоветских субъектов на Западе. Работа Иоанны Малиновской "In Practice" строится одновременно на гендерной и этнической политике самоидентификации. Эта видеоинсталляция документирует работу Малиновской домработницей в американских домах – типичное занятие польских иммигранток в Нью-Йорке. Однако компенсацией за труд Малиновской являются вовсе не деньги, а лекции по философии, которые художнице читает хозяин дома. Обмен услуг домработницы на лекции по философии, читаемые американским интеллектуалом-мужчиной, – обмен одновременно гендерный и диаспорический.

В связи с наметившейся динамикой будущее постсоветской диаспоры на Западе можно представить как развивающееся по следующему сценарию. Постдиаспорический художник и интеллектуал в 2000-х перестает представлять себя посредником или переводчиком между "основной территорией" и Западом, то, что он с таким успехом делал в 90-х. Взамен он начинает активные переговоры со всеми постсоветскими диаспорами (включая Балтийские страны), с диаспорами стран бывшего Советского блока, а также и с более традиционными диаспорами на Западе, такими как, например, африканская (Блэк Атлантик). Постдиаспора смиряется со своим положением как "Второго мира в изгнании" и вырабатывает, наконец, новую критическую позицию по отношению к Западу¹, по отношению к постсоветскому пространству² и по отношению к диаспоре советского времени ("высокой диаспоре")³. Осознание симптома постдиаспоры оказывается возможно только через покорное приня-

тие терминологии самопроизвольного смещения, "случайной детерриторизации" и признание 90-х историей. Особые усилия прилагаются к сопротивлению ассимиляции, которая чрезвычайно легка для белых субъектов из Центральной и Восточной Европы ("облегченный" прием в западный модернизм часто приводит постсоветских субъектов к занятию вторых ролей в традиционно западных дискурсах). Диаспора становится местом новой критики и реального, несимулятивного активизма.

Уникальным местом соприкосновения и взаимодействия постдиаспоры и постсоветского пространства в 2000-х становятся "воображаемые сообщества", которые начинают размывать как границы между различными национальными государствами, так и границы между национальными государствами и диаспорическими сообществами. Такие "воображаемые сообщества", образующиеся при помощи современных технологий (чат-румы, мейлинг-листы и так далее), позволяют диаспоре и "основной территории" функционировать как один организм. "Воображаемые сообщества" – порой ностальгические и реваншистские – становятся форумом для серьезных дискуссий о судьбе Второго мира, его утопий и дистопий.

КОРОЛЕВСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ. ВОЗВРАЩЕНИЕ (Из опыта геополитического позиционирования отдельно взятой страны)¹

Пилар Альбаррасин
"Вероника",
2001

ДАРЬЯ ПЫРКИНА



В последние годы в концепциях международных выставок становится общим местом манифестирование полного безразличия кураторов к проблеме национальности художника. С развитием технологий и коммуникации, общей глобализации пространства и сознания подразумевается, что в интегрированном мировом сообществе создается некое дискурсивное метaproстранство, не имеющее государственных границ. О месте рождения художника лишь вскользь упоминается в публикуемой в каталоге биографии, паспорт при отборе и просмотре работ не требуется, визовый режим отменен, квоты национального представительства сняты. Однако проблема национальной идентичности все равно продолжает быть актуальной, в особенности для тех, кто имел неосторожность родиться в стране, по тем или иным причинам оказавшейся менее интегрированной в мировой глобализационный процесс. Размышления на тему национальной идентичности по-прежнему являются лейтмотивом очень многих произведений, особенно учитывая накаленную ситуацию в политическом мире и сильные переживания, которые она вызывает. Происхождение для такого художника (а в некоторых случаях и целого национального контекста) оказывается основным пунктом его рефлексий, своего рода комплексом, и в то же время – некоей “изюминкой”, благодаря которой он попадает на международную сцену. Скажем, от



**Фернандо Санчес
Кастильо**
*"Архитектура
для лошади",
видеоинсталляция,
2002*

русских ждут буйства, сумасшествия, дикости или же непонятных, запутанных, "странных" проектов, отражающих загадочную русскую душу; от японцев – медитативной созерцательности, от испанцев – крови и накала страстей. Пилар Альбаррасин напрямую обращается к этому "глянцевому", туристическому

образу Испании – в своих работах она эксплуатирует многие традиционные национальные мотивы: фламенко, корриду, этнографически характерный женский образ, разыгрывая неподдельные страсти – в перформансе "Горошины" (2001) художница, одетая в белое с оборками платье, колет себя иголками, соз-

давая кровью алую раскраску на ткани. Другая участница выставки – уроженка "другой" части света, Гаваны, – Тания Бругера в инсталляции "Автобиография" (2003 – 2004) анализирует проблему персонального и коллективного переживания исторических событий – революций, государственных переворотов, идеологии, окружающего ее социума. Помимо интеллектуальных рефлексий, ее работа апеллирует к сильным физическим ощущениям, пластически и пространственно артикулированная форма помещает зрителя в "самое нутро" содержания.

Ряд стран, а то и целых культурных "блоков" строит свою внешнюю культурную политику на эксплуатации национальной специфики, включая в крупные международные проекты герметичные выставки, представляющие международному художественному сообществу "новшества" национального искусства. Таковыми были цели культурной политики набравшей силу испанской демократии в 1980-е – еще в 1983 году совместными усилиями двух министерств, Культуры и Иностранных дел, была разработана программа действий по завоеванию зарубежного пространства, кульминационной точкой которой стал проект "Испания-87" в Париже, состоявший из четырех блоков и включавший достижения национальной художественной сцены за многие века. Таковой – из более недавних опытов – была выставка "Офелии и Улиссы", организованная в Венеции параллельно с Биеннале в 2001 году; таков и проект, о котором идет речь. Обширные, полифоничные и в то же время подчеркнутые "испанские" выставки превратились в своего рода монополию национального правительства. Художники, сами того не желая, оказываются политически анга-

жированы, их искусство, как бы аполитично оно ни было по своей сути, поставлено на службу государственным интересам. В некотором смысле подобная стратегия ведет к прямо противоположному эффекту – возводя во главу угла “национальные особенности”, она маргинализует художника, помещая его вне единого международного пространства искусства и ограничивая его компетенцию. Именно на этом была построена выставочная концепция зрелого и позднего франкизма, подававшего себя как “органическую демократию” и прославлявшего на весь мир нефигуративных, “авангардных” художников Антони Тапьеся и Эдуардо Чильиду. По иронии судьбы, той же по сути, только с новыми, “своими”, “незапятнанными” именами, осталась политика Министерства культуры после восстановления монархии в 1980-х. Некой константой испанского художественного процесса последних десятилетий стала постоянная необходимость стимулирования “сверху”, со стороны государства, или, с развитием политической децентрализации, правительства автономий. Власть никогда не оставляет культурную сферу без внимания, постоянно аккумулирует, стимулирует и контролирует ее “благополучие”, во многих случаях, таким образом, легитимируя свое собственное бытие, популяризируясь, заигрывая с обществом и с сильными мира сего.

Период примерно с 1982-го по 1986 год в Испании было принято называть “эпохой энтузиазма”, когда, по словам критика Симона Марчана, “искусство превращалось в массовый феномен, включалось в разыгрываемый спектакль и становилось частью дискурса власти” (2). В это время доминировали декларативные тенденции в художественной

политике как власти и, следовательно, государственных центров, так и частных институций и отдельных критиков. Впоследствии энтузиазм чуть спадает и вновь набирает силу: в 1992 году Испания отмечает 500-летие окончания Реконкисты, открытия Америки, проводит Олимпийские игры в Барселоне, Всемирную выставку в Севилье, а Мадрид на этот год выбирается культурной столицей Европы. Вскоре – вновь кризисы: экономический, политический, смена правительства, правящей партии, а затем – новая волна манифестаций национального величия, потенциала, новые претензии. Теперь испанцы чествуют очередную, пришедшую “на смену” прославленным в 1980-е художникам генерацию, начавшую свою карьеру и добившуюся признания и коммерческого успеха в ведущих испанских галереях преимущественно в 1990-е.

Отправным пунктом кураторской концепции Харальда Зеемана стал “героический” сюжет испанской истории – открытие Америки, а точнее, четвертое Колумбово путешествие – на Карибы и к побережью нынешней Латинской Америки. Сюжет, бесспорно, ключевой, повлекший за собой множество исторических, политических, экономических и культурных последствий и во многом предопределивший развитие событий на сотни лет вперед. Безусловно, задумку куратора следует интерпретировать в контексте сегодняшнего, уже постколониального мира. В экспозиционном пространстве волею кураторского отбора сталкиваются художники Старого и Нового Света, потомки конкистадоров, в течение более 500 лет разделенные океаном, покорители и покоренные, коренные жители и пришельцы извне, носители одного языка с множеством ло-

кальных оттенков, разделившиеся, отвоевавшие политическую независимость, а в последние годы хлынувшие большим иммиграционным потоком “назад”, на “старую землю”. Выбор дислокации двух этапов выставки также не случаен – действие первого разворачивается на главной художественной площадке Нового Света (хотя и на территории, некогда испанцам не принадлежавшей), второго – в испанском городе, где жил и умер моряк и первооткрыватель, собственно “виновник торжества” Христофор Колумб.

Организованная по инициативе Министерства иностранных дел Испании, выставка призвана отобразить именно национальное искусство испаноговорящего мира. В основу концепции приглашенного известного своими панорамными выставками “заслуженного гуру” современного искусства положены в первую очередь географические критерии, анализ геополитической проблематики Испании и по-прежнему находящейся под сильным ее влиянием современной культуры Латинской Америки. Для Испании проблема ее географического положения, ее положения в мире – в Европе, но в то же время “по ту сторону” Пиренейских гор, в непосредственной близости от Африки, ее исторически сложившиеся особые отношения с арабским миром, ее сильнейшие связи с Америкой, которая ее возвысила до невероятных высот, но она же ее и погубила, ее позиционирование в качестве лидера и “трамплина” для развивающихся стран Латинской Америки в настоящее время – все эти рефлексии, своими корнями уходящие в глубь веков, остаются актуальны и ныне. Акция “Путешествие Хабиби” (2002) уже упомянутой Пилар Альбаррасин, проведенная на проходящей по самому южному

Нестор Торренс
"Seductions",
 видеоинсталляция,
 2003



краю Пиренейского полуострова "тропе" нелегальных иммигрантов из Африки, помимо многих, затрагивает эту проблему географической "пограничности" Испании. Кроме того, здесь поднимается и важная тема "расплаты" испанцев за колонизацию – как и во многих других странах, в Испании иммиграция из бывших колоний остается одной из самых "горячих" социальных проблем. Об адаптации этого "социального слоя", а также и других, оказавшихся в сложной ситуации "борьбы за место под солнцем", – работа группы

"Эль Перро" ("Пес") "Критическая ситуация" (1999 – 2004). Художники выступают работодателями, создавая офис временного трудоустройства, с серьезными психологическими тестами для определения индивидуальных предпочтений и "профпригодности", однако их деятельность направлена лишь на локальную, довольно замкнутую, но, очевидно, "проблемную" группу населения – художников. О колониальной и постколониальной социальной проблематике, только с другой "точки зрения", из Мексики, о продолжающейся "испа-

низации" местного населения говорит и Сантьяго Сьерра – в акции "11 человек, которым платили за то, что они выучили фразу" (2001), где он задействовал 11 индейских женщин, не говорящих по-испански, которым платили по 2 \$ за то, что они заучивали и произносили по-испански фразу: "Мне платят за то, что я говорю то, чего не понимаю". В акции в национальном испанском павильоне на Венецианской биеннале-2003 Сьерра поднимает также тему дискриминации по национальному признаку – доступ в павильон имели только зрители с испанскими паспортами.

Особую роль в рефлексиях, занимающих сегодня испанскую художественную сцену, играют многие события новейшей национальной истории и ее включенности в общемировой контекст – в частности, преодоление "железного занавеса", за которым находилась страна в период франкистской диктатуры. Своего рода метафорой художественных рефлексий на тему национальной идентичности стала инсталляция Фернандо Санчеса Кастильо "Мадридский пакт" (2003), представляющая конную статую Франсиско Франко, практически полностью погружившуюся в песок – на поверхности остается только голова и воздетая в приветственном жесте рука генералиссимуса, голова и шея его коня. Воссоздавая важные "объекты" и "символы" той или иной эпохи или события, художник затрагивает проблемы исторической памяти как в локальном, национальном, так и в более широком международном масштабе. Испания, практически уже "развязавшаяся" с наследием франкизма, мировое сообщество после падения Берлинской стены стремятся не оставить многих "нежелательных" следов на поверхности, стереть,

затушевывать фрагменты пережитого, но... не слишком ли зыбка эта песчаная почва?

Выходя из-под власти режима, многих предрассудков, связанных с сильнейшим социальным влиянием католицизма, да и, пожалуй, с наложившими еще ранее заметный отпечаток мусульманскими традициями и социальными “штампами”, испанское сообщество, уже добровольно, заимствует новую идеологию – потребления, пропагандирующую себя всеми возможными способами. Нестор Торренс в своих видеоработах “Соблазны” и “Телеклуб Соблазны” (обе – 2003) создает некую квинтэссенцию сдруктивности масс-медийного пространства и вскрывает механизмы подсознательного воздействия телевизионной картинки. Параллельно с кадрами откровенно порнографическими художник дает нарезку из кратчайших фрагментов выпусков теленовостей, где дикторы обоих полов сладостно прикрывают глаза, вздыхают или облизывают губы. Через исследование сексуальности развивается и приобретающий все более важное значение в испанском контексте феминистский дискурс. Анна Лаура Алаэс в предельно эстетизированных образах проекта “Шива” (2000) предстает обнаженной, возлежащей на зеркале в окружении фаллических символов – гигантских столбиков губной помады, будто олицетворяя собой разрушительную силу, мудрость и сексуальную мощь, или же в эдаком феминизированном воплощении Нарцисса. Своего рода альтернативное “сообщество” – вернее, его симулякр – создает Антони Абад. Средствами разного рода коммуникативных технологий он распространяет некие “знаки”, получатели которых оказываются автоматически “включены”. Любопытно, что эти

свои “знаки” – мошек, добавляющих особый привкус тлена, *vanitas vanitatis*, – Абад заимствует из арсенала самого “симулятивного” испанского художника Сальвадора Дали.

Хронологически одной из последних и самых наболевших проблем в плане испанской геополитической идентичности стала война в Ираке, повлекшая за собой в прямом и переносном смысле сильнейший взрыв – серию терактов и возникновение в небывалом ранее в стране масштабе проблемы международного терроризма (политические последствия которого Испании еще предстоит осмыслить и пережить). Об этом – видео приобретающей все большую известность Кристины Лукас “Корень зла” (2004). В эдакой наивно-детской анимации на фоне диалога матери и дочери, познающей секреты домоводства и, в частности, борьбы с вредными микробами (“Умри-те, гады!” – восклицает девочка, яростно протирая губкой с дезинфицирующим средством унитаз), из радиоприемника на полочке в ванной доносятся сообщения о военных действиях, о поверженных врагах.

Проблематика геополитического позиционирования испано-ибероамериканского сообщества напрямую отражается в отобранных Зеemannом проектах. Так или иначе присутствуют здесь и “общие” проблемы двух континентов, да и всего мирового пространства – терроризм, иммиграция, интеграция, социальная дифференциация и адаптация, государственные границы, историческая память, феминизация, масс-медиа и управление массовым сознанием, наконец, однако подано все под углом зрения представителей конкретной культурно-исторической общности. Всего в осуществленном “обратном путешеств-

вии” между двумя континентами участвует более двадцати авторов и около сотни работ (более расширенный вариант выставки представлен в Вальядолиде, где ему отведено практически все пространство музея, освобожденное по такому случаю от экспонирования постоянной коллекции). Основная цель события – представление во всем своем разнообразии жанров, стилей, стратегий, техник, проблематики искусства нового поколения художников испаноязычного мира – тех, кто вышел на художественную сцену в последнее десятилетие. Однако взгляд и в целом анализ по-прежнему остаются “однонаправленными”: из частного – в общее, из локального – в поиски глобального и обратно, репрезентируя, таким образом, актуальные художественные рефлексии представителей отдельного и по-прежнему довольно замкнутого художественного сообщества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Упомянутые в тексте художники и произведения были представлены в рамках выставки в Музее современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке и в Музее Пабло Эррериано в Вальядолиде в 2003 – 2004 годах.

² *Sim n March n Fiz. Los ltimos veinte a os. // Arte en Espa a 1918 – 1994 en la Colecci n del Arte Contempor neo*, p. 49.

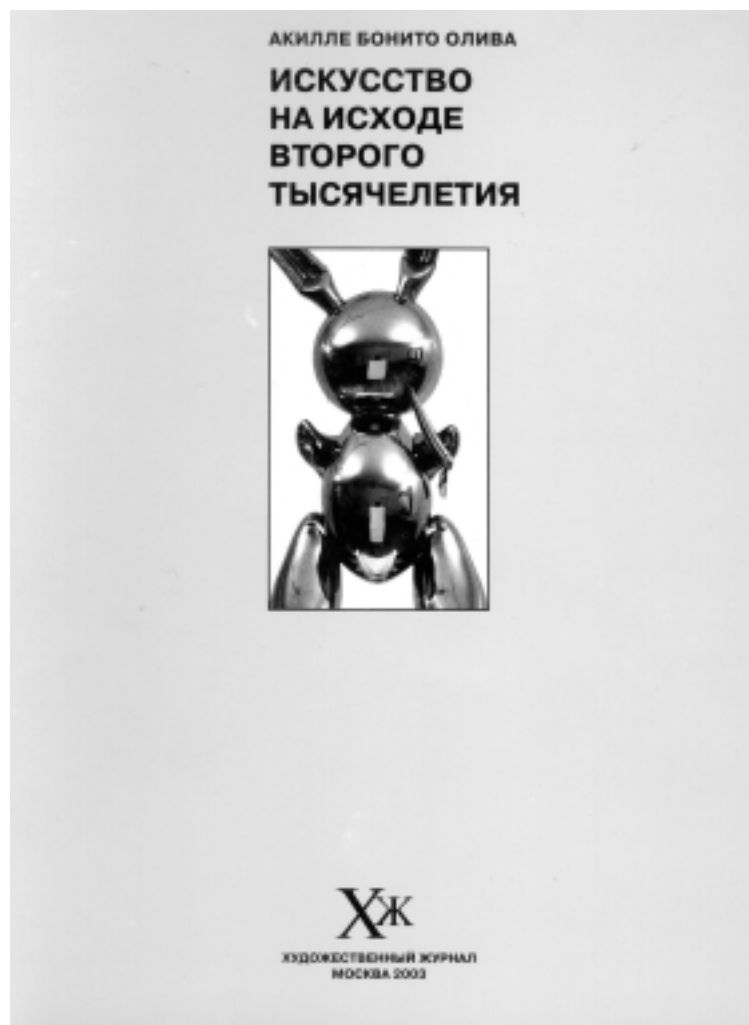
Дарья Пыркина
Родилась в 1980 г. в Москве.
В 2003 г. закончила отделение истории искусства исторического факультета МГУ.
Искусствовед, куратор, критик.
Занимается изучением современного испанского искусства.
В настоящее время проходит стажировку в Музее Современного Искусства в Барселоне.

ВЕЧНОСТЬ ПРОТИВ ЭФЕМЕРНОГО

АККИЛЕ БОНИТО ОЛИВА “ИСКУССТВО НА ИСХОДЕ ВТОРОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ”

М.: “ХЖ”, 2003. – 218 СТР. ПЕР. С ИТАЛ. Г. КУРЬЕРОВОЙ

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ



Аккиле Бонито Олива – идеальный западный автор для интересующегося современным искусством русского читателя. Из-за удаленности от центров возникновения теоретических и практических новшеств русские нуждаются в тщательном разборе и более ясном понимании процессов, происходящих в современном искусстве и их порождающих, чем западный любитель.

Ведь западный человек давно живет рядом с этим искусством и в этой реальности и понимает их животом, а русский – лишь с середины 90-х; к тому же русские и сегодня в большой мере остаются носителями враждебного западному советского культурного проекта.

Олива не сводит своих описаний до скупок тезисов и декадентских туманностей, к чему

склонны французские писатели, сам рассказ которых давно страдает безудержным релятивизмом, отсюда и неопределенностью. Олива же – гений объяснений и разъяснений. Письмо его абсолютно прозрачно. И если бы не огрехи перевода, не лень переводчика, отказавшегося переводить итальянские слова на русский, но вернувшего их к латинским прототипам, то книгу можно было считать идеальной.

Явления западного искусства после 1945 года объяснены, даже разжеваны, так, что после этой книги все остальные рассказы покажутся ненужными. Каждый феномен писатель поворачивает и так и сяк, вертит его, показывая читателю во всевозможных ракурсах, описывая каждый подробнейшим образом, разумеется настолько, насколько это позволяет выбранный им тип повествования, близкий к дидактическому – к учебнику. Правда, такая ясность русскому энтузиасту современного искусства (а занятие последним до сих пор поощряется по большей части личным или групповым энтузиазмом) может показаться малоромантической, точнее, срывающей с таинственного предмета “современное искусство” маскирующие его просторные одеяния. Но это дело третье...

Ко всему прочему, мышление Оливы очень исторично, что делает его сочинения и лекции (его лекции в Москве в последнее время стали почти регулярными) понятными русскому читателю, базовой философской традицией которого остается исторический материализм, даже если он дан в перевернутом виде философами русского декаданса. Кстати, и у самого писателя заметны следы той же традиции. Третий аспект: мышление Оливы – геополитично и культурологично, что

также делает его соотносимым с русским, принимая во внимание невероятное распространение у нас в последнее десятилетие геополитических представлений, а со второй половины 70-х – евразийской теории.

Писатель смело начинает исторические, культурологические, стратегические интерпретации, одна из главных тем которых – различие между искусством Европы и Америки. Читая их, вечно озабоченный своим культурным самоопределением русский читатель может вздохнуть с облегчением: русское искусство попадет на европейскую полку. Хотя не известно, что бы Олива написал о русском искусстве, потому что показанная в книге история искусства – история почти исключительно атлантическая – западная. Притом что в текстах заметно легкое раздражение по поводу навязчивых заокеанских партнеров, превративших европоцентричный мир в атлантический. Современное искусство СССР и бывших социалистических стран описано бегло, не создавая полноты картины. Впрочем, это не такой уж большой грех, т.к. история советского современного искусства пока не создана. О проницательности автора говорит констатация того, что в конце своей “особой” истории соцстраны оказались в той же эпохе постмодернизма (первый симптом – пропагандистское, а затем и моральное поражение в Афганистане), что и остальной мир. Все искусство постмодернизма Олива называет трансавангардом. Проще говоря, смелый толкователь может сделать из текста вывод: социализм был неотъемлемой частью мировой истории, ее вариантом, а не извращением, не отпадением. Вопрос о том, какой вариант исторического развития был прогрессивным и являлся “столбовой дорогой”, не стоит закрывать в пользу победителя-реакционера. В этом смысле книга Оливы, посвященная в основном истории послевоенного неоавангарда, из которого произошел и сам автор, и его краху после пораже-

ния левых движений на Западе и поражения США во вьетнамской войне – переходу к эпохе постмодернизма, может оказаться весьма полезной. Несколько схематизируя, богатые, барочные описания Оливы, трансавангард можно определить как искусство пессимистическое, оппортунистское, релятивистское и номиналистическое. Подобно многим авторам на заре осмысления постмодернизма как исторического периода Олива сравнивает его искусство, трансавангард, с маньеризмом. Наша современность в книге тоже описана – написана невеселыми красками. С одной стороны, как продолжение исторического цикла – от ялтинского мирового порядка и холодной войны (“соревнования систем”) до его краха, с другой – как рождение новой эпохи, начатой в 90-е глобализацией – не только постмодернистским пессимизмом и скепсисом, но и повсеместным “интернациональным” и “демократическим” оптимизмом, сведенным, в конце концов, к совещению и компромиссу между глобализмом и местничествами (“трибализму”, в терминах Оливы), к переходу от “горячего” трансавангарда к “холодному”.

Несколько замечаний. Неоавангард не слишком хорошо известен у нас, хотя параллельно западному существовал и советский неоавангард, вернее, неомодернизм. Зато трансавангард под именем постмодернизма обдуман и описан, у нас основательно. Как и 90-е. Последние – весьма близко к представлениям Оливы. Однако в рефлексиях русских авторов преобладал безудержный оптимизм времен приватизации и ура-демократизма. Приговор Оливы современному искусству 90-х и начала третьего тысячелетия бескомпромиссен – “Дегенеративное искусство” (стр. 211), хотя и сопровождается либеральными оговорками о свойствах именно тоталитаризмов вешать ярлыки. Хотя тоталитаризмы тут ни при чем. Навешивание ярлыков было характерно для социалистической пропаганды; ее опыт и присвоили правые

радикалы. “Чем сильнее у модели выражена идентичность, тем более подражание ей (вернее, оригиналу) будет иметь успех и лучше усваиваться. Так складывается порочный замкнутый круг, где модель и сеть, внутри которой она циркулирует, притягиваются друг к другу и формируют аудиторию”. “Художники тиражируют образ культурной гегемонии системы искусства, функционирующей как своего рода коллективный *opinion market*”. “Рынок функционирует с той же эффективностью и невозмутимой нейтральностью, что и аудиотелевизионная культура, обеспечивая художнику интерес со стороны публики с помощью примитивного поглощения его творчества”. “Гротескный призрак бродит по миру: призрак реального *социализма*, фантомный подрядчик трэш-авангарда (без всяких эпитетов)” (стр. 212).

“Мы живем не в демократической, а в телекратической системе, где искусство усматривает смысл собственного существования в том, чтобы выступать в роли очага этического сопротивления, очага противодействия упрощенчеству, порождаемому масс-медиа, со стороны усложненности. Вечность против эфемерного” (стр. 200). Лишь это да надежда на “колумбово яйцо” современного искусства, сопряженное с яйцом в картине Пьеро делла Франческа 1474 года – “Мадонна с ангелами, святыми и заказчиками”, – “в 1997 году некоторыми молодыми художниками соединенными” (стр. 215), обнадеживает писателя в эпоху дегенерации. Здесь рассказ стоит прервать – из-за опасности морализаторства.

Владимир Сальников
Родился в 1948 г. в Чите. Художник и критик современного искусства, член Редакционного совета “ХЖ”.
Живет в Москве.

ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ ВЕЩИ

ВЫНУЖДЕННЫЕ ВЕЩИ (105 ШТУКОВИН С ГОЛОСАМИ ИХ СОЗДАТЕЛЕЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ВЛАДИМИРА АРХИПОВА). МОСКВА, ТИПОЛИГОН, 2003. – 109 С. (1300 ЭКЗ.)

ВЛАДИСЛАВ СОФРОНОВ-АНТОМОНИ



Художник Владимир Архипов в рамках развиваемого им проекта выпустил книгу. Но чтобы понять, о чем эта книга и как она устроена, надо сначала обратиться к самому этому проекту.

Проект, развиваемый Владимиром Архиповым в институциональных рамках современного искусства, вызывает вопросы и даже некоторое недоумение. Недоумение – особенно “неискушенного зрителя” – связано с вопросом: а искусство ли это вообще? Однако на самом деле эта способность вещей Архипова “выбивать из колеи” привычных представлений об искусстве уже говорит о многом – способность вызывать изумление, останавливать, задавать вопросы – это одна из существеннейших черт искусства (и современного искусства прежде всего).

Но что же делает Архипов? В чем суть его проекта? Он собирает определенные предметы материальной культуры, которые есть в любых странах, но которые по некоторым причинам

становятся “видны”, только попадая в выставочное пространство. Зубная щетка, выгнутая и просверленная так, чтобы служить крючком для одежды; маракас из жестянки, наполненной крупой; подставка под цветочный горшок, сделанная из виниловой пластинки с загнутыми краями.

Собственно, эти и подобные им предметы и собраны под обложкой книги. Фото вещи, имя автора, год создания, расшифрованная запись – рассказ автора о замысле и воплощении своей идеи или нужды. Плюс два компакт-диска, где эти рассказы представлены в своем изначальном, звучащем выражении.

Относительно “большого проекта” Архипова надо сказать следующее. Первое, что бросается в глаза: использование предметов материальной, бытовой культуры в качестве арт-объектов ставит перед зрителем и критиком два взаимосвязанных вопроса: где проходит граница между искусством и неискусством (не в смысле “плохим искусством”, а чем-то просто *иным* искусству, скажем, *техникой* или *коллекционированием*)? И второй вопрос: как мы можем определить искусство (потому что, только дав такое определение, мы получим критерий, необходимый для ответа на первый вопрос)?

Кстати, вещи Архипова находятся как раз на пересечении двух начал. С одной стороны, как уже отмечалось, они поднимают вопросы (это гносеологическое начало). С другой – они абсолютно пластичны, формально выразительны и прекрасно смотрятся и в галерейном пространстве, и на страницах изысканно изданной книги.

Еще отличие вещей из коллекции Архипова от “обычного” реди-мэйда в том, что выставляется не любой предмет, а предмет, уже

имеющий “личную” историю, уже связанный с конкретным обстоятельством и более чем конкретной необходимостью (для удовлетворения которой он и создавался). Эту личную историю предмета Архипов тщательно сохраняет (авторское описание, фото, голос, рецензируемая книга, в конце концов), что, с одной стороны, противоречит идеалу “самодостаточного произведения искусства”. Но, с другой стороны, подчеркивание с помощью тщательной документации того, что каждая вещь сделана совершенно конкретным человеком для совершенно конкретной цели и, следовательно, другой такой вещи нет и никогда не будет, – снова возвращает нас к понятию *уникальности*, то есть тому понятию, без которого, начиная по крайней мере с эпохи Ренессанса, искусство себя не мыслит.

Книга “Вынужденные вещи” – это продолжение и составная часть гносеологической составляющей проекта, она принадлежит “эстетике” как на уровне содержания, так и на уровне формы.

Избирая не просто конкретную вещь, а вещь уникальную и выставляя ее в пространстве галереи, а затем на страницах книги (то есть придавая ей универсальное качество – способность вызывать эстетическое переживание), Архипов совершает достаточно традиционный в европейской культуре ход. Такое сочетание уникального с универсальным и есть объект искусства *par excellence* (по крайней мере в идеале). Этот “парадокс” на уровне книги выражается в сопоставлении самодельной “штуковины” и утонченного дизайна книги, выполненного одним из лучших в стране специалистов в этой области – Владимиром Кричевским.

Такая тщательная репрезентация *самодельной вещи* тянет за собой следующий ряд вопросов,

уже не об искусстве как таковом, а о нас самих, о нашей цивилизации – как в ее духовных, так и в материальных формах.

Что же говорят предметы, собранные в книге?

Во-первых, людям того поколения, которому сейчас между тридцатью и сорока, которые ровно половину жизни провели при социализме, а другую – при капитализме (к этому поколению принадлежит и Архипов), бросается в глаза разница между статусом самодельной вещи в разных социальных формациях. “Товарный дефицит” социализма (а, вернее, иной статус “товара” при социализме) приводил к тому, что самодельная вещь по большей мере призвана была заменить собой отсутствующую промышленную вещь (скажем, дефицит в продаже карманных фонариков заставлял делать их самостоятельно). Та часть коллекции Архипова, которая собрана в России, состоит преимущественно из таких вещей. В современном консьюмеристском обществе самодельная вещь имеет другую функцию. В обществе, основанном на массовом промышленном стандартизированном производстве, такая вещь призвана утолить жажду уникального, личного, индивидуального. Если в каждом доме стоит один из десятка моделей стульев, выпускаемых концерном IKEA, самодельный стул – это знак того, что его создатель хочет быть не среднестатистическим членом общества массового потребления, а хочет указать на свою персональную уникальность. (Парадокс, однако, в том, что такой уникальности добиваются опять-таки на пути обладания *вещью* – хотя и иного статуса, чем вещь, выпущенная промышленным тиражом.) Кстати, в той мере, в какой капитализм будет укрепляться в России, самодельные вещи и там будут приобретать такой – *индивидуализирующий*, а не *компенсирующий* – смысл. (Еще один парадокс в том, что *компенсация* присутствует в обоих случаях; только в одном – это компенсация *материальной* нехватки, а в другом – *духовной*.)

Исследование этой разницы, вольно или невольно осуществленное коллекцией Архипова, уже придает этому проекту почти что *научную* ценность (вообще проект весьма тяготеет к музею и исследованию). *Поэтому книга стала закономерным и естественным продолжением активности Владимира Архипова.* (Важно отметить, что ее просто крайне любопытно *читать* – не частый случай среди *арт-объектов*, еще раз подтверждающий, что книга в частности и проект Архипова в общем выходят за рамки современного искусства – чем они, кроме всего прочего, и интересны.)

Наконец, что говорит нам книга о самодельной вещи, внесенной в контекст современного искусства? Во-первых, то, что мы по-прежнему обитаем в “цивилизации вещей”. Это значит, что мы многое можем узнать *о себе*, наблюдая за нашими вещами. Во-вторых, и в современных западных обществах, и в прошлом СССР самодельная вещь сигнализировала об одном и том же (при всех различиях между этими обществами и этими вещами) – о *нехватке*. Только в одном случае это была, как уже говорилось, нехватка материальная, в другом – духовная.

И что же мы слышим? Самодельная вещь “говорит” нам со страниц книги и живыми голосами творцов с компакт-дисков, что в мире существуют не только товары; что мир не обязательно должен делиться на профессиональных производителей искусства и пассивных потребителей такового; что вещи можно не только *потреблять*, но и *творить*; что, наконец, каждый из нас – художник, творец.

Наш мир устроен так, что его “идеальный план”, план того, каким он мог быть, если бы был избавлен от горя, уродства и лжи, – этот план содержится в нем только как проект, эмбрион, *возможность*. Искусство испокон веков было призвано указывать на этот “идеальный план мира” и прояснять его (поэтому оно и сохранилось от наскальных рисунков каменного века до сегод-

няшних дней). То есть *этот* мир чреват чем-то лучшим. Искусство не может создать более совершенный мир, но оно может напоминать о нем. Самодельные “штуковины”, найденные Владимиром Архиповым и представленные в книге “Вынужденные вещи”, – это только вещи. Но одновременно они шепчут о чем-то, что стоит за и *над* “цивилизацией вещей”.

Владислав Софронов-Антони
Родился в 1967 году в Минске.
Философ, переводчик. Регулярно печатается в “ХЖ”.
С 1996 года живет в Москве.

ЛЮБОВЬ К СНЕГОВИКАМ

СТАНИСЛАВ САВИЦКИЙ

Александр Боровский
Силуэты современных художников.
С.-Петербург:
Издательство Ивана
Лимбаха, 2003



Книга начинается с констатации: художник тает на глазах, критику все сложнее написать его портрет. Ни натуралистская эстетика достоверного свидетельства, ни творческая биография, осмеянная сторонниками формального метода, ни модернистское право пишущего на заведомо субъективную оценку не помогут поймать в кадр перформансиста восьмидесятых или акциониста девяностых. Современный художник под маской

политического активизма минует все засады или, растворившись в городской толпе, просочится сквозь любые сети. Литературный портрет — едва ли подходящий жанр для разговора о контемпорари арт. Тем более вызывающим выглядит намерение Александра Боровского. Заведующий Отделом новейших течений Русского музея, последнее время методично шугающий подрастающую смену за бесконфликтность и занудство, наста-

ивает на том, что художник еще не окончательно превратился в человека-невидимку. Один из его любимых авторов, художественный критик и хранитель Третьяковки Абрам Эфрос после авангардистского бунта начала XX века видел возможность говорить не более чем о "профилях" живописцев. Боровский, несмотря на напряженную международную обстановку — многолетние похороны идентичности и перманентный кризис субъекта, допускает, что сегодня речь может идти о силуэтах. Для ЛОСХовского критика, сделавшего имя еще в позднемодернистские восьмидесятые, а в девяностые уже заведовавшего новым музейным отделом, это допущение возможно. Пожалуй, только и именно для него, тем более что этот критик — один из хозяев ситуации, выбирающий, кто из современных художников попадет в музей, а кто — нет.

Для Боровского современное искусство не сводится к отдельным эпизодам — выставкам, освещавшимся в "А — Я", перформансам эпохи "Новых тупых" или искусству "после Гельмана". Здесь нет границы между советским и постсоветским, пестрая современность включает в себя и журнал "Советское фото", и дебютную выставку Йозефа Бойса в России, и бенефис Анатолия Белкина, и остроумное новогоднее эссе о Владлене Гаврильчике для глянцевого таблоида. Под одной обложкой в этой книге собраны статьи о советских графиках, звездах западной постмодернистской арт-сцены, удачливых эмигрантах и местной художественной жизни девяностых. Тексты расположены в обратной хронологии: от современных к написанным еще в брежневские годы. Путешествие в прошлое полезно — сегодняшняя ситуация становится куда яснее. Лучше бы советских текстов было даже поровну с нынешними; разве советский книжный иллюстратор Владимир Тамбиров менее достоин внимания, чем звез-

да нью-йоркского бомонда Гриша Брускин? Его фантастические био-морфные изображения военной техники двадцатых — тридцатых годов гораздо неожиданнее пережевывания советских идеологических клише для интуриста. Прописав по соседству с Дмитрием Александровичем Приговым советского графика Бориса Власова, Боровский совершенно прав в том, что сегодня мир художественной флоры как никогда разнообразен; все цветы вместе с кактусом, фикусом и традиционной оказались в одной клумбе.

Конечно, веря в магическую силу музея, хозяину ситуации легко раскрывать карты, тем более что статьи в "Огоньке" брежневских лет теперь не повод для стеснения. Советское высвечивается повсеместно — и куда бы ему деться, если это чуть ли не единственное, что связывает население одной шестой части суши. Всякий раз, когда оно возникает среди бела дня в новом неоновом-глянцевом мире, испытываешь любопытство и подозреваешь интригу. Это часто неожиданная предыстория, которая может рассказать больше, чем отутюженный curriculum vitae или весома визитка. Боровскому здесь не приходится ничего доказывать: то, что современное искусство по-любому живет и советским и постсоветским, более чем очевидно. Признав, что это одна и та же история, мы лучше рассмотрим слом и в деталях увидим взаимосвязь. Ведь нынешняя ситуация, как и большинство постреволюционных эпох, — это сегодня, состоящее из вчерашних новостей. Всё — лишь напоминание о том, как это было и что было до. В этом отношении книга Боровского образцово-показательная. Сегодняшний пассажизм дорожит особенно предысторией, тогда как в конце двадцатых Эфроса интересовали последствия революции. В "профили" не вошли его дореволюционные статьи в "Русских ведомостях" — но только эссе, написанные после 1917 года.

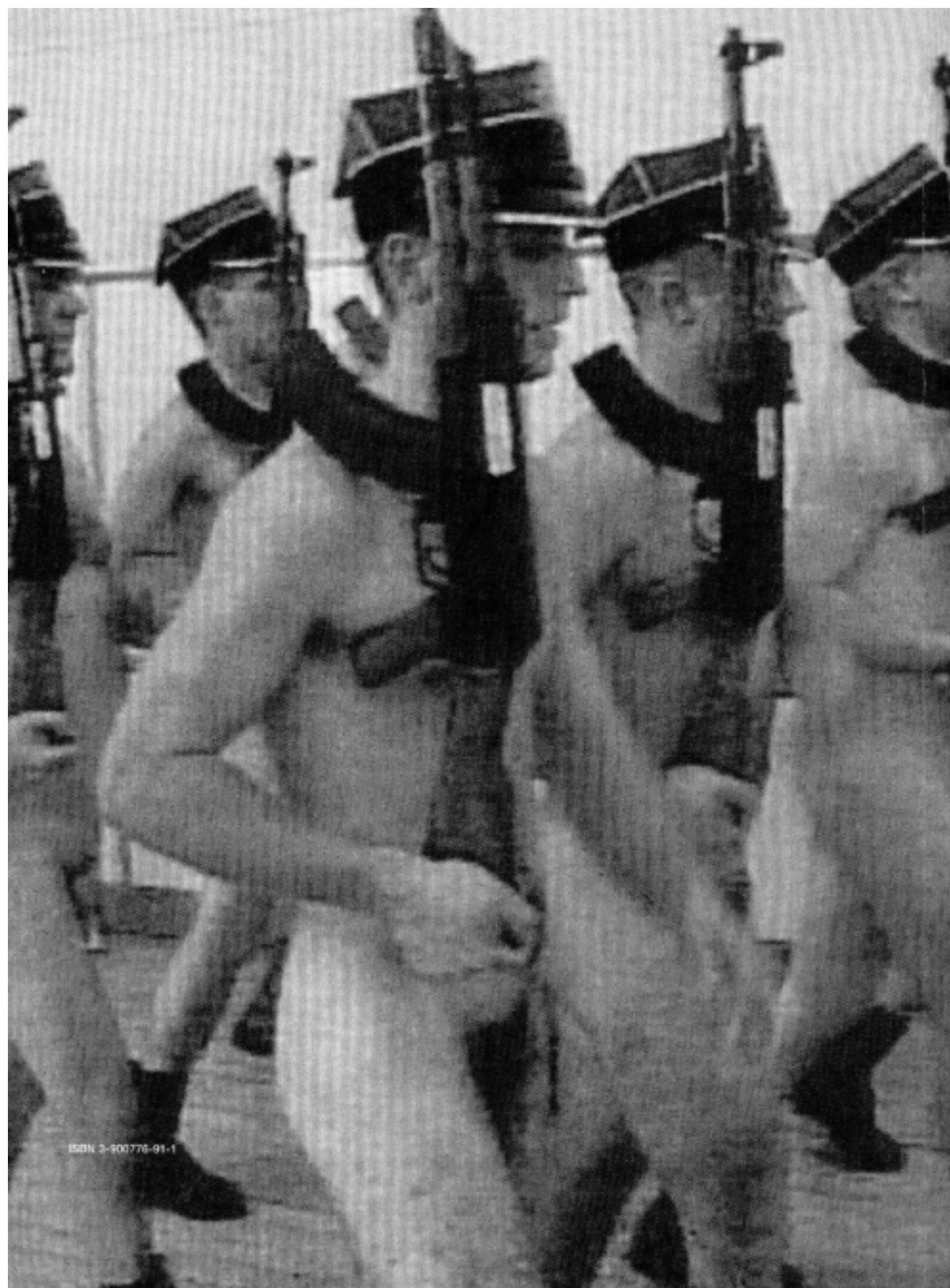
Именно музейный работник ясно ощущает, что в отличие от восьмидесятых "понять" художника сейчас — задача чуть ли не безнадёжная, если видеть в нем не толь-

ко завхоза, политука или предпринимателя. Во многом "Силуэты" — свидетельство музейной практики последних десятилетий. Большинство текстов — статьи к выставкам или отклики на них. В провокативности портретного жанра достаточно и лукавства, и прагматики. Любовь к литературным портретам в исполнении Юрия Анненкова, Абрама Эфроса и Владимира Пяста только крепнет от насущной необходимости представлять художника почтеннейшей публике, будь то заморская знаменитость, о которой у нас знают лишь в круту посвященных, удачливый русский иностранец, местный нонконформист с незапятнанной репутацией или украинский живописец-космист, дедушка которого эмигрировал в Уругвай. Выставочная площадка при одном из главных национальных музеев, пусть и не так известном за границей, как Эрмитаж, — заманчивое место. Желающих отметить здесь экспозицией более чем достаточно. Практически все — художники если не коммерческие, то рыночные. Что ни имя — то бренд: кто-то снискал славу оригинальным стилем, кто-то — хитрым приемом, кто-то — неразгаданным ноу-хау. Это экономическое, рекламное обоснование "Силуэтов", вряд ли решающее, но немаловажное. Музей — идеальный капкан, в который рано или поздно попадет и завязный бунтарь. Это наиболее верная возможность если не поймать артиста, то приманить и написать его портрет. Боровский может злоупотреблять служебным положением с двойной для художника пользой — как критик и как музейщик.

Как бы радикально ни изменялся язык критики в романтические восьмидесятые и в бурные девяностые, для автора книги по-прежнему не снят вопрос: "Чем берет современный художник?", "Что он делает, чтобы критик заботливо подбирал слова, испытывая удовольствие от сопричастности и сложность выговорить исчерпывающую формулировку?" Боровский пережил по крайней мере три формации критического языка: эссе о биографии и творческой манере

художника на страницах советской либеральной прессы, транскрипционные скороговорки из непереведенных на русский терминов Бодрийара, Делеза, Фуко со товарищи плюс легкий ясный гоночарный стиль гламурной прессы. В каждом случае он ловко примерялся к социальному заказу и находил свою интонацию. Впрочем, из книги очевидно, что естественнее всего для него стиль и ситуация двадцатилетней давности. Несмотря на насмешки над ученым волапоком, на который вдруг перешла критика девяностых, автору "Силуэтов" все равно приходилось помнить о недостатке реальности по Лакану, грозном симулякре Бодрийара и вездесущей власти по Фуко. На волне национального самобичевания и в мечтах о новом цивилизованном обществе, когда русские тексты пестрили словечками на латинице, Боровский ненароком ввел серию новорусских неологизмов, которые имеют все шансы прижиться: *infante terrible* (с. 245), *Russian burn artist* (с. 26; 217), *environmental art* (с. 151), *Wollstreet Journal* (с. 338; большой привет редактору Издательства Лимбаха). В ответ на гладкий, равнодушный и игривый стиль "суперлайт" последних лет критик выговаривает новую манеру — письмо, имитирующее устную речь с присловьями, фамильярную, спотыкающуюся, подчеркнуто интонированную, задушевную и щегольскую. В отличие от художника, ловить которого — что охотиться на Снарка, Боровского "поймать" легко. Хоть он лукав, прагматичен и официален, ленинградского щеголя, дорожащего обществом художника, видно за версту.

Станислав Савицкий
Родился в 1971 году в Ленинграде. Закончил филфак СПбГУ. Арт-критик, куратор и историк литературы. Автор книги "Андеграунд" (М.: НЛО, 2002). Живет в С.-Петербурге



ISBN 3-900776-91-1

RECYCLING COMMUNISM – В ПОИСКАХ НОВОГО

“ПРИВАТИЗАЦИИ – СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИЗ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ”. КУРАТОР: БОРИС ГРОЙС. ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КУНСТВЕРКЕ, БЕРЛИН. 16.05.04 – 26.06.04

САНДРА ФРИММЕЛЬ

*Кураторский проект
Дмитрия Гутова
"Институт
Лифшица",
Фестиваль
"Арт-Клязьма",
2003*



Выставка “Приватизации – современное искусство из Восточной Европы” куратора Бориса Гройса, профессора философии, искусствоведения и теории медиа в ZKM (Карлсруе), прошла летом в одном из самых престижных выставочных мест Берлина – в Институте современного искусства Кунстверке. Она являлась частью большого исследовательского проекта ZKM – Центра искусства и медиальной технологии в Карлсруе и Культурного фонда немецкой федерации под названием “The Post-Communist Condition”. Этот проект включает в себя вышеупомянутую выставку, исследовательские стипендии, конференцию, проходившую в Берлине с 10 по 12 июня, книжные издания и другие проекты. Ключевой момент всех этих событий – вопрос, каким образом резкий переход от коммунизма (“реального социализма” в понятиях советских идеологов) к капитализму отражается в культуре и искусстве не только бывших коммунистических, но и западных стран. При этом ставка делается на то, что речь не идет о простом процессе модернизации отсталых

стран, как это было принято говорить относительно бывших колоний западных стран, но о переходе от одной модели модернизации к другой: от модели, отрицающей рынок, к модели, основывающейся, в том числе, на рыночных стратегиях.

На вопрос, в чем заключались его цели как куратора в проекте “Приватизации”, Гройс ответил, что после развала коммунистической системы он чувствует себя как бутылка “Кока-колы”, которую вынули из инсталляции Уорхола, чтобы поместить в обычный супермаркет (кстати, нечто подобное он уже писал в каталоге Документы-11 – о самоощущении посткоммунистического человека). Как объяснил Гройс, его целью было реконструировать стиль общения при коммунизме. Тем самым куратор, по всей видимости, решил вернуть бутылку “Кока-колы” обратно в первоначальный, давно исчезнувший контекст – работу Уорхола, попытавшись тем самым исследовать аспекты болезненного процесса переоценки ценностей. Согласно изложенной в книге Гройса “О новом” (1992) точке зрения, из этой переоценки рождается нечто новое. Это новое возникает на основе уже известного или забытого, которое вдруг оказывается в новом для себя, непривычном контексте и таким образом вновь привлекает наше внимание. В обсуждаемом случае нам дают возможность взглянуть на коммунистический опыт в контексте капитализма и надеяться на новые, свежие импульсы в связи с получившимся необычным сочетанием. Складывается впечатление, что в очередной раз мы имеем дело с выставочным проектом, созданным великим провокатором Гройсом для того, чтобы проиллюстрировать и материализовать задолго до того разработанные им теории, как это произошло и в случае его выставки “Фабрика мечты - коммунизм” (Франкфурт-на-Майне, зима 2003), которая основывалась на его раннем сочине-

нии “Gesamtkunstwerk Сталин” (1987 – 1988).

Понятие приватизации, по мнению мыслителя, прекрасно описывает процессы, проходившие в посткоммунистическую эпоху, и их отличие от экспроприации частной собственности советским государством как основы коммунизма. С этим трудно не согласиться, тем более, что множественное число в названии выставки справедливо указывает на многообразие форм приватизации, не позволяя тем самым создавать иллюзию единого движения. Для Гройса, помимо всего прочего, существенную роль играет “необходимость наверстать упущенное”, также характерная для посткоммунистической эпохи, притом, что он лукаво и провокативно рассматривает коммунизм в качестве “исторической паузы”. Историческая пауза – так, наверное, воспринимается эпоха коммунизма на Западе и, возможно, так же в самом бывшем Восточном блоке. Место коммунизма, с точки зрения его строителей, находилось в “светлом будущем”, которое теперь оказалось уже в прошлом, вот почему определению подлежит неопределенное место – пространство между эпохами. В этой неопределенности – наиболее уязвимая сторона проекта “The Post-Communist Condition”, потому что пока еще даже самим организаторам не удалось найти в посткоммунистическом опыте нечто хоть в какой-то степени ценное, не удалось показать западному человеку важность и глубину этого опыта – что и было заявлено в программе проекта.

На теоретической конференции, сопровождавшей выставку, речь постоянно шла о переоценке, о превращении низкого в высокое. Игорь Забел говорил о том, что югославское искусство конца 80-х и начала 90-х пыталось вернуться в давно не существовавший европейский контекст начала XX века. Михаил Рыклин в очередной раз

Артур Жмиевский
KR WP,
видео, 2000



Артур Жмиевский
Око за око,
видео, 1998

рассказывал о разгроме московской выставки “Осторожно, религия!”, намекая на катастрофическую переоценку содержания выставленных работ псевдосерьезными “православными” искусствоведами. Славой Жижек в своем выступлении опирался на бахтинскую теорию (сталинского) карнавала, когда низкое-общественное временно превращается в высокое-государственное и наоборот, таким образом генерируя пространство вне законов.

Переоценка – ключевое понятие выставки в Кунстверке. Оно описывает поиск места, точек приложения и использования посткоммунистического опыта после заката коммунистической системы. Здесь стоит снова напомнить о сравнении с бутылкой “Кока-колы”, которым Гройс любит иллюстрировать свои теории. Оно стало как бы вторым, скрытым планом всех показанных в Кунстверке произведений, потому что они в первую очередь были направлены на исследование старых ценностей в новых контекстах: исследовали ситуации перехода из одной системы в другую – из пространства высокой культуры в пространство профанного/светского и наоборот. Яркий пример тому – фильмы польского художника Артура Жмиевского “An Eye for an Eye” (1998) и “KR WP” (2000). В первом фильме фигурировали две пары обнаженных людей, в каждой из которых один – инвалид, другой –

без физических недостатков; эти пары совершали вместе различные действия – принимали душ или просто ходили по дому. В рамках этого странного симбиоза не было понятно, кто больше нуждается в помощи другого: инвалид или здоровый. В “KR WP” солдаты польской армии занимались строевой подготовкой, маршируя в обнаженном виде и сопровождая это занятие смехом. Лишившись своих инсигний власти, они одновременно лишились основания своего статуса. Жмиевскому удалось показать переходную ситуацию после смены системы не унижительной, сделав акцент на сложном моменте переопределения ролей. Подобным образом работа Дмитрия ПUTOVA “Институт Лифшица” (2004) – видео о жизни и творчестве марксистско-ленинского философа и теоретика искусства советского времени – посвящена теме (не)совпадения предмета и его контекста. Михаил Лифшиц, как подчеркивал фильм ПUTOVA, – “сознательный неудачник”. Он специально брался за темы и позволял себе трактовки явлений, которые не были актуальны для советского общества. Образ брошенной бутылки “Кока-колы” просматривается и в проекте сербской художницы-перформансистки Тани Остоич “В поисках мужчины с европаспортом” (2000 – 2004), который включал в себя различные акции, в том числе “Нелегальное пересечение границы”, “В ожидании визы” и “В поисках мужа”. Серия работ на тему миграции и интеграции в очередной раз выявила несовпадения, возникающие в процессе перехода из одной системы в другую. Как и в других проектах, автор находит возможность относиться к серьезной ситуации с юмором. В этот ряд отлично вписывалась и работа украинской художницы Аллы Георгиевой “С Днем Рождения!” (2004) – пластиковые торты из марципана, на которых совершались в сладкой идиллии покушения на изнасилование и убийство, или серия фотографий моделей Сани Ивкович из Хорватии, посвященная убитым антифашистским активисткам. Работы остальных участников выставки тоже так или иначе исходят из дистанции между инсталляци-

ей Уорхола и простым супермаркетом. Попадая в залы Кунстверке, зритель оказывался в шумном пространстве, переполненном многочисленными звуками, доносящимися из видеоинсталляций, в результате чего тексты и слова персонажей, перебивающих друг друга, становились почти неразличимы. Однако наиболее уязвимое место выставки – появление самого куратора в качестве художника. Я имею в виду “Выставку беседы” – между Гройсом, Ильей Кабаковым и Павлом Пеперштейном. Включение такого проекта в экспозицию “Приватизации” еще раз убеждает в том, что на этой выставке произведения искусства больше, чем обычно принято, следуют философии куратора, лишь ради того, чтобы проиллюстрировать его теорию.

Однако как обстоят дела с самым важным вопросом, на который пытается ответить проект в целом: что из коммунистического опыта можно рециклировать? Ответить на него, увы, можно только: пока еще ничего! Проблема в том, что не существует единого коммунистического опыта. Каждая страна бывшего советского блока шла и идет своим особым путем. Не получилось и переосмыслить, до какой степени развал коммунистической системы отражен в культуре западных стран. Поэтому и в рамках экспозиции, и в рамках конференции невозможно было говорить о приближении к ответу на этот вопрос. Скорее всего в обоих случаях речь шла пока еще только о поиске такого ответа, несмотря на то что выставка предложила сразу несколько довольно сильных возможных ответов. Вероятно, настоящий, главный ответ провалился в пропасть, разделяющую старую и новую системы.



Сандра Фриммель
Родилась в 1977 году в Гессене (Германия). Искусствовед. Специалист по саморепрезентации России на Венецианской биеннале, победитель премии General Satellite-2003 “За лучшее исследование”. Живет в Берлине.

IT'S ALL ABOUT HUBS, MAN... (СМОТРИ, ТАКИЕ ВОТ ХАБС...)

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ 3-Й БЕРЛИНСКОЙ БИЕННАЛЕ

**3-Я БЕРЛИНСКАЯ БИЕННАЛЕ. КУРАТОР УТЕ МЕТА БАУЕР. КУНСТВЕРКЕ, МАРТИН ГРОПИУС
БАУ, КИНОАРСЕНАЛ, БЕРЛИН. 14.02.04 - 18.04.04.**

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ



Исаак Жульен
Балтимор видео,
2003

Биеннале в Берлине проходит уже третий раз. Этот основанный в 1998 году большой берлинский проект не совсем корректно называть биеннале, так как он, по разным причинам, не имеет необходимой для биеннального формата периодичности.

Вплоть до настоящего времени проект функционировал в режиме полустуденческой выставки и только с назначением куратором Уте Мета Бауер приобрел интернациональное значение.

Города, являющиеся мировыми столицами, как правило, не имеют своих

Больших проектов – насыщенность их культурной жизни уже сама по себе является непрекращающимся мегапроектом. Но Берлин решил нарушить это правило – возможно, у него появились сомнения в своей значимости. Как точно заметил Клаус Бизенбах (директор Кунстверке, наиболее значительной берлинской арт-институции), ожидания начала 90-х годов, что Берлин станет важнейшим европейским мегаполисом, не совсем оправдали себя: население города парадоксальным образом уменьшилось, а перманентный финансовый кризис отрицательно влияет на развитие всей инфраструктуры города. Берлинская ситуация сильно отличается от лондонской или нью-йоркской. В Берлине доминируют некоммерческая сцена, существующая почти исключительно за счет поддержки государства, и, соответственно, левое, критическое искусство. Так было в семидесятые, так осталось и по сей день. В этом и заключается особый шик (cool) берлинской сцены – бедной, полубогемной и расслабленной: шансы сделать здесь головокружительную карьеру на горизонте не маячат. Эта ситуация была отражена на биеннале: в составе ее участников нет художников из продвинутых коммерческих галерей. По признанию их владельцев, Уте Мета Бауер в них даже не заглянула. Ее интересовали совершенно другие художники.

Биеннале была реализована в кратчайшие сроки – куратору на работу было выделено всего 8 месяцев. Бюджет биеннале сравнительно небольшой – 1 миллион 700 тысяч евро, что в принципе реально соответствует ее масштабу – всего 53 проекта, не считая программы, в рамках которой демонстрируется большое количество фильмов, сделанных художниками,

и просто фильмов, имеющих, по замыслу куратора, отношение к концепции биеннале.

У Берлинской биеннале обычно нет отчетливо сформулированной концепции, как нет и темы, репрессирующей свободное творчество художников. Есть позиция куратора, которая выявляется через выбор для показа работ художников с различными позициями. Из-за катастрофической нехватки времени и средств отбор был произведен на основе личных связей куратора, что даже не скрывалось под маской апелляции к какому бы то ни было исследованию или же созданию нового net-working. На вопрос, куда опять подевались в этом интернациональном проекте представители Восточной Европы, куратор ответила просто: «У меня не было времени ознакомиться с этим, возможно интересным, пространством».

Нельзя сказать, что Уте Мета Бауер оказалась очень оригинальной в поисках возможностей для очерчивания зоны внимания своего проекта: как и для первой биеннале, им стал сам город Берлин. Вот как куратор определяет рамки своего проекта в небольшом вступительном тексте к более чем скромному каталогу выставки (208 страниц формата чуть больше А5, издан самиздатом): «Берлин является главной точкой референции биеннале. Нашим исходным пунктом стала его гетерогенность, вытекающая из мифов прошлого, из альтернативной, субкультурной и критической практики 80-х и ранних 90-х годов, а также переосмысления города как новой столицы, продиктованного политическими и экономическими причинами».

Для реализации поставленных целей вся выставка была разбита на зоны,

Бойан Сарцевич
Любимая рабочая
одежда рабочего
1999-2000
(справа)



которым было присвоено название hubs (“хабс” – это термин из языка информационных технологий, означающий распределитель информации в компьютерных сетях, употребляется в системах управления полетами), всего их было пять: Миграция, Городская Среда, Звуковой Ландшафт, Другое Кино, Мода и тусовки. Любой перевод будет неточен, так как в современном мире множество слов из английского языка, ставшего языком глобализации, не имеют адекватных национальных эквивалентов. Заявленная этими зонами актуальная проблематика была выбрана совершенно точно, и ее вполне можно было предсказать, зная творчество Уте Мета Бауер, авторитет которой базируется на жестком социально-аналитическом подходе к искусству. За ее плечами целый ряд крупных выставок, много го-

ворящих уже своими названиями: от “Радикального шика” (1993) до “Архитектуры дискурса” (2001). Но наибольшую известность ей принесла работа в команде Энвейзора на 11-й Документе, где ей приписывают включение в экспозицию наименее зрелищных работ.

Нельзя утверждать, что Берлинская биеннале в исполнении Уте Меты Бауер оказалась невыразительной – стильный дизайн, грамотная архитектура выставки, качественная презентация работ отдельных художников производят достойное впечатление. А если учесть акцент, сделанный на проектах, связанных с одеждой и музыкой, и такую эффектную и дорогую работу, как синтез запахов отдельных районов Берлина (все эти проекты имеют декларативно заявленный феминистский бэкграунд), то впечатления от выставки можно сравнить с рассматриванием витрин бутиков, что делает ее восприятие совсем не скучным.

Разговор о бутике подводит к одному из наиболее существенных пунктов для критики. Как и любой качественный бутик – с привкусом альтернативности или без, – выставка демонстрирует удивительную холодность.

Все сделано совершенно правильно: есть критическая проблематика, есть “приколы”, есть много модных девочек, пытающихся очень серьезно петь мужские песни и погруженных в серьезные размышления о том, является ли электрогитара заместителем фаллоса или не совсем; представлен политический активизм во всех возможных вариантах, подняты проблемы людей, ищущих политического убежища, присутствует жесткая критика Америки и, конечно же, мар-ринг (социально-архитектурно-этно-миграционная картография различных мест, как правило, находящихся в состоянии конфликтной трансформации) – наиболее популярная сегодня форма проведения художественных мультидисциплинарных проектов. И, наконец, есть Исаак Джулиен – огромный негр, гомосексуалист, борец за права черных, в невероятных костюмах, униженный перстнями, – создатель впечатляющих видеоработ, репрезентирующих гендерно-расовую проблематику в стилистике клипов MTV и черного кино – в общем, настоящая звезда “радикального шика”.

Итак, есть все, чтобы, вздохнув с облегчением, сказать себе, как после футбольного матча: “Слава богу, наши победили”. Но подобное признание совмещено с разочарованием, т.к. игра не захватила, прошла скучно и вяло.

В этой выставке не хватает чего-то важного: в ней нет страсти, нет напряжения, нет разрывов, высокой иронии, нет ошибок.

И тогда возникает вопрос, а зачем все это? Разве мы ждали такой победы?

Проект оказался настолько плоско-дидактичным, что даже нордический финский куратор, которого я спросил, что он думает о выставке, ответил всего одним словом “unhuman” (нечеловеческая), и это совершенно справедливое определение того

мейнстрима левого, политически ангажированного современного критического искусства, оказавшегося заложником отчужденных стратегий развития дискурса.

Конечно, были и очень хорошие работы, но в целом художники Берлинской биеннале не протягивали руку зрителю, не старались заговорить с ним иначе, чем это уже принято; они поучали, и делали это очень скучно.

Да, совершенно необходимо репрезентировать напряжения социальных конфликтов, но как сделать так, чтобы они не нейтрализовывались в спокойной обстановке выставочного пространства, а обращались напрямую к каждому? Как дать зрителю шанс реальной вовлеченности, чтобы каждый конфликт мог стать и его конфликтом?

Для этого нужно найти другой язык искусства, не выхолащенный теорией, а наполненный эмоциями и страстью, язык прямой обращенности, не связанный принятыми рамками либеральной или же критической “политкорректности”.

И мне кажется, что он возможен – мне очень близко понимание творческой работы, высказанное Жан Фишер (“К метафизике дерьма”, “Художественный журнал” № 47).

Она пишет: *“Художественное со- бытие не дискурсивно, поскольку предложенный опыт первичен по отношению к любой ясно заданной символической рамке. Когда значение не является заранее заданным, зритель, подобно трикстеру, соскальзывает в пространство неопределенности без четких координат, которыми можно было бы закрепить себя в пространстве. Значение возникает “здесь и сейчас” и является непосредственным, а не опосредованным событием”.*

Берлинская биеннале не оставляла зрителю ни малейшего шанса превратиться в “трикстера”. А жаль.

Дмитрий Виленский
Родился в Ленинграде в 1964 го-
ду. Художник, куратор и кри-
тик современного искусства.
С 1997 года живет в Берлине
(Германия) и Санкт-Пeters-
бурге.

ПРИСТРАСТИВШИСЬ К ШОКУ

03.03.04 – 31.05.04. АНГУС ФЭЙЕРХЕРСТ, ДЭМИАН ХЕРСТ, САРА ЛУКАС.

“IN-A-GADDA-DA-VIDA”. ТЭЙТ БРИТАНИЯ, ЛОНДОН

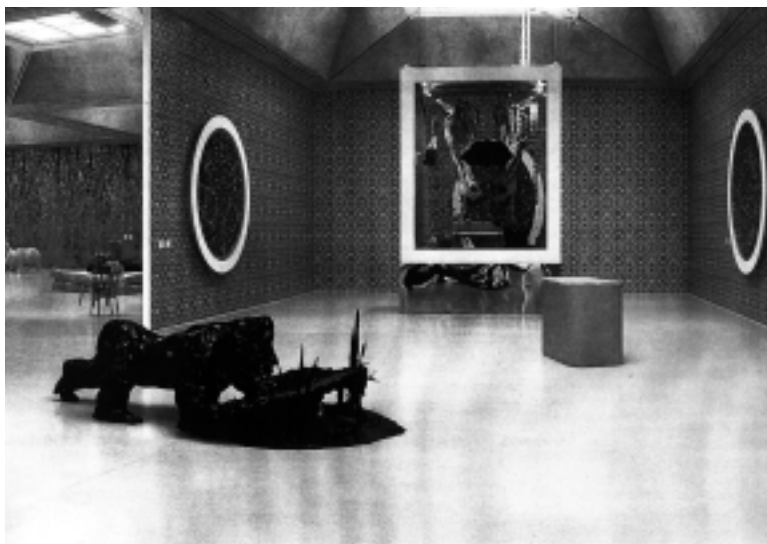
25.05.04 – ПОЖАР НА СКЛАДЕ МОМАРТ. ИСТ-ЭНД. ЛОНДОН

НАТАЛЬЯ ЧИБИРЕВА

на первом плане –
А. Фэйерхёрст,
*Рождение
постоянства*, 2004;

на заднем плане –
Д. Хёрст,
В поисках забвения,
2004;

фон –
Хёрст,
Обои бабочки, 2003



В марте 2004 г. в старом Тэйте открылась выставка *In-A-Gadda-Da-Vida* – последние работы Сары Лукас (1962), Дэмиана Херста (1965) и Ангуса Фэйерхерста (1966). Все трое – выпускники Goldsmith College и представители скандальной группы YBA¹. Однако со времен “основополагающего” 1988 года художники впервые участвуют в совместном проекте.

Выставка в целом понравилась. Даже в стенах утомительно монументального Тэйта. Не убивает масштабom, не ударяется в повтор прославленных работ. Нечто очень уверенное, но еще не уставшее, при этом достаточно предсказуемое и, может, поэтому подкупающее.

Крайне индивидуальные проекты удалось объединить во что-то общее – коллаж о современной Британии – Британии сленга, рекламы, телевидения и поп-музыки. При этом существует диалог – личных воспоминаний, общих шуток, тем и вдохновений. Общее усилие обрамлено художествен-

ными обоями – Херст мультиплицирует бабочек, Лукас штампует узоры из реклам пиццы на дом, Фэйерхерст уклеивает стены красным густым лесом... Коллаж, несколько болезненный юмор и самозабвенное жонглирование метафорами – общие черты этих работ.

YBA – в основном столичные художники, чьи работы характеризуются открытым сексуальным и копрологическим содержанием и циничным мимикрированием механизмов потребления – ироничные, отвлеченные и нигилистические. Авторы сторонятся всего того, что может называться теорией, тяготея к более “материальным” субстанциям, как то: эстетизм и техничность. Именно невосприимчивостью к теории часто объясняется их устойчивый успех. В отличие от традиционной богемы YBA открыто стремятся занять место арт-истеблишмента и пропагандируют понятия искусства дорогого и эксклюзивного, нежели маргинального и са-

модостаточного. Прогрессирующий вкус к саморекламе – неотъемлемая часть истории восхождения художников “британской пачки”.

У художников YBA особый талант к сильным названиям, которые зачастую нагнетают больше глубокомыслия, чем сами инсталляции. Нынешний совместный опус – не исключение. *In-A-Gadda-Da-Vida* – искаженное “In the Garden of Eden” (“в райском саду”) – строка из сочинения психоделической рок-группы *Iron Butterfly*. В этом виде один из музыкантов группы в 1968 г. записал со слуха шедевр, пропетый пьяным солистом. Херст уверяет, что название предполагает одновременно метафору и дезориентацию: оно работает как “шаг в сторону от смысла вещей”.

Заметный пафос и отсутствие страха перед вечными темами – академически признанный источник успеха YBA. “С Его бездонной мудростью” (Херст), “Христос, ты знаешь, это нелегко” (Лукас) и “Рождение постоянства” (Фэйерхерст) – вот перлы экспозиции. Банальность и наивность некоторых находок вполне окупается смелостью поднимать подобный дискурс. Именно контраст между вечными темами и приземленными сюжетами их раскрытия определяет эффективность выставки. Секс, религия и общее состояние человечества – вот темы, которыми населен “райский сад” YBA. Ни много ни мало. Никаких полutoнов. Или сейчас, или никогда.

Херст доминирует – масштабом, техничностью и барочностью. “В поисках забвения”, “Ночь наступает быстро”, “Коллекционер”, “Адам и Ева, выставленные на обозрение”... – аккуратнейше сработанные, дорогостоящие, неуязвимо стильные и визуально завораживающие объекты.

Уже несколько лет Херст систематически проходит через образы и на-



Дамьен Хёрст,
Сара Лукас
и Ангус Фэйерхёрст
на фоне своих работ:
слева направо –
Д. Хёрст,
*С Его бездонной
мудростью*, 2003;
С. Лукас, *Христос,
ты знаешь это
нелегко*, 2003;
А. Фэйерхёрст,
Нетронутое, 2004



С. Лукас
Вонючка, 2003

важдения Фрэнсиса Бэкона, давая им конкретные объемные воплощения. Злые критики полагают, что великие имена, эксплуатируемые Херстом, есть для него лишь упрощенный путь к тщетно искомой глубине.

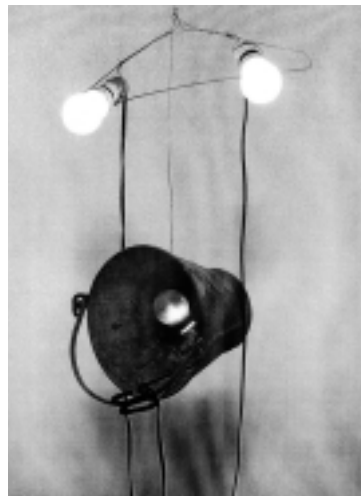
“В поисках забвения” – трехмерная реплика бэконовского “Полотна” (1946), предсказуемо перенесенная в стеклянный параллелепипед, наполненный водой. Внутри – мясные туши, коровья голова, стол мясника с разделочной машиной, рельс и крюки, сосиски, ножи, пластиковый череп, разбитое зеркало, мусорное ведро, шлем, зонт, винные бутылки, стакан воды, таблетки, сковородка, анатомическая модель мозгов, песочные часы и живые утрити.

Разделанная туша, подвешенная, как распятое тело, загорожена фигурой мясника, чьи глаза – в тени зонга, а зубы – в оскале. Херст лишь вторит параллели между распятием и живодерней, проведенной Бэконом в размышлении над человеческим лицемерием. Лицемерие сие, однако, де-

монстрируется прямо в зале. Изучив составляющие аквариума и опознав херстовскую подпись на одной из туш, публика в счастливом гипнозе подолгу наблюдает за живой рыбой, которая безразлично снует по закоулкам сложной модели, висясь вдоль ожерелья сосисок, тормозя вокруг осыпавшихся часов, застыв, проскальзывая сквозь череп и уставившись на раскрашенную субстанцию мозгов на сковородке. Живые рыбы на самом деле уносят нас от суетных мыслей о суете...

Обычное поглощение херстовских работ, сопровождающееся легкой тошнотой, на этой выставке уступает место вуайеризму. Ни духа, ни душка, ни предвкушения таковых – лишь завораживающая хореография живого движения. Нынешняя коллекция – легковеснее, чем недавняя “религиозная” выставка в White Cube, и более сбалансированная, если не сказать удобоваримая, чем ранние вещи. Без нервного хохотка, что-ли.

Работы Сары Лукас в наибольшей степени опираются на еле уловимые для небританского уха (глаза) метафоры местной поп-культуры. Парадоксально, что, известная своей страстью разбираться со сложнейшими темами языком вульгарной повседневности, она, перерабатывая популярные идиомы, ставит в тупик при желании прочесть ее демонические послания.



С. Лукас
Мэри, 2001

Одна из вещей называется “Snut” – старое правописание Canute и также анаграмма наисильнейшего ругательства, подобная FCUK². Canute – король Англии, известный среднему британцу исключительно как человек, который не смог остановить прилив. Безголовый и однорукый курящий бетонный человек сидит на унитазах, который установлен на огромный неряшливый бутерброд – вполне удачный символ неизбежности глобализации.

Лукас известна своим “туалетным юмором” начала 1990-х – легендарными яичницей и кебабом на матрасе, фаллическими огурцами, эрекциями из пивных банок и грудями из дынь. Потом она делала на продажу разные неприличные тортики, соединяя порнографические изображения с процессом еды. Потом произвела серию фотографий с животными, демонстрирующими порнографические жесты и позы.

В Тэйте она уверенно создает зону дискомфорта и пальцем неприлично показывает на наиболее уродливые формы проявления британского общества – классовость, издержки патриархата, индустрию порнографии, спам³ – не через образы секса, но обращаясь к образам еды, курения, туалетных тем...

Вульгарность еды – старая метафора Лукас для презентации бесконечной грубости и нудности современного существования. Невыкуренные сигареты также не новый медиум для нее – в *Сигаретном Шоу* она укрывала десятки рутинных домашних предметов сигаретной кожей, создавая двойную метафору бабской участи – удовольствия и рака.

Верная себе и панковской традиции грубого, вызывающего отвращение шока Лукас пытается достигнуть максимального эффекта при минимальных затратах, используя для своих работ разный мусор – консервные банки, тряпки, старые рекламы. Однако она умудряется сбалансировать этот набор модернистскими трюками, превращая грубейшую поверхность в нечто интересное.

Серия “стульных” скульптур продолжается с 1997 года. Несколько “де-



Ф. Бэкон
Полотно, 1946

вочек-зайчиков” – гермофродитных существ с длинными гибкими щупальцами (то ли ногами, то ли руками), плавно и непристойно перетекающими в стулья, – представлено и здесь. Эти *bunnies* на самом деле находка⁴. Их графичность, простота и грубость вместе со странной элегантностью и неожиданным цветом и текстурой поражают непосредственностью воздействия.

Сигаретный Христос, распятый на фоне английского флага и взирающий на шестиногого барашка, устремленного в небеса и замаринованного в стеклянном контейнере (Херст, “С Его бездонной мудростью”) – сенсационная ересь и плевок в сторону общества защиты животных. Зритель с разочарованием узнает, что виртуоз-

ный “Христос, ты знаешь, это нелегко” есть якобы лишь комментарий по поводу попытки отказа от курения⁵.

По сравнению с Лукас и Херстом наименее известный Фэйерхерст абстрагирован от грязной реальности британского дна и уверенно обретается в техничных абстракциях. Он как связующее звено между ними, так как работал с каждым отдельно. На фоне их тяжелой метафоричности Фэйерхерст несколько озадачивает невинными модернистскими приемами. В том смысле, что, когда он говорит о разрушении, он имеет в виду медиум, а лес в Эппинге (“Недоделанное, переделанное”) представляется лишь увеличенным упражнением в фотошопе. Внушительные скульптуры горилл, тщетно размышляющих над бесконечной пропастью между ними и миром, хороши только потому, что находятся на большом расстоянии друг от друга. Из трех художников Фэйерхерст наиболее серьезен, художественен и нейтрален в своих эскерсисах в коллаже и плакате. Даже претенциозные названия не разбивают лед – “Пара различий между думать и чувствовать”, “Замри и тлей”.

...Недавний пожар на складе Момарт, который унес десятки работ YBA (в том числе Херста и Лукас), освежил дебаты о значимости художественного объекта в современном искусстве и невосполнимости произведений YBA в частности. Если художники и коллекционеры были неутешны, многие решили, что лучшего конца и быть не может – работы, в которых сенсация была зачастую единственной ценностью, продлили свою жизнь пожаром.

YBA постепенно оставляют свои бастионы (простые работы, легко репродуцируемые в печати), они все больше дорожат произведениями, стоимость производства которых заметно растет. Трансгрессия давно выродилась в картинку с сильным названием. Хотя названия якобы открыты для интерпретации, они лишь доказательство законченности (обрамления) арт-объекта. Судите сами: ни одна из 40 работ не оставлена “без названия”. Работы YBA становятся все более “художественными”. Отношение авторов едва ли меняется, оставаясь

сфокусированным на объекте, несмотря на восхваляемую “шоковую ценность”. Отсюда (частично) – печаль потери и расстройство от реакции публики, в свою очередь оскорбленной лицемерием знаменитостей художественного мира, годами вторящими Дюшану, что “что угодно может быть искусством”.

Их работы быстро стареют. Мутнеют акулы и коровы, грязнеют разобранные кровати. Пылятся различные реди-мэйд. Теперь вот сгорают тенты и пляжные домики. Прогрессирующий эстетизм YBA – некая реакция на это умирание материи. Не гимн одномоментности, но попытка увековечить момент. Но сенсация – моментальна. Мумифицируя этот момент, они создают муляж. Однако в монументализации сенсации YBA нет равных.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 YBA – Young British Artists – Молодые британские художники.

2 FCUK – анаграмма French Connection United Kingdom.

3 Снам – Spam (изначально сокращение от spiced ham) – консервированное мясо; теперь обобщающее наименование нежелательных электронных писем, в основном коммерческого содержания и посылаемых тысячами.

4 *Bunny* – кролик; *Bunny-girl* (амер.) – девушка-официантка в ночном клубе, чей костюм включает кроличьи хвост и уши.

5 Название работы – строка из последнего сингла Битлз “The Ballad of John and Yoko” (1969) “Christ you know it ain’t easy/You know how hard it can be/ The way things are going/ they’re crucify me”.

Наталья Чибирева
Родилась в 1970 году в Москве. Закончила МАРХИ. Архитектор, критик.
С 1996 года живет и работает в Лондоне.

ДРУГОЕ ИЛИ ДРУГИЕ?

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КИРГИЗИИ

**ПЕРВАЯ БИШКЕКСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
“...И ДРУГИЕ”. ОРГАНИЗАТОР: ГАЛЕРЕЯ “КУРАМА АРТ”, КУРАТОРЫ УЛАН ДЖАПАРОВ
(БИШКЕК), ЕЛЕНА И ВИКТОР ВОРОБЬЕВЫ (АЛМАТЫ). КИРГИЗСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. Г. АЙТИЕВА, БИШКЕК, 25.04.04 – 23.05.04
МУРАТБЕК ДЖУМАЛИЕВ**

Гульнара Касмалиева
и Муратбек
Джумалиев
*«Транссибирские
Амазонки»,
видео инсталляция,
2004*



Художественная ситуация

Возможно, для многих вопрос “есть ли современное искусство в Киргизии?” прозвучит почти как “есть ли жизнь на Марсе?”. Тем не менее, в Бишкеке действительно сложилась художественная ситуация, привлекающая все большее внимание зарубежных арт-критиков и кураторов современного искусства. Парадоксальным также является тот факт, что здесь до последнего времени практически отсутствовали какие-либо институции современного искусства. Основным двигателем процесса пока остается художник, нередко заменяющий и куратора, и критика, и менеджера. Местные пассионарии, делая героические усилия, организуют выставки, публикуют статьи в почти самиздатовском художественном альманахе, при этом посещая Документу и Стамбульскую биеннале.

Появившаяся в этих условиях год назад единственная по-настоящему профессиональная художественная галерея “Курама Арт” выдвинула достаточно амбициозную стратегию развития арт-рынка в республике. Один из первых шагов в этом направлении – проведение международных выставок с участием художников contemporary art и последующим созданием музея современного искусства.

Как все начиналось

По сути, идеологи и промоутеры киргизского современного искусства выросли на творческой почве конца 80-х. Это и движение молодых художников “Новая волна”, и семинар искусства андеграунда в Нарве, и фестиваль “Архитектурные альтернативы”, собравший представителей “бумажной архитектуры” Москвы, Казани, Новосибирска и Фрунзе. Все это оказало мощное воздействие на концептуальную и творческую активность многих

молодых художников, архитекторов и дизайнеров Кыргызстана. Официальные творческие союзы тогда все еще играли ведущую роль в процессах преобразований. На них по-прежнему возлагались большие надежды.

Однако обретение суверенитета совпало не только с экономическим кризисом, но и глубокой депрессией в искусстве. Творческие союзы, потерявшие поддержку со стороны государства, к середине 90-х годов фактически перестали выполнять свои институциональные функции, ограничиваясь проведением безликих сезонных салонов.

В этот период общей стагнации искусства архитектурная студия “Музей” становится неформальным центром притяжения художников, поэтов, философов, музыкантов. Воспитанникам “бумажной архитектуры” были близки дискуссии на темы современного искусства. Спонтанно рождались интересные идеи, проходили выставки, встречи. Наиболее активно в этой группе проявили себя Сергей Буров, Эмиль Гузаиров, Улан Джапаров, Муратбек Джумалиев и Гульнара Касмалиева.

Итогом стали три выставки с участием художников из Бишкека и Алматы: “Параллельный город” (1997), “Лабиринт” (1998) и “Плюс – Минус” (1999).

Выставки ломали существующие художественные клише, демонстрируя серьезные исследования пространства, неординарный подход к материалу и осмысление социальной роли современного искусства. Общение с уже искушенными в contemporary art казахскими художниками с каждым разом улучшало качество выставок.



**Роман Маскалев
и Александра У**
*«Райский пейзаж»,
(фрагмент),
фотомонтаж 2004*

Сегодняшние реалии

Определенным этапом для художников Киргизии стало участие во второй ежегодной выставке Соросовского Центра современного искусства Алматы в 2000 году. Кураторами выставки Сабиной Фогель и Валерией Ибраевой были отобраны бишкекские художники, которые впоследствии стали участниками таких значимых событий в contemporary art Средней Азии, как выставки “No Mad’s Land” в Доме Мировых Культур в Берлине, “Reorientation” в Веймаре и “Trans-Forma” в Женевском Центре современного искусства в 2002 году. Выставки имели большой резонанс и, как следствие, продолжение в Мексике и Италии.

Одновременно в Бишкеке проходят международные проекты новосибирского куратора Владимира Назанского, в течение 2001 – 2002 годов представившего выставки “Внутренняя Азия I” и “Внутренняя Азия II”. “Номадическая” выставка была представлена в С.-Петербурге, Уфе, Новосибирске, существенно расширив географию контактов с художниками Москвы, обширного региона Сибири, Урала, Украины.

На сегодняшний день в Бишкеке существует три постоянных формата для репрезентации современного искусства – ежегодный Первоапрельский конкурс современного искусства (куратор Улан Джапаров), ставший удачным примером исследования новой среднеазиатской идентичности, международная выставка современной печат-

ной графики Bishkek Intergraphic (кураторы: Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев), прошедшая впервые в феврале 2004 года, и, наконец, Международная выставка современного искусства – проект галереи “Курама Арт”. Одновременно галерея начала издавать бюллетень, в котором печатаются тексты как художников, так и критиков современного искусства.

К вопросу об идентичности

Несмотря на то что события 11 сентября провоцируют определенную и, казалось бы, предсказуемую реакцию современных художников Киргизии, инструментом художника по-прежнему остается намек, а не жест, иронический взгляд, а не конфронтация, индивидуальность, а не социум, пародия вместо политики.

Тот факт, что промоутером современного или, в данном контексте, актуального искусства является не государственный институт и не ЦСИ (которого в Киргизии никогда не было), а частная галерея, указывает на скорее экономический, нежели политический заказ. Время покажет, насколько этот проект утопичен. По крайней мере, в нем есть попытка наметить свой, “киргизский путь” развития современного искусства в регионе.

Процитирую кураторский концепт выставки: “...в мировом художественном процессе мы (представители Центральной Азии) находимся пока в перечне “... и Другие”. Текст достаточно корректный, если не делать акцент на слове “пока”.

Возвращаясь к выставке

Выставка “...и Другие” условно разделена на два раздела: кураторский проект Елены и Виктора Воробьевых “Маслов и Ко” с обширной персональной выставкой покойного Сергея Маслова и практически всеми активно работающими художниками contemporary art Казахстана и собственно “...и Другие” Улана Джапарова. Куратором из Бишкека было приглашено 40 участников из Германии, Лихтенштейна, Молдавии, России, Словении, Украины, Узбекистана.

“Киргизский” раздел предварял проект “Райский пейзаж” самых молодых участников выставки Александра

У и Романа Маскалева. Работающие в жанре пародии и “приколов”, художники обыграли популярные штампы, представляющие Киргизию изумрудной страной с райской природой. На рекламном виниле, на фоне ядовитого зеленого альпийского пейзажа изображены экзотические животные вперемежку с бомжами возле мусорных баков, сапожной будки и другие реалии нашей повседневной жизни.

Отличительной особенностью экспозиции стало использование подсобных помещений музея. Темные и узкие “лабиринты” были удачно приспособлены под видеоинсталляции. В одном из них был размещен стильный фотопроект “Поворот” Шайло Джекенбаева. В другом была помещена видеоинсталляция “Транссибирские амазонки” Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева, посвященная женщинам-челночницам, непрерывно курсирующим по огромным пространствам Сибири. Заваленные полосатыми китайскими баулами мониторы показывают непрерывно убегающую железную дорогу и поющую в вагоне женщину “а-ля Пугачева-Пиаф”.

В центре зала был представлен Green City Project бишкекского художника Валерия Руппеля. Бишкек действительно отличается обилием зеленых насаждений. В советских справочниках гордо интерпретировалось модавское название города Фрунзе как “зеленый лист”. Однако художника привлекает другая, особенная любовь жителей города к этому цвету. В центре зала собрано огромное количество зеленой эмалированной посуды со всех свалок города, а на стенах висят многочисленные билборды с изображениями заборов и ворот, покрашенных различными оттенками зеленого цвета. Причем, по словам автора, ему не пришлось долго искать натуру, фотографируя в радиусе двухсот метров все соседские ворота.

Муратбек Джумалиев
Родился в 1965 году во Фрунзе.
Художник, куратор.
Живет в Бишкеке.

“НОВАЯ” АБСТРАКЦИЯ ИЛИ “СТАРЫЙ” СИМУЛЯКР?

“ИСКУССТВО БЕЗ ОПРАВДАНИЙ”. КУРАТОРЫ: АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ, АЛЕКСАНДР ШУМОВ. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА, МОСКВА. 10.05.04 – 26.05.04

КЕТИ ЧУХРОВ



Выставка “Искусство без оправданий”, посвященная новому абстрактному искусству, – еще один кураторский и художественный проект (совместно с А. Шумовым) Анатолия Осмоловского¹. В проекте участвовали художники разных поколений (Николай Филатов, Александр Сигутин, Антон Литвин, Петр Караченцов, Виктор Алимпиев, Давид Тер-Оганьян и сам Анатолий Осмоловский), которые, если верить куратору, “вдруг, не сговариваясь, показали новую беспредметную образность”. “Мы наблюдаем, – продолжает Осмоловский, – возникновение новой художественной тенденции, входящей в серьезные противоречия

с традиционным художественным контекстом”².

Итак, после недавней революционной нонспектакулярной тенденции такой же сопротивленческой тенденцией по прошествии двух лет следует считать “абстрактное искусство”, которое в отличие от “классической” абстракции 50 – 60-х основывается не на субъективном жесте, но на “эффекте абстракции” и состоит в отказе от миметических и концептуальных компонентов.

Однако основное противоречие, которое сразу бросается в глаза, – это несогласованность авторских концепций, с одной стороны, и неточность терминов “абстрактное” и “абстракция”

в отношении целого ряда работ, представленных на вернисаже, – с другой. Номинально данные работы, конечно, можно назвать абстрактными. Но если в работах Филатова, Сигутина и Караченцова абстрактный мануальный жест является смыслообразующим фактором, то в работах Алимпиева, Литвина, Д. Тер-Оганьяна и в особенности Осмоловского смысл беспредметности выявляется через *концептуализацию* и игру с той гранью, которая отделяет миметическое, вещное и образное от его амбивалентного расплывания. Например, Д. Тер-Оганьян уже давно работает с медийной темой и его “Подозрительные предметы”, являясь номинально живописью на холсте, комментируют медиа-поверхность – экран; это скорее негативные субституты медиа-объектов, нежели беспредметная живопись. Живопись Алимпиева представляет собой симулякр части тела – пальцев – и может прочитываться как концептуализация простого, обыденного объекта; так что здесь (две его картины называются “Нас десять тысяч”) мы имеем опять-таки эффект медиализации (умножения объекта), а не отказа от предметности. В фотоработе Литвина, разыгрывающей карту нонспектакулярности, событийность поверхности строится на противопоставлении микрочастицы, ставшей неожиданно наиболее заметным центром по отношению к макросюжету, т.е. на поиске минимального различия и усилении его воздействия.

Наиболее далекой от жанра “абстракции” выглядит работа самого куратора – Осмоловского (“Без названия”). Это три черных

объекта размером с человеческую голову, покрытых глянцевой эмалью, и напоминающих шлем велосипедиста, но на самом деле оказывающихся увеличенным и тавтологическим изображением грецкого ореха. Здесь, безусловно, используется форматная вариация, с которой работают многие западные художники – Томас Шуттэ, Тони Крэг, Герхард Рихтер, Георг Левандовский. Не случайно в каталоге выставки упоминается скульптура Левандовского “Флаг”, который может быть узан в качестве такового только с высоты птичьего полета. При рассмотрении же вплотную его формат делает форму флага необозримой³. В своих глазуревых скульптурах Шуттэ производит обратную операцию с форматом: он его уменьшает настолько, чтобы через, на первый взгляд, абстрактные очертания неожиданно возникала возможность фигурации. Что касается “абстрактных” работ Герхарда Рихтера, то и здесь исследуется не беспредметность, а соотношения поверхностей, субстанций, форматов⁴. Речь идет о художественном мышлении ряда западных художников за последние 20 лет, которое не маркируется как “абстрактное” по сути, так как оппозиции “реалистичное – абстрактное” в формообразовании на данном этапе развития искусства не суще-

ствует. Большая часть содержимого западных галерей может считаться подобной “абстракцией”, но не отсутствие реалистической формы является событием и интенцией такого искусства.

Этой оппозиции не было уже в минимализме, в котором происходило аналитическое исследование таких понятий, как референция, повтор, решетка, серия и т.д. Работа Осмоловского многофункциональна и интересна именно с этой точки зрения: она конкретна и реальна, но это не мешает ей быть неуловимой и неопределенной, лавируя на грани поп-артистской очевидности и виртуальной загадки. Амбивалентность данной работы достигается не через отказ от фигуративности, но через концептуализацию тавтологичности самой формы. Именно на этом основании работа может быть признана современной – она вещна и медийна одновременно.

В современном искусстве виртуальное и материальное, рукотворное и машинное, абстрактное и фигуративное, медийное и реальное образуют скорее фузию (“смесь” в делезовском понимании этого понятия), нежели оппозицию; именно фузия, а не абстрактность или фигуративность формы является темой и конфликтом современности.



О парадоксе смешения различных качеств и носителей свидетельствует разрозненность определений в отношении статуса так называемого нового абстрактного объекта. С одной стороны, его главное свойство – в уникальном, вещественном присутствии. С другой – в этом искусстве не должно быть “запаха человеческого”. Борьба против ремесла достигается обращением к машинному производству, “чтобы ощущение от художественной работы никак не ассоциировалось с человеческим участием”⁵. Но машинный объект уже не совсем вещь, он прошел в производстве несколько стадий своей виртуализации.

Осмоловский справедливо замечает, что в случае его подхода к изображению “размыто не фигуративное изображение, размыта возможность самой четкости”. Однако это утверждение главным образом касается его собственной работы, которая в результате подавляет остальные экспонаты. И во все не потому, что они слабее, а потому, что в работе Осмоловского заявлена его личная тема – концептуализация границ предметности и статуса *вещи* в онтологическом понимании этого концепта. “Вещь” представлена как субстанционально-формальное событие, но она вступает в конфликт с восприятием там, где, несмотря на ее нарочитое присутствие, она и есть и нет; вещь стремится быть названной, но в то же самое время это название ускользает.

Проблема в том, что при этом остальные работы оказываются как бы “из другой оперы” (хотя это в меньшей степени касается работ Литвина и Алимпиева). Притягивание понятия “абстракция” в качестве тенденции к вышеупомянутым работам делает выставку “проектной”, что как раз столь рьяно критикует в каталоге сам Осмоловский. Основная кураторская ошибка, на наш взгляд, состоит в том, что концептуальный коэффициент работы Осмоловского не коррелирует с работами его коллег: абстрактная живопись, номиналь-



ная абстрактность визуального ряда подогнаны под совершенно другое явление, проработанное Осмоловским, – фузию и размывание границ репрезентируемого объекта, и проблему его существования-несуществования. То есть в случае работы Осмоловского речь идет о расширении поля репрезентации, иначе говоря, о его медиализации. Физическая абстрактность данного явления очевидна, но термин “абстракция” способен определить явление только в обыденном смысле. Получается, что абстракция как жанр (в случае ряда участников выставки) накладывается на обыденное употребление термина Осмоловским в отношении своей работы и проекта в целом. Но тогда, несмотря на отдельные удачные произведения, невозможно говорить об абстрактном искусстве как о новой художественной тенденции.

Парадокс очевиден. Абстрактность в проекте заявлена в качестве адорнианской негативности, *Иного* (т.е. авангардного жеста) в отношении общества, политики, масс-медиа, т.е. в качестве тенденции революционной и сопротивленческой. Но на самом деле, если говорить о работе Осмоловского, “абстрактная” вещь-форма оказывается внутри медиа-потока, ибо

абстрактность и неопределенность экспонированного художественного объекта не спасает его от симулякризации и вряд ли противоречит амбивалентности, а значит, и абстрактности самих медиа.

Тем удивительнее политическая патетика, сопровождающая проект, определяемый как сопротивление “прагматизированному и циничному современному миру” через “молчание” (т.е. веру в автономию территории искусства). В молчании, в отказе от комментирования политических проблем и усматривает куратор выставки, ссылаясь на Адорно, подлинный критический жест. Проблема только в том, что этот адорнианский жест формирует западное искусство (как музыкальное, так и визуальное) на протяжении последних 40 лет, и не кто иной, как сам Адорно, предсказал его кризис⁶.

Что касается известного высказывания Штокхаузена касательно 11 сентября, то оно, к счастью или к сожалению, является не критикой современного искусства, как заявлено в каталоге, а констатацией неумолимого расширения поля искусства и конца иллюзий о его автономности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предыдущий проект – “100%-зрение” – состоялся в галерее “Риджина” в сентябре 2002 года и был посвящен нонспектаклярному искусству.

² См. “Искусство без оправданий”. М., 2004, каталог к выставке. С. 10.

³ О необозримости в современном искусстве см. статью Б. Гройса “Воля к отдыху”//Комментарии к искусству, М., “ХЖ”, 2003. С. 51 – 60.

⁴ Осмоловским не упоминается швейцарская художница Сильви Флери. Однако ее работы, в которых она играет на форматной и субстанциональной деформации фэшн-объектов (модной обуви, покрашенных глянцевых ногтей, неожиданно меняющих глянец на меховую поверхность, и т.д.), сопоставимы с новыми работами художника.

⁵ См. статью Осмоловского в каталоге к выставке. С. 11.

⁶ В работах по философии музыки Адорно располагает возможность автономности искусства по отношению к обществу на исключительно имманентных ценностях музыкального произведения, на отказе от любых иллюзий, комментариев и цитат из других текстов, тем более из мира культуриндустрии (эталонном такой имманентности является творчество Шенберга, Берга и Веберна). Однако он признает, что уже в творчестве Веберна неизбежен конец ресурсов имманентности. Веберн (и его последователи Булез, Ноно, Штокхаузен) приходит к молчанию. Однако это молчание не метафора – это конец сочинительства в музыке.

Кети Чухров
Родилась в 1970 году. Философ, докторант Института философии РАН. Редактор журнала «Номер» и издательства Логос-Альтера.
Живет в Москве.

В ОПРАВДАНИИ НЕ НУЖДАЕТСЯ?

“ИСКУССТВО БЕЗ ОПРАВДАНИЙ”. КУРАТОРЫ: АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ, АЛЕКСАНДР ШУМОВ. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА, МОСКВА. 10.05.04 – 26.05.04

БОГДАН МАМОНОВ



Итак, свершилось. Анатолий Осмоловский – может быть, наиболее характерная фигура 90-х, можно сказать, один из архитекторов той безумной эпохи, инициатор московского акционизма, непримиримый радикал-революционер (правда, нередко обвиняемый в “декоративности”), – словом, “тот самый Осмоловский” выступил в Музее архитектуры с кураторским проектом “Искусство без оправданий”. Сенсационность проекта заключалась в том, что “искусство без оправданий” – это, по версии Осмоловского, абстрактное искусство.

Осмоловский и абстракция, художник, забравшийся на памятник Маяковскому, призывавший с Мавзоля выступить “против всех”, и искусство, ставшее к концу XX века по сути салоном, – это ли не информацион-

ный повод, уже, само по себе, провокация?

Осмоловский готовил выставку достаточно долго и обстоятельно. Специально под проект была развернута обширная теоретическая дискуссия с участием художников В. Сальникова, Д. Гутова, Д. Виленского, философа И. Чубарова и др. Изначально было заявлено, что речь идет не о проекте-однодневке, а о начале серьезной, длительной работы.

Несколько хуже, обстояло дело с авторами, но в конечном счете была собрана внушительная, по крайней мере по именам, команда, в которую вошли Николай Филатов, Виктор Алимпиев, Александр Сигутин, Давид Тер-Оганьян, Антон Литвин и др.

В действительности уход Анатолия Осмоловского в абстракцию был

вовсе не так уж спонтанен. Вероятно, все хорошо помнят “нонспектаклярную волну”, быстро, но весьма “спектаклярно” прокатившуюся по московским выставочным площадкам с легкой руки того же автора.

Еще при расцвете “невидимого” искусства в дискуссиях, развернувшихся вокруг модного бренда, возникла мысль о близости нонспектаклярности к формализму.

Вместе с тем здесь нельзя не увидеть и ряд аспектов, связанных непосредственно с творческой судьбой самого куратора.

В контексте биографии Осмоловского выбор абстракционизма как генерального пути выглядит сегодня весьма логично. Абстракция, несмотря на все уже почти вековые наслоения, forever, генетически связана с дискурсом русского авангарда, а значит, и революции (до того, что это миф, никому нет дела). Причем революции именно как исторического события, а не как актуальной необходимости. В этом смысле Осмоловский, надо отдать ему должное, прочно застраховал себя от обвинений в ренегатстве и отступлении от идеалов молодости.

С другой стороны, будучи весьма заметной фигурой российского культурного ландшафта 90-х и обладая, казалось бы, прекрасными стартовыми возможностями, Осмоловский так и не стал по-настоящему “звездой” в Европе.

Одна из известных западных кураторов как-то сказала мне, что, имея несомненное и привлекательное для Запада содержание, Анатолий не сумел выработать сколько-нибудь адекватную и оригинальную форму презентации этого содержания.

Западное же искусство, каким бы левым оно ни хотело казаться, так или иначе слишком тесно связано с рынком, а значит, требует продукт.



Ну а сегодня продукт понадобился вдруг и в России. Причем умение произвести этот продукт воспринимается некоторыми как принцип “актуальности”.

И не зря полемизирующий с Осмоловским Дмитрий Готов как бы невзначай оговаривается: “В этом проекте есть могучая коммерческая составляющая...проблемы денег, товара, занимаясь такими вещами, не миновать”.

Но обратимся к самой выставке и сразу скажем: она безусловно лучше, чем можно было ожидать. И уж во всяком случае она не производит впечатления провала, подобно “реалистическому” проекту главного оппонента Осмоловского Готова.

Впрочем, это, быть может, доказывает лишь одно: абстракцию, при известном интеллектуальном усилии, сконструировать возможно. А реализм – тот настоящий реализм, “о котором так долго говорили большевики”, а точнее, Готов, либо есть, либо это мертвечина.

Итак, выставка. Осмоловский, этот гурзу радикальной молодежи, изменил себе, пригласив к участию в основном не молодых художников (где их взять?), а зрелых мастеров, и те его не подвели. К кураторским удачам можно, вероятно, отнести и принцип экспозиции, построенной на смешивании авторских высказываний. Таким образом, менее внятные части выставки

были как бы нейтрализованы рядом сильных работ.

К последним я отношу серию картин Виктора Алимпиева, вариации которых московская публика уже имела возможность наблюдать в галерее Марата Гельмана.

К достижениям надо отнести и небольшие холсты Давида Тер-Оганьяна – единственного из молодых художников группы “Радек”, сумевшего оказать поддержку своему бывшему лидеру. Пластический дар Давида очевиден, но, в отличие от своего знаменитого отца, он обладает, как мне кажется, и гораздо более выраженным политическим чутьем. Его “подозрительные предметы” – своего рода эйдосы культуры консьюмеризма, только нас окружающей.

Существующие на грани абстракции и фигуратива, они, с виду безобидные штудии на тему минимализма, несут в себе скрытую угрозу.

Более сомнительны живописные объекты старожилы московской художественной сцены Николая Филатова. Его абстрактная работа на мастерских “Арт-Москвы” настолько покорила сердце Осмоловского, что он предоставил ветерану не только место в экспозиции, но и на обложке каталога, а также на афише выставки.

Между тем работы Филатова производят на выставке “Искусство без оправданий” довольно странное впечатление. Живописец “от Бога”,

Филатов, по-видимому, еще во времена своей героической “детсадовской” юности пережил травму при общении с концептуалистами, которые, вероятно, хорошо объяснили ему, что искусство “должно иметь оправдания”. С тех пор Филатов, вместо того чтобы отдаться своему незаурядному живописному таланту, пытается оправдать его, приглушив витальность, так мало кому у нас свойственную, псевдоконцептуалистским приемом.

Именно поэтому его “салфетки” и “снежинки” проигрывают на фоне, может быть, менее мастеровитых, но зато куда более бескомпромиссных работ Алимпиева, Оганьяна и Сигутина.

И, наконец, нельзя не сказать о работе самого куратора-художника.

Можно было предположить, что Осмоловский затевает кураторский проект, не будучи уверен в убедительности собственных произведений. Можно вспомнить историю искусства и, в частности, то, что родоначальники авангардистских инициатив были зачастую далеко не самыми интересными представителями новых направлений и свою энергию вкладывали больше в организацию процесса, нежели непосредственно в искусство.

Характерный пример такой практики являет собой и сам Осмоловский 90-х. Нелегко вспомнить у него сколько-нибудь яркое персональное высказывание (за исключением, может быть, “Леопардов”). Зато он известен как создатель множества радикальных групповых инициатив, начиная с “Нецезиудика” и кончая “Радеком”. Все это дало право в свое время А. Бренеру жестко написать:

“Осмоловский никакой не революционер, а функционер”. (Романтически настроенный Александр Давидович, вероятно, забыл, что в истории это почти всегда одно и то же.)

Но все меняется. Судя по всему, Осмоловский близок к тому, чтобы оставить память о себе как о настоящем художнике. Во всяком случае, его работам в “Искусстве без оправданий” надо без сомнения отдать первенство, хотя бы потому, что они



наиболее четко выражают концепцию проекта. Но не только. Это, безусловно, хороший продукт, работы, на которые, что бы там ни говорил сам куратор, хочется смотреть. В свое время я выражал сомнение в том, что абстрактное искусство можно создавать “чужими руками”, если можно так выразиться. Мне казалось, что авторское “касание” здесь, в отличие от постконцептуализма, имеет непрерываемое значение.

Между тем “бесчеловечность” новой абстракции – это один из главных пунктов в теории Анатолия. “В этом искусстве, – пишет он, – не должно быть запаха человеческого... необходимо обратиться к машинному производству, чтобы ощущение от художественной работы никак не ассоциировалось с человеческим участием”. Скажем сразу – установка сомнительная, но то, что задача убедительно решена, сомнений не вызывает. Объекты Осмоловского своей анонимностью напоминают чем-то средневековые культовые скульптуры, в которых столь же мало авторского начала.

Как мне кажется, творчество Осмоловского являет собой какой-то странный тип религиозности, и новые его работы своим таинственным молчанием красноречиво это подтверждают. Ведь культовое искусство специфично именно тем, что там нет автора, и весьма любопытно, как та-

кой нарциссичный в недавнем прошлом художник смог настолько “убрать” из произведения свое “я”.

Кстати, те, кто хорошо знает Анатолия, увидели в новых работах (изображавших, кстати, грецкие орехи) реализацию одной его старой идеи. Осмоловский, тогда еще опираясь на знаменитые ленинские слова о том, что “интеллигенция есть говно”, предполагал создать из данного продукта человеческой жизнедеятельности мозг. Черные грецкие орехи, в самом деле, напоминают собой мозг. Но в отличие от говна – субстанции мягкой – они сделаны из дерева. Не означает ли такая смена материала изменения в отношении автора к интеллектуальной деятельности, или это лишь свидетельство окостенения программы самого художника?

Думаю, это не так, и Осмоловский порадует нас новыми, неожиданными решениями.

На этом можно было бы и закончить, если бы речь шла только о данной выставке.

Но поскольку заявлено, можно сказать, новое направление, остается ряд вопросов.

В дискуссии с Гуттовым Осмоловский настаивает: абстрактное искусство ставит перед обществом центральную политическую проблему – сущность социальной революции. Однако почему это так, Анатолию нигде не удалось ясно объяснить.

Возникает предположение, что абстракция связана с революцией именно потому, что ею занимается именно этот автор. No more.

Анатолий резко осуждает “проектность” современного искусства. Правильно осуждает. Но его деятельность по инициации “нового абстракционизма” – что же это такое, если не проект? Можно было бы думать иначе, если бы практика опережала теорию, вызрев из каких-то новых политических и социальных условий. Осмоловский делает вид, что именно так все и обстоит. Но на деле все как раз наоборот. Под теоретический дискурс куратора подгоняются авторы.

Вопрос третий – это как раз авторы. Осмоловскому, чтобы продвинуть собственное (хорошее) искусство, нужна поддержка, нужно направление.

И вот набирается команда. Дела нет, что новоявленные абстракционисты решают каждый свои собственные, зачастую противоположные художественные проблемы.

Вопрос четвертый. Программа по созданию произведений “машинным”, “нечеловеческим” путем невозможна без участия вполне реальных людей, выполняющих этот труд. Люди эти заведомо не художники. Однако не оказывается ли художник по отношению к ним типичным “капиталистом”, использующим наемный труд, и как это сочтется с революционной программой, заявленной Осмоловским?

На этом закончим. Подводить итоги рано. Успешность или неудача “Искусства без оправданий” и лично Анатолия Осмоловского выявится, видимо, со временем, когда проект (все-таки проект!) получит продолжение.

Богдан Мамонов
Родился в 1964 году в Москве. Художник, критик и куратор современного искусства.
Живет в Москве.

24.01.04 – 18.04.04. Видео. Двадцать пять лет видеоэстетики. Галерея Форума земли Северный Рейн – Вестфалия, Дюссельдорф, Германия



Лейтмотив выставки можно определить крылатой фразой: “Король умер! Да здравствует король!” Не успели профессионалы, а затем и обычные зрители оценить эстетику видео как нового жанра медийного искусства, привыкнуть к видеоклипу на телеэкране и к видеоинсталляции в качестве произведения искусства в музее, как оказалось, что видео уже не жалец. Медленно, но верно видеопленка и видеосъемка уступают место дигитальным носителям информации - DVD и дигитальной камере, а видеомонтаж и видеотрюки становятся архаизмами на фоне бурного развития виртуальной реальности и компьютерной обработки изображения. Последнюю дань “видео” решили отдать устроители дюссельдорфской выставки (ее кураторы – Ульф Пошардт, Алекс Виртс, Херман Васке и Томас Забель), представив 100 лучших видео поистине в инфернальном ракурсе. В темных залах выставки стоят сто черных постаментов (читай: надгробий), на которых стоят сто черных мониторов. На их экранах показываются сто лучших видеоклипов 80 – 90-х годов. В залах стоит полная тишина, звук к клипу можно услышать только в висащих рядом с монитором наушниках. На стенах объяснения (читай: эпитафии), кто сделал тот или иной клип и чем он важен для истории видеоискусства.

И все-таки король жив! Об этом говорит даже не удивительно высокий интерес к выставке со стороны зрителей (ее залы все время заполнены народом), а прежде всего то, как эффектно и живо смотрятся сегодня сами видеопроизведения, не только сделанные вчера, но и четвертьвековой давности. За начало отсчета берется рубеж 70 – 80-х годов, когда, по утверждению кураторов, в мире складывается поколение “детей телевизора” и когда клиповое сознание поистине овладевает массами, сидящими перед телеэкраном. При-

чем колоссальную роль в этом сыграл музыкальный канал MTV, стартовавший сначала в США, а позже и в Европе. Как пикантные исторические дополнения на выставке представлены первый музыкальный клип MTV 1979 года, а также кадры, снятые на выставке первых видеообъектов Нам Джун Пайка в 1963 году в немецком городе Вуппертале. Исторические отсылы в данном контексте можно воспринять как “надгробия далеких предков”.

Кураторы разделили все сто демонстрируемых фильмов на три жанра: музыкальные клипы, рекламные споты и собственно видеоарт. Несмотря на колоссальное количество китча, прошедшее за последние 25 лет по телеэкранам стран и континентов, все три жанра обогащались работами самых известных режиссеров и художников, лучшие из которых и представлены в Дюссельдорфе. Бил Виола и Марио Мори, Дэмиан Херст и Крис Каннингем, Дэвид Линч и Пипилотти Рист, Петер Вайбель и Ридли Скотт, Мэтью Барни и Вим Вендерс... Наряду с созерцанием чистого видеоарта, на выставке воочию можно убедиться в сложнейшем и чреватом самыми разными находками взаимопроникновении музыкального, рекламного и художественного видео. Границы жанров поистине стираются, когда Дэвид Линч делает рекламу кроссовкам “Адидас”, а Дэмиан Херст снимает сюрреалистический музыкальный клип.

Кураторский отбор прошли действительно самые лучшие клипы, поэтому реклама “Шанель” (Жан-Поль Гуде) или песня Мадонны (Крис Каннингем) выдерживает сравнение с собственно видеоартом, представленным в Дюссельдорфе лучшими видеохудожниками. “Искусство должно быть красивым”, – утверждала в 1975 году Марина Абрамович в одноименном раннем видеоклипе, который демонстрируется на выставке. Сюжет его незатейлив: на протяжении нескольких минут художница расчесывает свои волосы, повторяя, как заклинание: “Art must be beautiful”. При этом она начинает с “классической” прически и заканчивает тем, что сооружает у себя на голове что-то абсолютно немыслимое. Вот так и искусство, в том числе и видео, идет от простого к изощренному, заставляя массовое зрительское сознание, благодаря всепроникающему телеэкрану, подтягиваться и воспитываться на видеоспешдевах, которые изредка можно увидеть на MTV и в полном объеме – на выставке в Дюссельдорфе.

Ольга Козлова

17.02.04 – 10.03.04. Виталий Пушницкий. “Интроспекция”. Галерея М. Гельмана, Москва.



Вот кому следовало бы оказаться со своими произведениями в Российском павильоне Венецианского биеннале-2002! Живопись Виталия Пушницкого попадает в так называемое “возвращение живописи”, но предлагает больше, чем то, что под этой вывеской предлагают хитроумные кураторы. В качестве контраста ярким и остроумным переводилкам из модных журналов, “Крокодила” или альбомов по искусству (Виноградов/Дубосарский, Звездочетов, Кошляков) западному зрителю было бы интересно увидеть крепкую формальную идею.

А пока – только галерея Гельмана. По месту жительства (С.-Петербург) художник уже выставился в Мраморном дворце. Участвовал в коллективных выездах за рубеж. Хорошо известен и любим. Но, пожалуй, именно эти работы (серия “Свет”) “выстрелили” по-настоящему. Это неудивительно. В искусстве сочетание условности и реального объекта редко выходит естественным. Пушницкому удалось наладить обратную связь между вещью и изображением.

В каждом новом выставочном зале серия Пушницкого выглядит по-разному. Не только потому, что архитектура Мраморного и галереи Гельмана различна как по масштабам, так и по стилю. В основе этих работ лежит интересная идея. Картины Пуш-

ницкого не зависят от освещения. Источник света прилагается. К каждому полотну подвешена лампа дневного света. Она одновременно освещает само полотно и то, что на нем происходит. Скажем, портрет мальчика на пляже сделан так, что источник света находится у него за спиной. И действительно: длинная галогенная лампа закреплена на заднике картины.

Одна из картин кажется увеличенной фотографией из газеты. Мы видим фрагмент человеческого тела, лежащего на проезжей части. Лампа на этот раз агрессивно протыкает изображение там, откуда у изображенного человека льется кровь. Здесь лампа не только источник света, но и направление нашего взгляда, ищущего рану, т.е. причину смерти. Это единственная на выставке картина с социальным звучанием. Мимо темы “криминальной столицы” Пушницкий, живущий в одном из самых мрачных “колодцев” Мойки, пройти не мог.

Картины, в сущности, являются перенесенными на холст снимками из абстрактного домашнего альбома. Герои в основном дети, иногда застигнутые “камерой” врасплох (как девочка с батоном во рту на одной из картин). Живописная манера Пушницкого нейтральна. Он не фотореалист, и создавать обманки не входило в его планы. Поэтому все нарисовано эскизно, что несколько снимает резкие ощущения от холодного света.

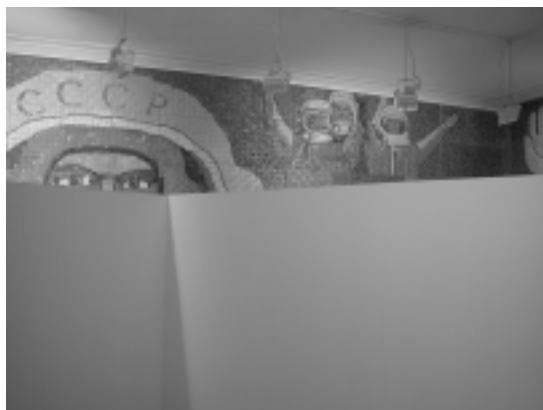
В работах Пушницкого есть пространственное измерение, выходящее за плоскость картины. Но дополнительные конструкции, как нам кажется, только подчеркивают автономность картины. Если рассматривать его работы с точки зрения формального поиска, то они оказываются близки классическому московскому концептуализму. Игра с иллюзорным пространством, попытка предложить ему новые правила, достойно продолжена Пушницким. А работа с фотографией сближает Пушницкого с немцем Герхардом Рихтером. Помнится, группа молодых немецких художников (Рихтер, Польке и другие) иронично назвалась “капиталистическим реализмом”. Пушницкого, будь он менее серьезным и последовательным, вполне можно бы определить как “романтического” капреалиста. Одно-единственного, правда, в русском искусстве.

А если размышлять вне терминов и направлений, то мы увидим в работах Пушницкого контраст между холодом офисного освещения и теплом старой фотографии (и масляной живописи). Баланс между этими полюсами соблюден Пушницким идеально. Очень удачная выставка, одна из лучших в этом году.



Валентин Дьяконов

28.04.04 – 09.05.04. Ирина Корина. “Назад в будущее”. Галерея XL, Москва



В конце апреля порог XL-галереи, привычно открывающей для нас пространство нового и актуального, неожиданно превратился во временной обрыв, ведущий в прошлое. Открыв дверь и пройдя по “космическому” коридору, зритель попадал в пустое помещение “старой” XL-галереи, стены которой снаружи окружали мозаичные панно с ностальгическими образами “советского будущего” – космонавты, спортсмены, небоскребы. Из-за стен доносился звук, напоминающий то ли экзальтированные возгласы уличной толпы, то ли всплески воды в бассейне. Первоначальное чувство дезориентации не сразу давало понять, что великолепная мозаика – это всего лишь искусная живописная имитация, а радостный шум – аудиозапись салютного грохотанья.

То, что было нам представлено в XL, очень похоже на театр, но театр “ритуальный”, разрушающий традиционную оппозицию актер – зритель. Ритуал, являясь существенным элементом искусства вообще, в театре связан с переживанием настоящего как “здесь и сейчас”, вызванного смещением границы сцены от пространства представления в сторону переживания. Основную роль в этом процессе играет память, и в актерской практике существует известная психотехника, позволяющая вызывать повторение эмоций через воспоминание. В такой момент исчезает необратимость времени, прошлое обретает конкретные физические параметры настоящего, внутреннее переживание становится чем-то внешним, а само чувство воспоминания предстает как эстетическое событие. Оказавшись в центре инсталляции “Назад в будущее”, зритель имел возможность ощутить нечто подобное, вовлекаясь в сложную игру различных модальностей времени, пространств, контекстов. Главным же предметом художественной рефлексии в данной ситуации становится механика персональной памяти зрителя, способы его личностной субъективации, в которых автобиографическое

неотделимо от мифологического, Я от Другого, а восприятие действительности предопределено символической фикцией.

Формы индивидуального, внутреннего опыта всегда нуждаются во внешнем свидетельстве, в языке, переводящем их в пространство всеобщей коммуникации, поэтому знаки частного указывают нам путь в область социальной мифологии, актуальные процессы которой исследует искусство, и данный проект в частности.

Культуру настоящего можно смело охарактеризовать как ностальгирующую. В отличие от футуристического пафоса эпохи модерна, современность зачарована образами прошлого и часто моделирует будущее с помощью хорошо знакомых нам форм. Стилизация проникла во все жизненные сферы общества, начиная с моды и заканчивая областью большой политики. Наиболее очевидным образом эти ретроспективные тенденции проявляют себя в странах бывшего социалистического лагеря, поставивших на международный рынок культурной репрезентации различных идеологический хлам. Исторический разрыв создает дистанцию, достаточную для того, чтобы социальная атрибутика прошлого воспринималась в эстетическом ключе и получала, таким образом, зрелищное, сугубо стилевое освоение. Форма зрелища предполагает, что реальность заменяется представлением, изображение оказывается аллегорическим знаком траура по бесследно исчезнувшей реальности. Не будет преувеличением сказать, что в современном обществе витает некий запрос на реальность, которая бы апеллировала к возвышенному, к коллективной эмоции, к знакам, способным обеспечить идентификацию общества и ее функционирование. В такие моменты вызывают к мифу, являющемуся своеобразным аппаратом идентификации. Но, по сути, образы эти неликвидные, они лишены активностей действия. Эти симптомы лишь защитные образования, скрывающие пустоту ожиданий и неспособность действительного вмешательства в социальный кризис. “Там, где ищут мифа, там жаждут События. Но Событие нельзя сфабриковать... Недостает нам не материи или форм... но нам недостает пронизательности, чтобы различить события, в которых берет начало наше грядущее” (Ф.Лаку-Лабарт, Ж.-Л.Нанси. Нацистский миф. СПб., 2002).

Юлия Аксенова

16.04.04 – 10.05.04. “Параидентичность”. Куратор Император ВАВА. Зверевский центр современного искусства, Москва



Художники, собранные в рамках выставки “Параидентичность”, достаточно известны (АЕС, А. Виноградов, В. Дубосарский, Г. Виноградов, Н. Котел, В. Сальников, Ю. Шабельников, А. Сигутин, С. Шутов, А. Соколов, А. Осмоловский, С. Файбисович и др.) и находятся не в том возрасте и статусе, когда их можно было бы объединить по проектному принципу. И хотя такое подозрение может возникнуть, тема выставки, обозначенная как “Параидентичность”, вовсе не предполагала кураторской стратегии, под которую подверстывались бы сделанные по случаю работы. Напротив, целью выставки было привести зрителя в замешательство, представив наработанное “лицо” каждого из участвующих художников в качестве неузнаваемого. Куратор (и участник) выставки Император ВАВА при составлении программы руководствовался двумя условиями: чтобы художники представили старую, неизвестную или до сих пор не выставленную работу; и чтобы она представляла собой не стратегическое продолжение стиля художника, а была создана как некое экзистенциально важное произведение. В обоих случаях можно говорить о радикальной и одновременно утопической попытке выйти за рамки стратегической логики развития искусства, столь свойственной российскому арт-ландшафту.

Одна из наиболее “нетипичных” работ на выставке – объект Игната Данильцева, с помощью дрели и винтов соорудившего нечто весьма неопределенное – абстрактную деревянную конструкцию, напоминающую дикий куст. Работа была результатом приложения художником “тупых физических усилий” – желание, которое он давно мечтал осуществить в выставочном пространстве. Совершенно неузнаваемо смотрелись также абстрактная живопись Ю. Шабельникова и абстрактные монотипии 80-х В. Дубосарского.

Попытка выхода за границы собственной художественной идентичности вовсе не дает гарантии создания альтернативной художественной системы, которая в условиях капитализма не может не оставаться под диктатурой рынка. Однако такая попытка по крайней мере вопрошает о том, что такое идентичность, противоре-

чит ли она творческому импульсу или, напротив, способствует его выражению и развитию.

Целью выставки “Параидентичность” был выход за пределы общественной актуальности, которая порой оборачивается для художника тупиком, делающим невозможным его развитие или следующий творческий виток. Эта цель – вовсе не произвол в отношении кураторов, галеристов и критиков, но шанс для художника избавиться от собственного проекта, который он вынашивал и реализовывал годами в ожидании признания. Ведь в условиях методологического догматизма художник как бы теряет возможность экспериментирования, ибо произвольный шаг в сторону от собственного стиля не гарантирует, а порой даже препятствует его вписанности в какой бы то ни было контекст.

В ситуации, когда все дискурсы уже истощены, а полноценного выхода на Запад не случилось, правомочно задать каждому из ангажированных художников вопрос: насколько честна их так называемая эстетическая или политическая последовательность, уверены ли они в том, что это и есть их артистическая идентичность. И вообще: возможны ли в визуальном искусстве – после стольких видов интеллектуальных дискурсов, вытесняющих из визуальности чувственность, – какие бы то ни было искренность или порыв? Ведь визуальное искусство отвыкло работать с чистым желанием самого художника, оно последние 100 лет действовало как операция над преобразованием другого сознания – в сущности операция политическая и манипулятивная.

Идентичность – это одна из центральных тем известного итальянского критика и куратора Аккиле Бонито Оливь. Однако его интерпретация этого понятия гораздо ближе “параидентичности”, т.е. сверхидентичности или трансидентичности. Идентичность – это вовсе не локальная или трендовая художественная парадигма, привязанная к конкретной контекстуальной территории или стилю выражения. Напротив, это свобода в выборе средств выражения, основанная на культурологическом и артистическом номадизме. Хотя на первый взгляд может показаться, что номадизм с идентичностью несовместим. Но если иметь в виду, что больше не нужно стесняться времени, потраченного на создание произведения, то можно понимать сам процесс художественного производства как номадический и трансидентичный. Такая “идентичность” является достаточно емкой, чтобы впустить в себя совершенно разные, порой несовместимые художественные парадигмы и сохранить за собой право перемещения внутри нее.

Кураторскую работу Императора ВАВА можно считать попыткой исследований именно таких парадигмальных смещений.

Кети Чухров

17.04.04. Группа “Фабрика Найденных Одежд”. Перформанс “Трамвай “Желание””. Трамвайный парк, С.-Петербург



“Фабрика Найденных Одежд” давно не представляла такого большого и сложно срежиссированного проекта, как “Трамвай “Желание””. Акция, проходившая в Международный день охраны памятников, словно открывала художественный сезон весны. Большинство зрителей выезжали на территорию трамвайного парка на трамвае образца 1947 года, отходившем от станции метро, и впервые оказывались за воротами трамвайного парка, разглядывая корпуса депо, интересный образец промышленной архитектуры модерна. Было много “обыкновенных” зрителей, чье отношение к современному искусству можно представить, - они восприняли его как неизбежную уступку современности и нагрузку к путешествию в прошлое. Петербургский трамвай, первый общественный городской транспорт, появившийся в 1907 году, оброс культурной мифологией и навсегда встроен в “петербургский текст”. На протяжении долгого времени он действительно формировал новое коллективное тело. Один из смыслов акции ФНО – социальный, выражен лозунгом “Памятникам архитектуры – достойную жизнь” и предполагает создание культурного центра. В Петербурге использование “традиционных” площадок стало одной из особенностей современного искусства и удачно подходит к музейным свойствам городской среды. (Достаточно упомянуть ежегодный фестиваль Pro arte “Современное искусство в традиционных музеях” или российско-британский проект на построенной архитектором Эриком Мендельсоном фабрике “Красное знамя”.)

Трамвайный парк на Васильевском острове воображение рисует в более счастливые времена, хотя бы в 1960-е советские годы: выезжающие из распахнутых ворот стройными рядами под веселый звук звоночков сияющие трамваи. В нынешнем запыленном трамвайном парке ощущается нехватка жизни, не осталось даже воспоминания о временах социального энтузиазма. Буквально не хватает бодрых пионеров с флажками и горнами, веселого мойщика вагонов, “зайчиков в трамвайчике”, наконец, ФНО постарался принести праздник – *“Заброшенные корпуса вагонного депо наполнились звонкими девичьими голосами”*.

Вагон в трамвайном музее идеален как экспозиционное пространство или готовая сценическая площадка. В мас-

штабном проекте реализовался свойственный ФНО педагогический и социальный пафос. Девушки, участницы и исполнительницы мини-перформансов, обыгрывали в придуманных этюдах заданную им тему подсознания и коллективного тела с долей беззаботности, со свойственной им взбалмошностью. Если кабаковский “Красный вагон” ближе к “теплушке” и ответствен за травматический опыт, то старый трамвай с рядами сидений друг напротив друга вдоль стен общителен, кажется радостным и кокетливым. В сопроводительном тексте к акции – “Списке трамваев, девушек и желаний” – указано, что “все желания девушки выбирали сами”.

Каждый трамвай имел название, мой осмотр начался с этюда “Интеллигентность” и закончился “Безумием” (действительно удавшимся исполнительнице). Любопытный эффект создавался в каждом вагоне пересечением двух дискурсов – технического, рассказа про историю и устройство вагонов, и художественного, перформанса. Люди в си-ней форме своей невовлеченностью в художественное действие образовали смысловые рефлексии к изображениям метаний. В жестком трамвае 70-х годов “Зона” девушка в платье невесты отрешенно декламировала порнографические стихи впережку с классикой. Изображавшая “Женственность” героиня в тесноте смятых газет порывалась контактировать со зрителем. В трамвае под названием “Эмбрион” можно было увидеть погруженного в дрему персонажа, внезапно расшекавшего своим игрушечным мечом пространство, завешанное квазибойсовским материалом, ватином. Этюды художественной публике были привычны и понятны. Заострить действие и стать социальным жестом мог бы еще решительный выход в пространство города за музейные стены, как лет десять назад сделали в акции “Инженеры искусств”, выведшие на маршруты расписанные “трамваи художников”.

“Фабрика Найденных Одежд” может быть представлена одним только старательным почерком третьеклассницы, сведена к ставшему фирменным стилем ФНО девическому почерку, который репрезентирует все стоящее за ним “детское”. Легко прочитываемая культурная мифология трамвая, с которой работали девушки, обязательно включает в себя “призраков”, - те погибшие души, что не в силах расстаться с облюбованным трамваем. Больше половины из тех маршрутов, что указаны на аккуратно-свежеокрашенных музейных табличках, сейчас не действует, остальные могут в скором будущем исчезнуть. Легко предположить, сколь незавидна участь трамвайных офелий, обреченных скитаться, повторяя когда-то существовавшие маршруты. Перформанс ФНО успешно выполнил задачу социальную и художественную. На трамвай и его судьбу в центре города было обращено необыденное внимание людей, а романтические петербургские призраки были вновь успокоены современным искусством.

■ Павел Герасименко

28.04.04 – 25.06.04. Людвиг. “Сила безмолвия”. Галерея Марины Гисич, С.-Петербург



Дух времени запечатлевается в средстве репрезентации. Идеология времени оставляет свои следы в технических средствах. Именно выбор техники определяет отношения с временем.

Людвиг – мультимедийный художник, выбирающий средства в зависимости от идеологии проекта. В галерее Марины Гисич в Петербурге он решил выставить три серии фотографий, объединенных названием “Сила безмолвия”. На первый взгляд это – странная фотография. Странная – о непривычной стороне, неожиданно отстраненная, не совсем здесь уместная. Во-первых, черно-белая. Во-вторых, туманная. В-третьих, крупнозернистая. Фотография как бы говорит о себе: я – техника прошедшего времени. Но такая фотография продолжает притягивать. Не потому ли, что от ностальгии и даже меланхолии, содержащихся в самой технике репрезентации невозможно избавиться?

Такая фотография продолжает притягивать во времена отражающих глянцевых поверхностей, настолько качественных, что болезненно незаметных. В этом отношении Людвиг – эколог зрения, возвращающий саму способность смотреть. Смотреть на фотографию во времена невидимой фотографии. Фотографии, ставшей заложницей средств массовой информации. Ее просматривают в глянцевых журналах. Ее пролистывают. Ее проглядывают на скорости видеоролика, в быстроте автомобиля, проносящегося мимо рекламного щита.

Мир гламура смотрит на тебя. Мир сам тебя видит. Тебе беспокоиться не стоит. Пусть глаза твои отдыхают. Пусть душа твоя не тревожится. Фотография сама взглянет на тебя. Фотография сама отзеркалит тебя. Фотография поможет тебе забыть.

Фотография попала в масс-медialное пространство. Она – документ. Она – информационное свидетельство, которому надлежит промелькнуть и мгновенно кануть в Лету. Индустрия забвения, возникшая во многом благодаря фотографии, уничтожила ее как свидетельство своего собственного пароксизма.

Событие ускользнуло из поля зрения, из аппарата распознавания. Фотография – не на память. Фотография – на забвение.

Странная фотография проявляет удивительный парадокс времени: кричащее изображение, с гламурным вождением взирающее на человека, остается вне поля зрения. Но человек пока еще способен что-то рассмотреть в крупнозернистом тумане времени. В этом сила безмолвия!

Фотография Людвига безмолвно указывает: человек, тормози! Всмотрись в туман изображения, и он растает. Человек видит контуры небоскреба. Человек уже начинает различать этажи. Уже прорезаются в дымке бессознательного горы безлюдной Патагонии. Фотография обращена к глазам и памяти человека. Таков экологический жест: зрение и память возвращаются во времена, предшествующие индустрии забвения. С каждой минутой видишь все больше и больше. Видимое проявляется на глазах. Из ничего.

Рассеянный взор разоружает взгляд. Безоружный глаз начинает видеть. Так развеивается туман.

Крупное зерно заставляет отступить. Оно воспроизводит пиксели. Технология разворачивает время: вместо оцифровывания аналога – аналоговая имитация. Вот еще одно событие: изменение самой технологии производства фотографии. Замена аналоговой технологии цифровой предписывает появление новой чувствительности. Замена эта влияет на систему сознание-восприятие, тем самым реорганизуя всю сферу психического.

Ощущения слабеют. Аналоговое подобие близкого заменяется цифровым приближением далекого. Памятка об утраченном оборачивается утратой памяти. Дух времени пролетает в рамке забвения.

О духе времени свидетельствуют четкие черные черты рамки, обрамляющей туманную фотографию. Эта рамка аналогична той, что заточила время в тюрму компьютерного монитора, рекламного щита, телевизионного экрана. Существование – в затычном прыжке в медialную рамку. Нет различий ни в пространстве, ни во времени. Есть лишь глобальное погружение в рамку экрана пожирания образов. Ни товаров, ни людей. Лишь образы.

Три серии фотографий – “Нью-Йорк”, “Патагония”, “Луна”. На фотографиях не появляются люди. Только взгляд самой фотографии. Урбанистическая фотография проявляет геометрию прямых линий. Фотография края земли – поле бесконечных неровностей. Луна ясна. Далекое приближается. Далекое проясняется. Рамка устанавливает поле зрения. Рамка Амнезии. Рамка Безмолвия.

?? Мазин

29.04.04 – 30.05.04. Николай Олейников. "Hot X". Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу, Москва



В одной из своих ранних работ Ханс Хааке расположил при входе на большую групповую выставку два прозрачных бокса, в которые посетители кидали разноцветные билетки, отвечая, таким образом, "да" или "нет" на вопрос по поводу губернатора штата и его политики. Проект Комара и Меламида "Выбор народа" с помощью социологических служб выявлял наиболее важные для каждой национальности предметы и объекты и потом изображал их на "национальных" картинах, составляя некий визуальный дайджест народных предпочтений. Сейчас неважно, какую конкретно политическую окраску имели эти проекты.

Имеет значение то, что в таких случаях художественная работа берет на себя роль социологического исследования, диагностируя определенный аспект состояния общества.

Такие художественные проекты можно назвать социологическими.

В случае инсталляции "Hot X" Николая Олейникова, художника из Нижнего Новгорода, социологические опросы проводились с целью выявить наиболее популярные "образы", то есть картинки масс-медиа. На основе опросов составлялся топ-рейтинг, который был изображен на стене в Третьяковской галерее в виде граффити. Именно это черно-белое изображение "горячей десятки" (на которую также проецировался подвижный цветной фон, напоминающий о различных медиально транслируемых катастрофах) и было содержанием проекта. Следует также добавить, что живописное изображение медиа-образов, по замыслу художника, подчеркивало двусмысленную аналогию между сакральным прошлым Образа и медиальным настоящим "образов", выбираемых по рейтингу, группируемых в десятки.

Ну, топ-образом стало не что иное, как "говорящая голова". По окружности расположились военные самолеты и прочие атрибуты катастроф – нашего главного спектакля. И, собственно, все. Ни на какие вопросы не давалось ответа, и также не наступало никакого катарси-

са, хотя визуальный продукт выглядел вполне удовлетворительно с точки зрения эстетики.

Однако, ждет ли кто-то подобных эффектов от социологического опроса? Заранее понятно, что опрос не сообщит нам ничего нового, поскольку задействованы только те ответы, которые мы так или иначе уже имели в наличии. Опрос только показывает, что конкретно пользуется большим и меньшим спросом, какой товар следует запустить или снять с производства, и – в некоторых случаях – какой политик будет управлять нами следующие лет пять-десять. Именно это своевременно понял PR. Поэтому социология играет все возрастающую роль как политический инструмент управления обществом – она используется в предвыборных кампаниях, маркетинговых исследованиях, составлении ТВ-рейтингов и подобное. Как говорит Пьер Бурдьё Хансу Хааке в книге бесед "Free exchange", "социальные науки выработали множество техник (как, например, опросы), применимых с целью подчинения". Что же касается искусства, то оно уже давно приступило к прямому "прошутыванию" механизмов общественного изменения такого рода, зачастую игнорируя при этом предпочтения критиков и публики, остающиеся традиционными.

Но какие методы используются для того, чтобы выявлять и направлять массовое "мышление образами" – наше коллективное "оптическое бессознательное"? Это очень важная тема, поскольку, в силу своей смкости и экономности, визуальный способ передачи информации все больше преобладает над текстовым. Безусловно, архитекторы спектакля уже задумались над этой темой, и учебники по PR могли бы дать нам некоторые подсказки. Например, главной проблемой, с которой столкнулся мониторинг действия ТВ-рекламы, называют то, что "все инструменты измерения, с которыми мы знакомы, проверяют сознательный отклик клиентов, в то время как большая часть покупок делается на бессознательном уровне... Пока люди, делающие рекламу, не поймут, что им нужно разработать способы проверки бессознательного отклика, рекламный бизнес будет пребывать в зачаточной стадии" (А. Дудаева: Рекламный образ. Мужчины и женщины, 2003).

Однако, какие мнения на этот счет есть у противоположной стороны – представителей Культурной Интеллигенции, критически мыслящих членов общества, не желающих – ни для себя, ни для других – торжества Спектакля, гипноза Матрицы, машинно-загружаемого бессознательного? Каковы их Новые Культурные Технологии, действующие не по заказу корпораций, а в качестве сопротивления от того, что Петер Ламборн Вилсон определил как "беспрепятственная власть денег над человеческим существом"? Если они существуют, то, я думаю, для них будет полезен опыт арт-социологического исследования Николая Олейникова.

Олег Киреев

19.05.04 – 04.06.04. Группа “FUTURE7” (Берлин). “EUROVISION/ЕВРОВИДЕНИЕ”. Кураторы С. Фриммель, А. Прудникова. Выставочный зал Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского, Центр современной культуры УрГУ им. А. М. Горького, Екатеринбург



С недавних пор екатеринбургские власти и сообщество все настойчивее позиционируют город как место на границе Азии и Европы, и вопрос европейской идентичности здесь является интеллектуально волнующим – в связи с новой идеей экономического, а заодно и культурного процветания. Для кураторов фестиваля “Евровидение” С. Фриммель (Берлин) и А. Прудниковой (Екатеринбург) в обращении к публике был важен акцент на вопросе взаимодействия Европы и России. Первенство активности в этой паре отдавалось Европе, ее инициативе: две выставки с единым названием в рамках одноименного фестиваля представляли произведения немецких художников. Ф. Войнар и Н. фон Розен, участники группы “FUTURE7”, исследовали процессы экономической и политической жизни Европы (рынок ценных бумаг и расширение Европы на Восток с 1 мая этого года, равно как идею Евросоюза и строящейся Европы в целом) через обращение к наглядным приметам этих процессов: графикам роста и падения курсов акций европейских стран, цветам и фигурам государственных флагов. Работая в основном на территории живописи, они воплощали образы, полученные в ходе манипуляции с повседневными графическими системами при помощи графических редакторов. Их метод – разъединение, смешение, наложение друг на друга фигур этих систем, упразднение их былой однозначности в пользу увлекательных колебаний между конкретным и чувственным содержанием медиакартины посредством использования памяти живописи. В результате, вопреки четко обозначенному политико-экономическому контексту, проблематика, с одной стороны, формы и метода, природы и черт медиаживописи, с другой – памяти, особенностей оптического и смыслового видения мира разным культурами оказалась преобладающей, и именно через захваченность непосредственно изображениями зритель мог “считывать” идею современной Европы.

В библиотеке были представлены два произведения медиаживописи (“Талисман” и “Eurotale”) и DVD-изда-

ние работы “Евровидение”, созданной в форме неиспользуемой при теперешнем круглосуточном вещании телевизионной заставки. В университете был показан многометровый фотографический фриз со сценами берлинской жизни и три холста, покрытых акрилом, каждый своим цветом – синим, белым, красным, как полосы французского флага: Берлин, новый город, объединенный, строящийся, с его обыденным динамизмом и романтикой исторического деяния против “разорванного” знамени революционных идеалов (в соответствии с художественным методом группы).

Суть акцентированного кураторами вопроса определял давний спор о роли России в Европе в традиции от Чаадаева до Гройса. В своих текстах и докладе С. Фриммель неизменно подчеркивала, что подобная выставка не просто возвращает к давней болезненной проблеме, но требует ее кардинального пересмотра, своего рода снятия с повестки дня. Видимо, в силу того, что сама Европа в работах “FUTURE7” оказалась, если воспользоваться образом А. Ребберс (см. каталог выставки), “видением, дизайнерским продуктом”. Рождался этот образ Европы непосредственно из восприятия самих работ, тогда как их конкретный контекст можно было лишь реконструировать по аннотации. “Присутствие реального”, “весомость” конкретных знаков воспринимались через культурную память о поп-арте, 60-х и бидермайере. Яркие цвета, плакатные формы, композиционные построения ясно говорили о наличии реальности в работах группы “FUTURE7”, но не говорили, какой именно, позволяя ее скрывать, утплотять до поверхности картинных фигур. Сами художники в беседе с С. Фриммель заметили, что, не давая реальности новой заразной мечты и формы, они лишь выявляют ситуацию и, обращаясь к зрительной памяти, работают с поверхностью нашего повседневного восприятия. Такое восприятие мира лишено непосредственности и эмоциональности: человек может рассуждать о разных явлениях, понимать социальную или языковую конструируемость их природы, но теряет ощущение жизненности происходящего. Отчего образ Европы на выставках был представлен дезориентированным, слишком выстроенным, чтобы быть живым. Пожалуй, удовольствие от размытости оптимистического европейского образа и оперирования местностью, народом и культурой как графическим продуктом будет возвращать к славянофильским и западническим дискуссиям, расставляя вновь на игровом поле фигуры Европы и России, каждая из которых фантомна. Только одна ярче упакована и снабжена внутри себя внятной навигацией.

■ *Марина Соколовская*

25.05.04 – 13.06.04. Мариан Жунин. “Календарь”. Галерея “Рефлекс”, Москва



Спектаклярный или нонспектаклярный, но объект искусства остается в центре внимания московского художественного сообщества. Мариан Жунин вопреки этой общей тенденции строит проект таким образом, что идея ускользает от непосредственного воплощения в объекте искусства, балансируя на грани между логикой поэзии и визуальным знаком “в поиске новой формы для неприкаянного лирического content’a”, как сказано в сопроводительном тексте, к которому трудно что-то добавить. Тем не менее пробуем.

Сложносочиненная структура проекта основана на стихах Жунина. Написанные “для себя”, в проекте они приобретают статус реди-мэйда экзистенциальных переживаний. Из них вырастают календарные листы – прозрачные фотографические пленки. Их не 12, как месяцев в году, а 14, ведь личная история не укладывается в календарный цикл. Дистанция, необходимая художнику, появляется на стадии визуализации стихотворных образов. Жунин приглашает Другого – художницу Маргариту Суслову, которая, опираясь на свой профессиональный опыт, исполняет графические композиции, задуманные Жуниным. Они не являются прямой иллюстрацией к стихам, но в соответствии с теорией Лессинга, сохраняя присущий стихам аутизм, создают самостоятельные образы. Подтверждая холодную отстраненность этого жеста, рисунки помещены на фотоизображение фактуры снежного наста. В то время как стихи, напечатанные простым шрифтом, подобно титрам старого кинофильма, проступают на черном поле в верхнем углу листа. Рядом – трехмерный алмаз замыкает треугольник знаково-символически-образного построения листа. Алмаз оказывается воплощением этой триады, он и знак, и символ, и образ, и ключ к интерпретации всего проекта и одновременно, как и стихи, и рисунки, – рифма в череде катрен и терцет.

Поэтическая же форма, сонет, не ограничивается календарными листами, она инсталлирована, если

можно так сказать. Календарь – лишь часть сонета, антитезой которому выступает видеофильм.

В фильме появляются документальность и масс-медиаальный контекст, что свойственно видеожанру. В образе мавра эмоциональный африканец Клод Огюст противопоставляется снежной холодности печатных листов. А приватность переживаний – медийной персонажности. Прислушавшись к ритмически речитативной, ломаной русской речи Клода Огюста, понимаешь, что он непрерывно пересказывает содержание популярных африканских любовных песен, звучащих за кадром. Из его пересказа ускользает как таковая поэзия любовных историй, превращаясь в бесчувственный набор фактов, над которыми доминирует характерная зажигательность персонажа-рассказчика.

О чем же, собственно, этот витиеватый, как сонеты Шекспира, проект? Он однозначно лиричен, личная история раскрывается в ракурсе любовных переживаний (любовная интрига присутствует в речитативе мавра, вычитывается в стихотворных строках Жунина, сигнализирует о неприемлемости одиночества в нижней части календаря надписью: “Зачеркни, если нет пары”). Но поиск новых форм для лирического content’a не формален. Задача автора – совместить несовместимое: тотальность универсума и поэзию индивидуальной истории. “Ода”, первое произведение Мариана Жунина (совместно с Алимпиевым), не без пафоса воспевающая “лирическое”, имела формалистический характер (андрогинные статисты в одинаковых водолазках и их стереотипные реплики без проблем укладывались в одическую форму). В “Календаре”, сохраняя возвышенную жесткую структуру, художник стремится восстановить значимость автономной личной истории. В этом усматривается редкая стратегия для нашей арт-сцены, которая всегда упаковывает личную историю в персонажа. Для московского концептуализма это – маленький человек Кабакова и Пивоварова. Нет личной истории и в перформансах собаки-Кулика и воплощающей собой Родину-мать Лены Ковылиной. Героями картин Звездочетова и фотороманов Людмилы Горловой являются социальные типажи. И возможно, проект Мариана Жунина – первая попытка с частной позиции говорить об универсалиях, которые являются основой современного искусства.

Оксана Саркисян

15.03.04 – 15.04.05. Сергей Волков. “Добро пожаловать, или...” Галерея VP, Москва

На выставке в галерее VP представлена новая серия работ Сергея Волкова, выполненная в технике рисунка мелом на школьной доске. Довольно крупного формата “картины” произвольно расставлены вдоль стен выставочного пространства. Сюжетами для них послужили изъятые из визуального архива образы, явно или метафорически отсылающие к традиции изображения женщины в культуре. Высокопарные балерины Дега, лес романтиков, путающий своими откровенными аналогиями с физиологией женского тела, женщина-вамп, срисованная с китчевого постера. Одним словом, набор инертных форм, лишенных “живой” субстанции, которые Волков пытается реанимировать, с маниакальной тщательностью штрихуя поверхность черных досок.

Искусству этого автора всегда были свойственны визуальная тишина и внешнее спокойствие. Концептуальное же напряжение его работ, напротив, опасно высоко. Художественную практику Волкова так и хочется сравнить с искусством каллиграфии, где экономия жеста взаимообусловлена эстетической емкостью образа и его философской полнотой.

Аскетическая техника рисунка мелом богата коннотациями и историческими аллюзиями. Автор упоминает об этой традиции в связи с именами Фрэнсиса Пикабиа и Йозефа Бойса. Не обойтись здесь и без ссылок на эстетику уличных граффити и школьных тетрадей, с присущим им жестом спонтанности и безразличием к дальнейшей судьбе произведения. Работая с материалами “вечными”, каковыми являются пыль и мел, Волков создает произведения, которые лишены и малой

доли прочности. Намеренно удерживая артефакт на пороге между действительным и потенциальным, художник концентрирует свое внимание на самом процессе возникновения формы, и его работы можно прочесть как медитативные размышления об истоках формы и необходимости прилагать усилие, чтобы ее произвести.

В новом проекте Волков верен себе: он продолжает работать с излишками цивилизации: с уже отработанными идеями, идеологиями, эстетическими конструкциями, по истечении срока годности превратившимися в знаки личного опыта. Вопрос, почему именно эти сюжеты и сцены были выбраны художником для создания серии, остается без ответа. Перед нами набор шоков памяти, последовательность которых не поддается рациональной трактовке. Подобно кино, каждый человек монтирует свою жизнь, избирая те или иные явления в качестве значимых событий и исключая другие. Мы часто заимствуем элементы нашего индивидуального мифа из запасов Другого, но способ, которым мы интегрируем их в наш символический мир, остается действительно только нашим. Нет сомнений в том, что Волков, используя “готовые” высказывания, говорит в форме речи от первого лица, а его пристальное внимание к индивидуальной манере рисования – это просто попытка самосохранения в ситуации безразличия человека к собственному “я”.

Юлия Аксенова

17.03.04 – 17.05.04. Филипп Донцов. “Red Set”. Галерея Дмитрия Семенова, клуб “Jet Set”, С.-Петербург

Питерский художник Донцов играет на чувстве легкого невротического ужаса, он берет на испуг, и делает это стильно, технично и безопасно. Эта тревога знакома по саспенсу ранних хичкоковских триллеров, но здесь невротичность по-эстетски выхолощена и вынесена за скобки психологической действительности. Это стерильная и гигиеничная условность, претендующая лишь на то, чтобы легонько пощекотать нервы.

Галерея Дмитрия Семенова устроила вернисаж Филиппа Донцова в “Jet Set” – клубе с амбициями маленького каприала, как и многие владельцы недвижимости в районе Таврического сада. По большому счету, Донцову должно быть безразлично, где выставляться. В полуразрушенном гараже в Волыньском переулке, где Семенов сделал его выставку в первый раз, его работы смотрелись эстетски и дорого. В обычной галерее – современно и профессионально. На коллективной экспозиции – оригинально и весомо. Теперь, в клубе, – тревожно и диловинно. Кое-что приобрели даже солидные музеи, хорошо понимающие, что аккуратное совпадение искусства с дизайном – не только коммерчески выгодное умение, но и специфика современной ситуации, когда художественное растворяется в оформлении. Тут важно соблюсти пропорции и не наvertеть бантиков так, чтобы объект утонул в упаковке. Донцов как будто знает меру и толк. Его нарциссизм в первую очередь ремесленный и вкусовой. Автопортреты в красно-синей гамме на алюминии сделаны на зависть технично и тех-

нологично: в чем, в чем, а в умении и стильности выпускнику Мухинского училища не откажешь. Когда же картины начинают играть в шарящем по стене луче прожектора, превращаясь из автопортретов в негативы странных знаков, главным героем этой истории становится искусственный свет. Техноманьеризм задан электрическим освещением, в котором мир предстает ярким миражем, обманкой светотени, оптической вкл/выкл. Свет для Донцова – не видимая реальность, не субъективная художественная визуальность, не эмпирическая данность, но преграда, из-за которой вещи не могут быть восприняты зрением, завеса, которая застит взгляд. Визуальный барьер отделяет от мира расплывчатые темные фигуры, заточенные в высокие прямоугольные лайт-боксы и отчаянно вглядывающиеся в зал (серия “Подглядывающий”). Они удачно заменили ди-джеев и стрип-шоу, вызывая вместо расслабленности и возбуждения напряжение. Пленники света внушают страх невозможности видеть и быть увиденным. Искусство потеряло зрение, живописец переквалифицируется в художника по свету. Его изображения ослеплены электричеством, холодны, опустошены и вселяют тревогу. Это отчуждение созвучно самым модным капиталистическим неврозам – тоске благополучия, вакууму успеха и страху в одночасье потерять все в очередном дефолте.

Станислав Савицкий

MOSCOW ART MAGAZINE # 56
ART QUALITY

Moscow,

