



Кто боится современного искусства?

Путеводитель по миру современного искусства от А до Я

Кён Ан и Джессика Черози

Издательский проект «А+А»

Who's Afraid of Contemporary Art?
An A to Z Guide to the Art World

Кто боится современного искусства?

Корни этой книги — во множестве бесед, которые мы провели с друзьями и родственниками, делаясь своими первыми кураторскими подвигами. Даже в том случае, если наши собеседники оказывались под впечатлением от описанных опытов сотрудничества с музеями, нас встречали недоуменные взгляды и натянутые улыбки, как только мы пробовали объяснить все трудности нашей работы, от получения разрешения на установку в музейном зале колонны из человеческого жира (да-да, серьезно) до ужаса при обнаружении того, что уборщица отправила на помойку один из экспонатов (тоже факт). Наши далеких от мира искусства собеседников, в представлении которых работа куратора сводится к определению лучшего способа развески картин, подобные вещи если не отталкивали, то, скажем так, несколько удивляли.

Вопросы, из которых строится эта книга, возникают снова и снова — они, на наш взгляд, как нельзя лучше иллюстрируют претензии публики к современному искусству. Это вполне разумные вопросы, но многие просто боятся их задавать, а мир искусства, как правило, не может доходчиво на них ответить. Мы ограничились их числом двадцатью шестью и каждому посвятили по главе. Есть среди них такие, которые непосредственно относятся к современному искусству, а есть касающиеся мира искусства вообще. Наша цель — предложить новые способы размышлять о современном искусстве, отвечая на эти вопросы в удобном формате дайджеста: алфавитное построение, словно карта, поможет читателю сориентироваться в пространстве. Каждая глава состоит из двух частей: в первой формулируется вопрос и вкратце обозревается связанная с ним тема, а во второй рассматривается конкретное произведение искусства, событие или проблема, которые раскрывают суть этой темы или же предлагают новую точку зрения на нее. Сфокусированные на отдельных аспектах современного искусства или арт-мира, главы вместе с тем связаны между собой. Мы старались подчеркнуть эти связи с помощью перекрестных ссылок в надежде, что читатель проложит собственный путь по этой книге. В конце концов, создание и интерпретация современного искусства тесно переплетены с миром искусства, его традициями и историей. Чтобы понять одно, почти всегда необходимо разбираться и в другом.

Эта книга даст вам всё необходимое для того, чтобы чувствовать себя уверенно в разговоре о современном искусстве. Или для того, чтобы пойти на выставку и понять, нравится она вам или нет. Если мы можем непринужденно обсуждать с друзьями такие сложные темы, как новые технологии, арт-хаусное кино или грядущие выборы, отчего же перспектива поболтать о современном искусстве внушает нам такой страх? Это всего лишь одна из областей знания и практики, не менее подходящая для вольных толкований и бесед за обеденным столом. Мы приглашаем вас прогуляться вместе с нами по всей территории мира искусства, от А до Я, и надеемся, что в итоге вы поймете, что бояться там нечего и что современное искусство может приносить интеллекту пользу и огромное удовольствие.

А друзей и родных мы благодарим за их желание понять предмет нашей страсти и за полнейшее замешательство по поводу того, как к нему подойти, — ведь именно оно побудило нас написать эту книгу.

Кён Ан и Джессика Чераси

А

А зачем вообще искусство?

К чему это всё?

Что побуждает миллионы людей ежегодно посещать художественные музеи → **см. Т?** Почему люди тратят баснословные суммы на произведения искусства → **см. О?** Когда это каждый город решил, что нуждается в умопомрачительной по дизайну арт-галерее → **см. Ц?** Зачем столько студентов идут учиться в арт-школы, хотя шансы преуспеть в качестве художника весьма сомнительны → **см. Г?** И почему всё это вообще касается многих из нас? Короче говоря, какое нам дело до искусства?

Дело в том, что искусство многое может. Даже в самых простых своих вариантах оно предлагает выход из банальной рутины повседневности, возносит нас над самими собой, предлагая испытать что-то из ряда вон выходящее. А в своем апогее оно невероятно многообещающе. Искусство подталкивает нас к размышлениям над самыми серьезными вопросами, обнажает наши предрассудки и оспаривает заблуждения, о которых мы порой и не догадываемся → **см. Р.** И в случае успеха результат может быть потрясающим, затрагивающим наши чувства и связывающим нас с коллективным сознанием людей абсолютно разного жизненного опыта.

Во времена стремительно обостряющихся конфликтов, резких и непримиримых политических разногласий искусство предоставляет возможность оспаривать, размышлять и фантазировать. Оно стимулирует дебаты и подталкивает к диалогу, так как не настаивает на определенной точке зрения, а, наоборот, способствует выявлению разных смыслов → **см. М.** Показывая нам, что вещи могут быть рассмотрены во множестве ракурсов, искусство оспаривает существующий порядок вещей. Доказывая, что этот порядок не является единственно возможным, оно становится движущей силой перемен → **см. У.**

Современное искусство, как и весь современный мир, не является чем-то устоявшимся: оно постоянно меняется и развивается. Оно формулирует наше настоящее. Оно дает нам возможность задуматься над нашим опытом и миром вместе с современными художниками → **см. Ю.** Фотограф Кэтрин Опи, известная своими образами людей и пейзажей современной Америки, так говорит о своей задаче художника: «Среди причин, подтолкнувших меня к идее запечатлеть моменты моего времени, — не только возможность найти в нем себя, но и невероятная потребность человека в понимании».

Современное искусство, как и весь современный мир, не является чем-то устоявшимся: оно постоянно меняется и развивается. Оно формулирует наше настоящее.

Произведения больших художников вдохновляют и захватывают нас благодаря неизбывной склонности их авторов к сомнению и поиску смысла. Практически для любого художника, сумевшего выстоять в мире искусства, творческий процесс — это внутренняя необходимость, путь к созданию значения. Исходит ли он лишь из личного опыта или обращается ко всему миру и ставит перед собой политические цели, искусство требует от него мужества. В конечном счете создать произведение искусства — значит отпустить частичку самого себя в свободное плавание, заявить о своих идеях как достойных внимания, рискуя навлечь на себя критику. Заняться искусством — значит ступить на путь, ведущий в неведомом направлении, не боясь провала и не ожидая награды. Тут нужна смелость. Всем тем выдающимся искусством, которое нас вдохновляет, мы обязаны авантюристам, готовым рисковать. Поэтому, отправляясь в путешествие по миру искусства, не будем забывать слова легендарного историка искусства Эрнста Гомбриха: «Нет никакого искусства. Есть только художники».

От идеи к произведению искусства

Хотя мы считаем произведение искусства делом рук художника, для его создания порой требуются сотни людей. Идею, конечно, рождает художник, но реализовать ее без посторонней помощи не всегда возможно.

Возьмем, к примеру, работу художника из Ганы Эля Анацуи, известного большими настенными скульптурами, которые сделаны из тысяч бутылочных крышек, собранных в пунктах приема металлолома. В своей мастерской в Нсукке (Нигерия) Анацуи вместе с многочисленной командой помощников занимается сплющиванием, выгибанием и скреплением бутылочных крышек, образующих в итоге замысловатые по цвету и орнаменту скульптуры-картины.

Анацуи принципиально не дает инструкций относительно монтажа своих работ, поэтому на каждой выставке они принимают новые формы. В зависимости от характера выставочного пространства, они где-то вывешиваются на стенах, а где-то ставятся или укладываются на пол. На одной из выставок, проходившей в саду, вдоль одной из аллей из них была даже составлена изгородь. Решения по поводу демонстрации работ принимаются Анацуи в результате диалога с выставочной командой, в которую входят кураторы и музейные хранители, готовые подсказать художнику, как лучше представить плоды его труда → см. Л и Х. Для развески столь тяжелых и хрупких конструкций требуется бригада опытных монтажников и пара ножничных подъемников. Достижение эффекта волнистой драпировки — непростое дело, которое под силу лишь профессионалам, знающим толк в сложных системах подвесов и креплений. Помимо музейного персонала → см. Т, немаловажную роль играют также галереи, вкладывающие средства в создание искусства → см. П.

В конечном счете всё зависит от коллектива: воплощает ли художник свою идею при помощи кисти или целой команды помощников, для того чтобы предъявить результат публике, необходим весь мир искусства.



Монтажники устанавливают работу Эля Анацуи Кожа Земли (2007) в Бруклинском музее, Нью-Йорк. 2013

Б Быть в курсе событий Как мы здесь оказались?

На такие вопросы, как «Что такое искусство?» или «Как оно стало тем, чем является сегодня?», ответить непросто. В становлении искусства сыграли важную роль исторические перемены. Ведь искусство всегда значило не одно и то же для разных людей. Каждая эпоха давала свои ответы на эти вопросы — ответы, которые оказывают влияние и на наши

сегодняшние оценки. Если мы хотим разобраться в современном искусстве, нам нужно выяснить, как мы к нему пришли.

На протяжении столетий искусство создавалось горсткой признанных гениев и легионом неизвестных мастеров, как правило, состоявших на службе у могущественного покровителя — монарха, представителя аристократии, религиозного сообщества или государства. Призванное проиллюстрировать Слово Божие, запечатлеть историческое событие, увековечить лицо возлюбленной заказчика или продемонстрировать его богатство, искусство предназначалось в первую очередь для практической цели и лишь затем — для любования.

Только в Европе XVII века, с началом эпохи Просвещения, сложилось то понимание искусства, которое мы разделяем сегодня. Вслед за мыслителями, обратившимися к разуму для того, чтобы поставить под сомнение существовавшие ценности, государственное устройство и религию, художники боролись за освобождение искусства от обязанности наставлять, просвещать или морализировать. Процесс набрал обороты к XIX веку, когда французский критик Теофиль Готье (1811–1872) начал развивать теорию «искусства для искусства», настаивая на том, что искусство самоценно и должно освободиться от подчинения истории, политике, морали или религии. Эта теория навсегда изменила характер создания и восприятия искусства.

Как только художники задумались над назначением искусства, перед ними открылось множество возможностей. Модернизм берет начало в том времени, когда авторы, пожелавшие отразить в своем творчестве вдохновлявшие их общественные преобразования, отказались от использования стилей прошлых эпох. Новое искусство отражало небывалое развитие техники, транспорта и промышленности, а также его влияние на изменение социально-экономических условий и культурной среды в обществе. За последние сто лет стремительно возросло число способов создания художественных произведений. Наряду с традиционными техниками — живописью, рисунком, скульптурой — важную роль стали играть концепты → **см. К**; смешанные техники с использованием разнообразных материалов → **см. X**; движущиеся изображения → **см. З**; перформансы → **см. Ф**. Благодаря усилиям выдающихся первопроходцев искусство освободилось от строгих предписаний по поводу того, как оно должно выглядеть и к каким темам ему следует обращаться.

Важно помнить, что искусство достигло всего этого не случайно. В становлении искусства сыграли важную роль исторические перемены. К примеру, индустриализация и технический прогресс XVIII века способствовали изобретению в следующем столетии фотографии. Вскоре фотография затмила живопись, поскольку лучше соответствовала задаче описания мира таким, каков он есть. Но лишь в XIX веке, избавившись от мысли, что фотоснимки — не более чем наглядные документы, люди стали воспринимать фотографию в качестве способа художественного высказывания. Позднее Вторая мировая война и постколониализм, «холодная война», изобретение интернета и начало глобализации оказывали влияние на то, как мы создаем искусство, как мы думаем и говорим о нем. Благодаря этим обстоятельствам нам открылся тот факт, что не существует единой истории искусства, но существуют его истории — и их не меньше, чем различных культур → **см. И**.

В становлении искусства сыграли важную роль исторические перемены.

И вот мы здесь. Кто бы что ни говорил, а современному искусству так и не удалось оторваться от своего прошлого. По-прежнему в той или иной форме имеет место патронаж, художники являются высококвалифицированными ремесленниками, а история искусства столь же важна для создания новых произведений. Между тем мир искусства стал значительно шире, и область истории искусства разрослась как никогда.

Теперь, когда мы подготовили почву, не пора ли ринуться в современность? Из-за чего, собственно, весь шум вокруг нее?

Современное до современного

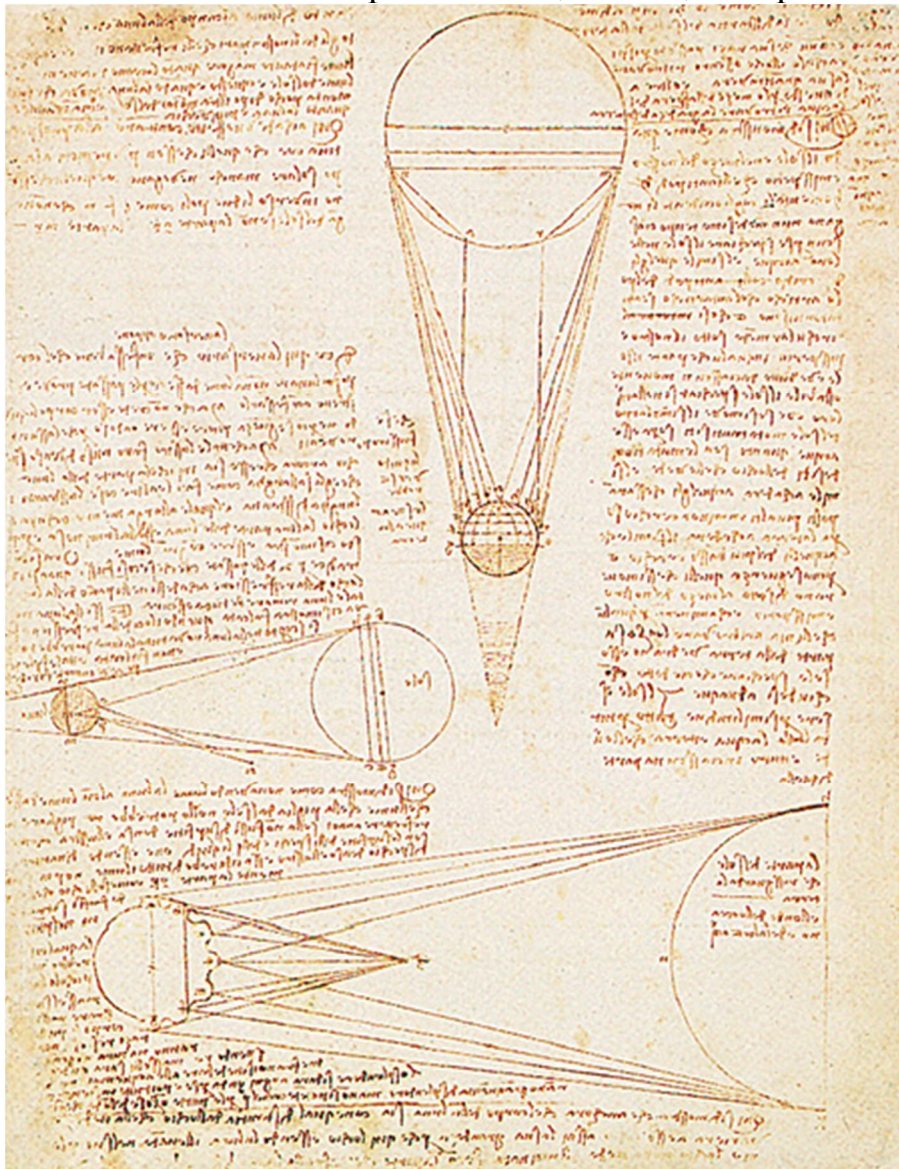
Искусство, что бы о нем ни думали, не придерживается иррациональных убеждений, согласно которым крушит всё, что ему предшествовало. Художники и кураторы всегда

оглядываются на своих предшественников, ставивших перед собой схожие вопросы и дававших на них ответы, которые вполне могут оказаться актуальными и сегодня.

Леонардо да Винчи был не только создателем таинственной улыбки Моны Лизы и восхитительной «Тайной вечери» (1495–1498), но еще и первооткрывателем во многих областях науки — в математике, анатомии, ботанике, астрономии. Стремление к достоверности в изображении человеческого тела привело его к использованию беспрецедентных методов, вплоть до анатомического вскрытия — дела сугубо противозаконного в XV веке. Его междисциплинарный подход, экспериментаторская жилка и нежелание мириться с условностями повлияли на мировоззрение многих художников, работающих в наши дни.

Другой пример. Франсиско Гойя, будучи придворным живописцем, тем не менее чутко реагировал на народные бедствия своего времени; это позволило ему создать произведения, которые и в наши дни вызывают устойчивый интерес у авторов, склонных к социально-политической критике. В частности, Гойя знаменит своим откликом на Пиренейскую войну 1808–1814 годов — серией гравюр «Бедствия войны» (1810–1820), ставшей достоянием публики только после его смерти. В изображении человеческих мучений и увечий, жестоких сцен насилия заключен резкий протест против военного конфликта, обернувшегося страшными несчастьями для обычных людей; таким образом, эти гравюры свидетельствуют о глубоком разочаровании Гойи в политике Испании. В поздние годы жизни, когда его покинуло психическое и физическое здоровье, Гойя обратился к темной стороне человеческого существования. Его «Черные картины» (1819–1823), отражающие растущую в нем неприязнь к обществу, представляют собой яркую и остро субъективную реакцию на кризис эпохи.

Напоследок заметим, что задолго до того, как термин «современное искусство» обрел универсальность → см. В, каждый исторический период имел своих современных художников. Оглядываясь назад, забавно осознавать, что искусство, кажущееся сегодня таким старым, в свое время было не менее «современным», чем то, которое создается в наши дни.



Леонардо да Винчи. Страница из Лестерского кодекса. 1510

В В тренде Что делает искусство таким современным?

Что мы имеем в виду, говоря о современном искусстве? В голове рисуется смутный образ: что-то недавнее и — скорее всего — малопонятное. Но как же мы определяем современность? Это искусство последних десяти, двадцати, пятидесяти лет? Когда художник умирает, оно больше не современно? И когда работа становится устаревшей?

Понятие современного искусства (contemporary art) восходит к 1930-м годам, когда модернизму (modern art) впервые было дано четкое определение, — и вот уже бóльшая часть авангардного искусства, порвавшего с традициями, оказалась несовременной. С тех самых пор «современное искусство» стало пониматься как искусство, привязанное к настоящему — временному отрезку, который непрерывно движется вперед и оставляет позади себя «историю».

Но где исток «современного искусства»? Историки склоняются к версии, что переломный момент случился в 1960–1970-е годы благодаря появлению поп-арта, минимализма → см. Д; перформанса → см. Ф и новых медиа → см. З. Отныне для творческого прорыва не требовались художественные направления и кружки художников. Передовая линия искусства больше не располагалась в одном городе с его художественным сообществом; отныне она стала проходить по многим местам одновременно — появилась на свет «глобальная деревня».

Объем художественной продукции в наши дни настолько велик и она настолько разнообразна, что едва ли не любая новая выставка позволяет заявить о начале (и часто конце) очередного художественного направления. Наверное, это одна из причин того, что к понятию «современное искусство» могут быть отнесены самые разнородные явления: портреты Люсьена Фрейда, скульптуры из шаров Джеффа Кунса → см. О, перформансы Марины Абрамович → см. Ф, концепты Джозефа Кошута → см. К — все они прекрасно уместятся под куполом этого разрастающегося зонта.

Таким образом, слово «современное» имеет не столько хронологическое, сколько тематическое значение. И хотя для определения полезны временные рамки, в девяти случаях из десяти мы узнаем современное искусство по его внешнему виду, не сверяясь с подписью. Это искусство, которое обращается к нашему глобальному, культурно многообразному и технологически развитому миру.

Сиюминутная реакция — дело далеко не простое: осмысление современного мира требует изобретательных методов и новых подходов. Художники обращаются к тому медиуму, который кажется им наиболее соответствующим их замыслу, будь то живопись, скульптура, кино, фотография, перформанс или новейшие технологии. При этом идеи, политические убеждения и эмоциональный отклик вполне могут преобладать над эстетическим исполнением → см. К.

Хотя для определения полезны временные рамки, в девяти случаях из десяти мы узнаем современное искусство по его внешнему виду, не сверяясь с подписью. Это искусство, которое обращается к нашему глобальному, культурно многообразному и технологически развитому миру.

Действительно, значительная часть произведений искусства последних десятилетий либо отсылает к конкретной злободневной теме вроде феминизма, распространения информации о СПИДе или проблем землепользования, либо освещает «удел человеческий» средствами некоей прикладной философии. Конечно, приглашая нас задуматься о мире, в котором мы живем, современное искусство демонстрирует зрелое гражданское сознание → см. Я. Никогда еще не было столько художников, использующих социальную тематику для того, чтобы откликнуться на происходящие перемены. И коль скоро в меняющемся мире претерпевают изменения наши убеждения и обновляются наши взгляды, современное искусство делает то же самое.

Тино Сегал

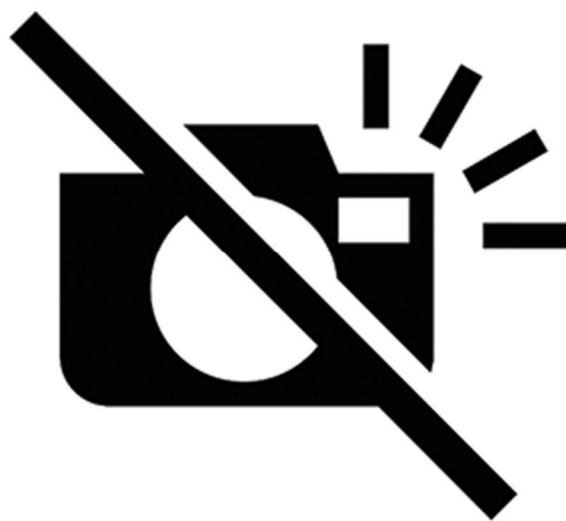
Это так современно

2005

Представьте: заходите вы в музей, думая, как обычно, о чем-то своем, и вдруг словно из ниоткуда выскакивают три музейных смотрителя. Размахивая руками, грозя пальцами и пошатываясь, они вас окружают и скандируют нараспев: «О, это так современно, современно, современно». Прежде чем вы успели сообразить, что это на самом деле никакие не смотрители, те уже снова заняли свои начальные позиции и объявили под танцевальное па: «Это так современно!» И что, так и есть?

Откуда нам знать? Что это вообще такое? Точно не перформанс: Сегал отвергает этот термин, поскольку «традиционный» перформанс рассчитан лишь на пассивное восприятие. Участников, которыми могут быть абсолютно все, от попечителей до ребятни, Сегал называет «интерпретаторами», а не «исполнителями» и описывает происходящее как «сконструированную ситуацию», которая нарушает заведенный порядок посещения галереи и приглашает посетителей к активному соучастию. Но это и не объект. Вместо объекта нам предлагается игра, а к ней — свод правил, предусматривающий рождение смысла из взаимодействия интерпретаторов и конкретного посетителя. Сегал считает, что в мире и так слишком много вещей, поэтому его работы не предполагают вообще ничего материального → **см. К.** Нет никакой письменной инструкции, нет ни каталогов, ни изображений. Если вам захочется приобрести работу Сегала, то ни контракта, ни другой бумажной рутины не будет — вы просто возьмете слово с художника в присутствии нотариуса.

Ну и так ли это современно? Конечно! В 2005 году мир искусства, возможно, и не был готов к танцующим музейным смотрителям Сегала, но, когда оглядываешься назад, вызванное ими поначалу возмущение кажется неадекватным. Эта работа так же естественна для мира современного искусства, как гора кирпичей или банка с экскрементами → **см. Д.** Она тоже нарушает правила и меняет сам характер игры, доказывая, что современное искусство всё еще способно раздвигать границы и обновляться без перерыва, вечно оставаясь «о, таким современным».



Тино Сегал не позволяет фотографировать свои произведения

Г

Грезы в учении

Как студенты, изучающие искусство, становятся художниками?

Все знают, что научиться быть художником нельзя. Или можно? Ежегодно сотни арт-школ по всему миру приветствуют стекающихся отовсюду мощными потоками абитуриентов. Но что происходит с ними за годы учебы? Как студенты, изучающие искусство, становятся художниками?

Конечно, не все проходят обучение в университетах, но что делать, если вы планируете получить диплом бакалавра искусств? Здесь, как и в других профессиях, выбор среди множества учебных заведений имеет значение, ведь каждое из них обладает своими традициями и репутацией. В некоторых под маркой «изящных искусств» по-прежнему практикуется академическое образование, в то время как другие пропагандируют (наряду с живописью или скульптурой) такие дисциплины, как, например, «видео и новые медиа». Однако чаще всего обучение строится по общей схеме.

В основе всего лежат практические занятия. Каждому отводится собственное рабочее место в пространстве учебной мастерской — здесь студенты пробуют свои силы, вынашивают идеи, шлифуют навыки и мастерство. Даже если основное внимание уделяется аттестационной выставке (ежегодной экспозиции работ выпускников), студенты несколько раз в году принимают участие в не столь масштабных «курсовых» просмотрах. В соответствии с учебным планом устанавливаются их даты, к которым учащиеся должны закончить свои работы. Эти просмотры не только дают студентам возможность обрести первый опыт публичного высказывания, но и предоставляют удобный случай, чтобы научиться работать сообща и готовить выставку.

Сколь бы ни было логично полагать, будто студенты творческих специальностей только и делают, что творят, на деле их учебный распорядок включает посещение лекций и создание письменных работ. История искусства и теоретические занятия подводят учащихся к мысли, что понимание процессов, происходивших в прошлом (какие у меня корни?), поможет им лучше справиться с практическими задачами и осознать свои возможности внести оригинальный вклад (есть ли мне что сказать?) в конкретную сферу деятельности.

Регулярно устраиваются и коллективные обсуждения: учащиеся представляют результаты своего труда на суд наставников и небольшой группы сокурсников, которые, в свою очередь, их анализируют и безжалостно критикуют. Сбравшись с духом, студенты учатся защищать свои работы, переосмыслять и развивать воплощенные в них идеи. Наставники, будучи зачастую сами практикующими художниками, отвечают за ход обсуждения — дают советы, которые помогают студентам вывести свою работу на новый уровень.

Понимание процессов, происходивших в прошлом, поможет студентам лучше справиться с практическими задачами и позволит им осознать свои возможности внести оригинальный вклад в конкретную сферу деятельности.

А что происходит после выпуска? К этому моменту многие студенты уже стоят одной ногой в профессии, подрабатывая, к примеру, ассистентами в художественной мастерской или помощниками куратора в галерее. Это позволяет им заработать на жизнь в период совершенствования в своей профессии. Кто-то решает продолжить обучение и получить диплом магистра искусств (MFA). На этой стадии акцент делается на самостоятельной исследовательской работе, студентам предлагается больше времени проводить в мастерской и предоставляется относительная свобода в плане выбора предметов изучения. Итогом становится еще одна аттестационная выставка и диссертация, в которой нужно изложить свое художественное видение в контексте современного искусства и его теории. Магистерские выставки уже привлекают внимание кураторов, галеристов и коллекционеров. Для подающего надежды художника это возможность представить профессиональному сообществу результаты двух лет работы.

Пусть это прозвучит банально, но арт-школа не является конечной целью — это только начало пути. И в этом смысле она не отличается от любого другого высшего образования. По ее

окончании вчерашние студенты с разной степенью готовности попадают в реальный мир — и вот тут-то им приходится учиться быть художниками по-настоящему.

Стажеры

Даже если у вас убойные оценки и блестяще защищенный диплом по истории искусства или кураторскому делу, ваши шансы получить работу по профессии сразу после студенческой скамьи, прямо скажем, ничтожны. Для того чтобы найти место своей мечты, обладателям корочки недостает опыта работы по специальности, — поэтому сегодня часто случается видеть выпускников, подрабатывающих стажерами во время семестра. Стажировка стала обычным явлением среди жаждущих сделать карьеру в сфере искусства. И это касается практически всех областей — от кураторства и выпуска художественных альбомов до работы в галерее или ведения дел в мастерской.

Стажировка — оплачиваемая или нет — может длиться от нескольких недель до пары месяцев. И хотя иной раз рабочий день стажера может целиком уйти на решение административных задач, у него есть немало других обязанностей: это может быть разбор архива художника, подготовка этикетажа для выставки, защита авторских прав на изображения в каталоге и т. д. Совершенно очевидно, что мир современного искусства в значительной мере зависит от стажеров и их незаменимой помощи.

Эта зависимость от стажерского рвения получить опыт любой ценой, тем более в столь конкурентной сфере, привела к обвинениям в эксплуатации. В итоге стажерские программы оказались потеснены некоммерческой «волонтерской помощью». В профессиональных кругах вызывает недовольство и то, что перспективные специалисты, прежде чем получить свою первую работу, вынуждены проходить бесчисленное количество стажировок.

И всё же нельзя отрицать, что неоплачиваемая практика представляет собой невероятно полезный опыт. Летняя стажировка в крупном музее или галерее может стать для молодого специалиста важным шагом в карьере и помочь ему понять, насколько подходит для него та или иная профессиональная сфера. Кроме того, стажировки облегчают приобретение ценных контактов. Приятельские отношения, завязанные стажерами, могут стать хорошим подспорьем в их карьерном росте: молодые взбираются по социальной лестнице рука об руку.



Пабло Эльгера. Куратор на общественных началах. Из серии Artoon. 2008 — настоящее время. Рисунок имеет подпись: «В общем, небанальным выходом из бюджетных неурядиц послужило любезное согласие нашего стажера исполнять обязанности куратора».

Д

Другое платье короля Что делает это искусством?

Когда Марсель Дюшан предложил выставочному комитету Общества независимых художников в Нью-Йорке писсуар с подписью «R. Mutt» (1917), этот объект был отвергнут как не являющийся художественным произведением. Преподнесение общедоступной и производимой в промышленных масштабах вещи в качестве предмета искусства было попросту возмутительным. Этот реди-мейд (так назвал его автор) стал плевком в существовавший веками образ художника как искусного творца уникальных, созданных вручную объектов.

Даже в наши дни понимание искусства определяется представлением о призванном восхищать мастерстве, редком умении или даре к созданию изысканных и отточенных линий и форм. Больше всего зрителей раздражает в современном искусстве именно отсутствие у художников необходимых профессиональных навыков. Но коль скоро видео, фотография и перформанс стали для музеев нормой, ясно, что ручное мастерство не может больше являться обязательным условием для попадания работы в анналы истории.

Вопрос станет еще интереснее, если мы заменим формулировку «Искусство ли это?» на другую: «При каких условиях нечто может стать искусством?» Когда в 1966 году Карл Андре выставил аккуратный прямоугольник, сложенный из ста двадцати кирпичей на полу выставочного зала, атмосфера галереи и ее авторитет вознесли эти обыденные объекты в ранг искусства. Впрочем, не всё так просто. Если речь идет о попытке изменить традиционное понимание скульптуры, то «Эквивалент VIII» Андре — не просто груда кирпичей. В период, когда эта работа была задумана, ее автор и другие прогрессивные американские скульпторы стремились избавить искусство от задачи что-либо изображать. Объединившись с друзьями-живописцами под общим именем «минималисты», они свели свое творчество к работе с элементарными геометрическими формами и самыми простыми цветами, подчеркнув тем самым значимость самого художественного медиума. Убрав произведение искусства с пьедестала, на котором традиционно выставлялись мраморные и бронзовые скульптуры, и предъявив вместо него нечто столь приземленное, как кирпичи, Андре сознательно противопоставил свое творчество предшествующему искусству.

Хотя обстановка галереи и может способствовать признанию чего-либо искусством, споры всё равно так просто не утихнут. Последует новый вопрос: «Уверен ли я, что это искусство?» Чтобы дать на него ответ, необходимо понять, что каждое произведение искусства — это предложение увидеть нечто не как простую сумму его частей, а как искусство, то есть увидеть это «нечто» в новом свете и оценить его по иным критериям. Художник верит, что его работа — искусство, и сила его веры порой убеждает зрителя в необходимости поиска смысла, каким бы он ни был.

Произведение искусства — это предложение увидеть нечто не как простую сумму его частей, а как искусство, то есть увидеть это «нечто» в новом свете и оценить его по иным критериям.

В конечном счете каждый зритель волен сам решать, когда уместно вспомнить о пресловутом «платье короля». Если отбросить желание поставить под сомнение принадлежность чего-либо к искусству, становится ясно, что увязание в спорах на эту тему приводит к отказу приглядеться к самой работе. Наше восприятие искусства меняется вслед за изменениями наших обстоятельств и самой жизни, и нечто, не замеченное одним поколением, может зазвучать в полный голос для другого. Как бы то ни было, практически для любого работника в сфере современного искусства вопрос «Искусство ли это?» скучен и неинтересен. «Насколько это искусство хорошо?» — вот что важно.

Пьеро Мандзони Дерьмо художника 1961

Произведение Пьеро Мандзони представляет собой именно то, что написано на этикетке: дерьмо художника, вес нетто тридцать граммов, в натуральном виде, произведенное и законсервированное в мае 1961 года.

В течение одного месяца Мандзони создал ограниченную серию таких банок в количестве девяноста штук; на каждой в качестве сертификата подлинности стоит подпись автора. Представленные на международном рынке с этикеткой на четырех языках, эти консервы были оценены на вес золота. Сегодня они стоят еще больше: работа Мандзони до сих пор привлекает внимание общественности, порождая бурю эмоций каждый раз, когда крупный музей приобретает себе баночку за шестизначную сумму.

Можете принять это за простую шутку, но шуткой история не ограничивается. Мандзони насмеялся над художественным рынком и ожиданиями коллекционеров по отношению к художникам. В том же году он написал: «Коль скоро коллекционеры ждут от художника чего-то интимного, по-настоящему личного — вот им его самое что ни на есть собственное дерьмо». Творческий процесс превратился в телесный — дело за упаковкой, сбытом и ребрендингом продукта естественной физиологической потребности. По мнению Мандзони, произведения искусства подчинены общим механизмам потребления и товаризации. Конечный продукт художника окружен ореолом, традиционно освящающим наивысшие достижения человеческого гения — или элитный товар. Это нечто, по существу подлинное, наделенное неоспоримой уникальностью и обеспечивающее небывалую близость к автору, а значит, несравнимое с обычными низкопробными образцами, произведенными кем-либо из нас с вами.

Вопрос напрашивается сам собой: действительно ли наличествуют в банке, как заявлено на ее этикетке, бесценные отправления? При такой цене никто не захочет идти на риск — открыть банку и проверить, чтобы всё испортить, — поэтому неуверенность зрителя оказывается частью иронии художника. Набита банка дерьмом или пуста — есть ли вообще какая-нибудь разница? Едва ли. Ведь мы платим за иллюзию и тайну. Полстолетия спустя «Дерьмо художника» Мандзони остается небывалым примером едкой и остроумной критики законов художественного рынка и его абсурдности. Всё то же прежнее дерьмо.



Пьеро Мандзони. Дерьмо художника. 1961

Е

Единение во флешмобах

Что сегодня в арт-календаре?

От Венеции до Сиднея и от Лондона до Гонконга художники, кураторы, галеристы, журналисты, знаменитости и простые студенты, изучающие искусство, устремляются из мегаполисов в самые удаленные точки мира, чтобы оказаться в гуще событий. Если вы решили всерьез заняться искусством, ваша жизнь наверняка будет строиться вокруг главных арт-ярмарок и биеннале, ставших в последние десятилетия наиболее значимыми событиями в мире современного искусства.

Биеннале — относительно новая форма крупной международной выставки, которая проводится каждые два года. Как правило, за биеннале отвечает приглашенный куратор: он отбирает работы и делает заказы на выполнение новых, а также составляет программу тематических лекций, выступлений, мастер-классов и печатных публикаций.

Биеннале — мощная сила, объединяющая арт-тусовку в одном месте для того, чтобы оценить состояние современного искусства. И хотя со стороны все биеннале выглядят на одно лицо, каждая вырастает из особых историко-культурных обстоятельств. Documenta (1955 — настоящее время) возникла в Касселе как голос послевоенной Германии (она проходит каждые пять лет), биеннале в Кванджу (1995 — настоящее время) стала результатом демократизации Республики Корея, биеннале в Йоханнесбурге (1995, 1997) ознаменовала собой конец апартеида. Эти масштабные мероприятия, поднимающие политические и расовые проблемы, проблемы идентичности, глобализации и постколониализма, изначально были задуманы как пространства социальной критики.

Не меньшее значение имеют арт-ярмарки. Коммерческие галереи, как крупные, так и помельче, стекаются со всего мира, чтобы продемонстрировать свои новые приобретения и фаворитов прежних лет, а коллекционеры устремляются на поиски художников помоложе и покруче со всех концов земли. Как и биеннале, ярмарки завоевали славу крупных международных событий. «Арт-Базель» теперь проводит ярмарки в Майами и Гонконге → см. II, а ярмарка Frieze созывает гостей дважды в год, по разу в Лондоне и Нью-Йорке. Хотя основной целью подобных мероприятий является торговля искусством, здесь также предлагаются туры по труднодоступным частным коллекциям и мастерским художников для особо важных гостей, лекции знаменитых кураторов и других интеллектуалов, а вдобавок ко всему этому — показы временных работ и перформансов, что в сумме делает ярмарки безумно интересными, а их игнорирование абсолютно непростительным. Расписание ярмарок имеет также большое значение для местных учреждений и авторов, которые неизменно стараются подстроить график проведения своих выставок под ярмарочные мероприятия (чтобы добиться максимальной посещаемости).

Если вы решили всерьез заняться искусством, ваша жизнь наверняка будет строиться вокруг главных арт-ярмарок и биеннале.

Значимость непрекращающихся биеннале и ярмарок выходит далеко за рамки самих мероприятий, ведь они знаменуют собой мощный прорыв в распространении искусства — одновременно в географическом, экономическом и интеллектуальном планах. Этот прорыв помог целому поколению молодых художников обрести международную известность. Для многих городов открылась возможность поднять свой культурный статус, что стимулировало их к строительству объектов для собственных нужд и подогрело активность местных художников → см. II. Между тем жесткое расписание и кочевые условия приводят к тому, что у критиков и кураторов редко хватает времени, чтобы всё осмотреть, обдумать и вынести взвешенное суждение → см. II. Наконец, здесь принято как просто смотреть работы, так и общаться с коллегами или обхаживать коллекционеров. Биеннале критикуют еще и за то, что из-за временных ограничений и заинтересованности в международной аудитории они не в силах наладить долгосрочные связи с местными арт-сообществами, а ярмаркам вменяют в вину концентрацию на зрелищном и коммерческом искусстве.

До тех пор пока события в арт-календаре сменяют одно другое, биеннале и ярмарки позволяют элите мира искусства всегда быть в курсе событий. Так что если будете в солнечном Майами в декабре — не сидите всё время на пляже, загляните на ярмарку неподалеку и разберитесь, из-за чего весь этот шум.

Венецианская биеннале

Старейший форум мирового искусства, Венецианская биеннале была основана в 1895 году. В наши дни это одно из наиболее важных и престижных мероприятий в мире современного искусства. Участие в нем дает молодым художникам возможность дебютировать на международной арт-сцене. Для кураторов это отличный испытательный полигон новых концепций, а для остального художественного мира — шанс увидеть множество знаменитостей сразу и в одном месте.

Биеннале включает комплекс выставок, размещенных в национальных павильонах, и большую сборную экспозицию, за которую несет ответственность главный куратор. За каждый национальный павильон отвечает свой комиссар от соответствующей страны, выбирающий для ее представления одного художника или целую группу. Тридцать государств имеют в Венеции собственные, специально построенные для этой цели здания, расположенные вокруг знаменитых Джардини — венецианских садов в восточной части города. В последние десятилетия число стран — участниц биеннале стремительно возросло. Из-за нехватки места многим приходится устанавливать временные сооружения на различных островах города. Еще одна часть экспозиции размещается неподалеку от Арсенала, комплекса бывших корабельных доков и оружейных складов: здесь также располагаются некоторые национальные павильоны. Все они воспринимаются сегодня как своего рода завещание старой культуры глобальному миру искусства.

В Джардини расположен большой выставочный зал, где обычно представлена основная часть тематической международной экспозиции, проходящей под непосредственным руководством главного куратора, который назначается специально для каждой биеннале. Выбор нового кандидата на это место неизменно становится одной из основных тем, стоящих на повестке дня в арт-мире, ведь куратор Венецианской биеннале — наверное, самая престижная кураторская должность в принципе. Неудивительно, что некоторые биеннале входят в историю под именами их организаторов — например, биеннале Бирнбаума (2009).

Каждые два года Венецианская биеннале дает прекрасный предлог как жителям самой Венеции, так и туристам, а также профессионалам от искусства хорошо провести время с мая по ноябрь, поесть спагетти, выпить Aperol Spritz и насладиться лучшими из тех благ, которые только может предложить мир современного искусства.



Посетители Фонда Прада на Венецианской биеннале 2015 года падают в Гранд-канал при обрушении пирса

3

Зануды и ботаны

Когда это всё стало таким технологичным?

Менее подходящей друг другу пары, чем искусство и технология, кажется, не найти — однако последняя на протяжении всей своей истории снабжала художников новыми выразительными средствами. Технический прогресс всегда — от камеры обскура Леонардо да Винчи (оптического устройства, служившего удобным приспособлением для рисования) в XV веке до возникновения интернет-арта — играл ключевую роль в развитии искусства и воздействовал на условия его восприятия. Между тем надо признать, что за последние пятьдесят лет мы узнали больше о тесных связях между искусством и технологией.

Художники экспериментировали с движущимися картинками с момента изобретения фотографии, но вплотную они занялись съемкой в конце 1960-х — начале 1970-х годов, когда, с появлением видео, камеры стали более доступны и просты в использовании. Киноплёнки теперь можно было многократно перезаписывать и проигрывать задом наперед. Обретенная свобода открыла пространство для эксперимента и импровизации, поскольку отпала необходимость в том, чтобы просчитывать желаемый результат с точностью до кадра.

Видео стало также идеальным медиумом для записи перформансов и других экспериментальных практик, которые возникли в тот же период → см. Ф. Художники смогли перенастроить приспособление, призванное служить объективности, четкости, фактам и просвещению, чтобы, пересмотрев границы между публичной и частной сферами, исследовать саму идею надзора. Кроме того, у видео был хронометраж — появилась новая модель зрительского восприятия, отличная от восприятия традиционного искусства. Таким образом, видео-арт полностью изменил выставочный опыт. Обращение к новому медиуму открыло ящик Пандоры — перед миром искусства встали новые вопросы: как быть с понятиями художественной подлинности и оригинала в эпоху, когда произведения искусства подлежат техническому воспроизводству? Как искусство, созданное при помощи технических средств, демонстрировать — и как его хранить → см. X? Искусство ли это вообще → см. Д?

Помимо экспериментов с видео, в сферу искусства стремительно встроился — стоило только новым технологиям и материалам появиться на свет — целый мир неожиданных возможностей. Вскоре художники уже широко использовали технологии в качестве материала скульптуры (телевизор Нам Джун Пайка или люминесцентные лампы Дэна Флейвина), а также для написания алгоритмов и кодов, формирующего принципы новой цифровой эстетики (случайные рисунки одного из первых компьютерных плоттеров Манфреда Мора или онлайн-рисунки группы художников JODI, выполненные в HTML-коде на заре интернета). А в недавнем прошлом целое поколение художников взялось за работу с 3D-принтерами, социальными сетями и компьютерными играми. Чтобы объединить весь этот широкий спектр творчества, которое технически не было возможным пятьдесят или шестьдесят лет назад, в качестве обобщающего термина ввели понятие «искусство новых медиа». Тут не обошлось без иронии, поскольку большинство-то медиумов вовсе не новы, а художники во все времена стремились использовать доступные им новейшие средства и материалы. Это понятие спорно еще и потому, что оно означает всё, что угодно, — то есть ничего конкретно: его постоянно расширяющееся смысловое поле резонирует с теми трудностями, которые мы испытываем, пытаясь идти в ногу с прогрессом.

На протяжении всей своей истории технология снабжала художников новыми выразительными средствами.

Технические достижения ощутимо повлияли на то, как мы воспринимаем и взаимодействуем с современным искусством. Цифровая эпоха радикально изменила способы создания, распространения, сбыта и поддержки искусства — и это, бесспорно, отразило процесс глобализации → см. Ю. Сегодня изображения и тексты об искусстве находятся всего в паре

кликов от нашего уютного дома, а художники могут собирать деньги на свои проекты и продавать свои работы в Сети напрямую, без посредничества галеристов.

В эпоху, когда технологии имеют прямое воздействие на наше восприятие времени и пространства, а значит и на отношения между людьми, по-настоящему современное искусство должно отражать подобные перемены. И в самом деле, разве есть способ более оптимально охарактеризовать наши сложные времена, чем понять и принять медиа нашей эпохи?

Интернет-арт

Появление Всемирной паутины в 1989 году ознаменовало собой начало новой эры для сетевых сообществ, способных существовать вне расовых и гендерных различий. Очень быстро киберпространство стало идеальной почвой для развития множества видов сетевого искусства. Художники могли теперь создавать то, что не зависит ни от рыночной ситуации, ни от формата галерей, — они обращались напрямую к зрителю, находящемуся у себя дома или в офисе, предлагая его вниманию творения, созданные прямо в Сети и доступные к просмотру в интернете.

Когда Сеть еще только зарождалась, художники по всему миру начали объединяться в сетевые сообщества для обмена идеями и произведениями искусства. В конце 1990-х, во время бума доткомов, многие художники отреагировали на активное освоение интернета рынком. К примеру, сайт *etoy.CORPORATION* (существует с 1994 года), онлайн-компания, позиционирующая себя в качестве «корпоративной скульптуры», наиболее известна масштабными акциями цифрового пиратства. Проект сводился к фильтрации ряда глобальных поисковых служб с заменой самых популярных поисковых запросов такими ключевыми словами, как «цензура», «рабство» и «Порше». Тем самым авторы хотели сказать, что большинство получаемых (под видом «естественных» результатов сетевого поиска) интернет-пользователями ответов на самом деле заранее просчитано, полностью подконтрольно и служит корпоративным интересам → **см. У.**

Совсем недавно доступ к несметному богатству пользовательской информации, сначала из блогов, а потом из социальных сетей, спровоцировал развитие новой формы художественной деятельности, основанной на умении анализировать, фильтровать, отбирать и курировать исходные данные. В то же время некоторые художники привлекают внимание к физическим мощностям, обеспечивающим работу интернета и часто преподносимым как некое мифическое «облако». Онлайн-серии интернет-пейзажей Эвана Рота отслеживают маршруты подводной укладки оптоволоконного кабеля: интернет, таким образом, изображается как развитая инфраструктура, включающая в себя кабельную проводку, комплексы серверов и стремящаяся к тому, чтобы охватить собою весь мир. В свете множества вновь открывающихся аспектов и проблем художники только начали осваивать всё разнообразие способов, которыми интернет трансформирует нашу эпоху → **см. Ю.**



Эван Рот. <http://s33.851850e151.244960.com.au>. Из серии Интернет-пейзажи. Сидней. 2016

И Истории История искусства — чья она?

История искусства, как мы знаем, начинается с греков и римлян, затем делает несколько остановок на знакомых именах вроде Микеланджело, Рембрандта и Пикассо, затем добирается до Энди Уорхола с его консервированными супами Campbell, после чего всё становится совсем запутанным. Да и кто вообще написал эту историю горстки белых мужчин? Неужели все художники были европейцами и среди них вообще не было женщин? Или же всё, созданное ими, недостаточно хорошо?

Это лишь часть вопросов, подтолкнувших художников, историков искусства, кураторов и музеи к пересмотру истории искусства. Попытки ее переписать, включив в нее женщин, цветных, не принадлежащих западной традиции и выбивающихся из общей картины художников, обнажили тот факт, что прежняя история является клубом белых мужчин-натуралов. Стало очевидным, что ее создатели опирались на механизмы ущемления прав и маргинализации представителей меньшинств, предназначенные для поддержания существующего порядка отношений между очевидными антагонистами: мужчина/женщина, белые/цветные, высокая/низкая культура, цивилизация/варварство. История «высокого» искусства выступала на стороне доминирующего класса, пола и расы, а остальное — «низкое» — искусство либо низводилось к ремеслу и экзотике, либо описывалось как «примитивное», «устаревшее», «вторичное» или просто «плохое».

В основании всех этих исканий лежит вопрос: «Чья же это история?» Художник Фред Уилсон посвятил этому поиску всё свое творчество, включавшее также кураторскую деятельность. По случаю его персональной выставки «Подрывая музей», проходившей в 1992 году в Историческом обществе Мэриленда, на фасаде здания был вывешен плакат, который гласил, что посетители обнаружат здесь «другую» историю. Действительно, многие экспонаты, взятые с постоянной экспозиции, были представлены на выставке по-новому, что достигалось благодаря приему остросатирического противопоставления. К примеру, на стенде «Ковка. 1793–1880» наряду с декоративным чайным сервизом были выставлены кандалы рабов той же эпохи. Чайный сервиз и раньше можно было увидеть в отделе столовых приборов, ну а кандалы до этого просто никому не показывались — они же не являются частью той «истории», о которой можно узнать в музеях. Представив их вместе, Уилсон показал, каким образом замалчивание неудобных фактов влияет на создание наших ценностных иерархий, а также сделал очевидным тот факт, что ни одна история не является единственно возможной.

Инсталляция Уилсона «Охраняемый взгляд» (1991) состояла из черных обезглавленных манекенов, одетых в форму охранников крупнейших художественных музеев Нью-Йорка. В этой работе художник заставил фигуру охранника, которому всегда подобает оставаться незаметным, чтобы не мешать посетителям, выйти на первый план. Уилсон утверждал, что «эта работа на самом деле о том, что вот посещаешь музей, ходишь туда из года в год, а никого, кроме себя самого и охранников — ну, может, еще работников столовых и уборщиков, — из афроамериканцев или других цветных там не видишь». Своим произведением Уилсон привлек внимание к механизмам власти, проводниками которых, в частности, являются художественные музеи и которые работают в нашем обществе, зачастую действуя по классовому и расовому признакам.

Попытки переписать историю обнажили тот факт, что прежняя история являлась клубом белых мужчин-натуралов.

Уилсон — характерный представитель движения за возвращение черных художников в историческую картину XX века. Теперь немало ведущих американских музеев берут эту цель за основу, и афроамериканским художникам постепенно, в ходе проведения специальных научных исследований, закупок экспонатов и организации новых выставок → см. Т, удается добиться того внимания, которое причитается им по праву.

Глобализация является мощным катализатором этого процесса. Модные понятия вроде «транснационализма» или «глобальной истории искусства» стали маркером сдвига в сторону от господствовавшего в былые времена европоцентристского подхода, возносившего европейскую культуру над прочими. Посредством проведения таких мероприятий, как проходившая в парижском Центре Помпиду в 1989 году выставка «Маги Земли», осуществляются попытки сформулировать ту проблему, которую ее куратор прокомментировал словами: «Сто процентов выставок игнорируют восемьдесят процентов Земли». Расцвет масштабных международных выставок, объединяющих художников самого разного национального и культурного происхождения, породил новые вопросы: «Как мы должны воспринимать схожие произведения искусства, появившиеся в разных уголках планеты одновременно?», «Что происходит, когда искусство и культура одного народа навязываются другому через колонизацию?», «Как мы оцениваем эффект воздействия империализма и капитализма на нашу систему оценок произведений искусства и их авторов?», «Возможно ли в принципе создать такую историю искусства, которая учитывала бы творчество художников всего мира?», «Реальна ли всеобщая история искусства?». Недовольство существующим положением дел объединяет множество голосов, выступающих против истории старого образца, как ни отличались бы друг от друга взгляды на искусство и сколь ни разнились бы между собой цели их носителей.

Пусть дело само по себе и достойное, но без промахов и здесь не обходится. Художественный мир нередко обвиняют в признании «случайных» художников женского пола или цветной расы только ради того, чтобы обезопасить себя от обвинений в ущемлении прав или просто «для галочки». Сваливание в одну кучу представителей всех маргинальных групп и меньшинств под общей вывеской «мультикультурализма», независимо от их собственных исторических обстоятельств и преодоленных трудностей, столь же некорректно. Это шаг в правильном направлении, но просто выхватить из небытия забытых персонажей или даже

целые направления искусства — явно недостаточно, если пересмотр всей истории не будет систематизирован.

Сможем ли мы когда-нибудь написать общую историю, правдиво представляющую уникальный вклад каждого художника и объединяющую в себе все частные «истории»? Может, и нет. Но по крайней мере, новый взгляд, как доказал Уилсон, не только возможен, но и обязателен. Мы не имеем права прекратить исследовать, проверять и переоценивать: только так история искусства сможет обогатиться.



Фред Уилсон. Охраняемый взгляд. 1991

Guerrilla Girls

В 1989 году группа безымянных художниц, называющих себя Guerrilla Girls («Партизанки»), устроила «детский счет» в нью-йоркском Музее Метрополитен, чтобы узнать соотношение количества мужских и женских обнаженных фигур, представленных на выставленных полотнах. Они выяснили, что при неполных пяти процентах работ авторов-женщин восемьдесят пять процентов нью — женские. Отсюда возник вопрос: «Так женщины должны быть голыми, чтобы попасть в Музей Метрополитен?» Guerrilla Girls, которые позиционируют себя как «таинственных феминистских мстителей вроде Робина Гуда, Чудо-женщины или Бэтмена», прячутся за масками горилл в знак борьбы против сексизма, расизма и коррупции в искусстве и массовой культуре. Группа была организована в Нью-Йорке в 1984 году в ответ на открывшуюся незадолго до того в Музее современного искусства выставку «Мировой обзор новой живописи и скульптуры», приуроченную к открытию разросшегося и обновленного музейного здания. Среди представленных ста шестидесяти девяти авторов только тринадцать были женщинами, что привело к протесту художниц у стен музея. С тех пор их гражданская активность, проявлявшаяся в борьбе с сексизмом и расизмом в мире искусства, принимала различные формы, от организованных выступлений до дерзких шуточных постеров, стикеров и растяжек.

На плакате Guerrilla Girls «Преимущества женщины-художника» (1988) с издевкой перечисляются тринадцать привилегий художников женского пола: «знать, что твоя карьера пойдет в гору, когда тебе будет за восемьдесят», «иметь возможность выбирать между карьерой и материнством» и «получить больше свободного времени для творчества, когда спутник бросит тебя ради кого-нибудь помоложе» и т. д.

Труд Guerrilla Girls по обличению «неприметного, но абсолютно несправедливого» продемонстрировал, насколько глубоко коренится неравенство полов, процветающее и по сей день (не только) в мире искусства. Вооруженная парой масок в виде головы гориллы, доброй долей сарказма и «дубиной» нелюбимых фактов, эта анонимная компания амазонок призвала художественный мир к ответственности, спровоцировав критический пересмотр принципов формирования публичных собраний произведений искусства и экспозиционных

практик. Этот пересмотр — увы, всё еще встречающий сопротивление — продолжается и поныне.



Guerrilla Girls. Так женщины должны быть голыми, чтобы попасть в американские музеи? 2005. Плакат переиздан через шестнадцать лет после старта проекта (1989): за это время статистика стала еще хуже.

К

Концепты считаются

Может ли идея быть произведением искусства?

В 1967 году американский художник Сол Левитт писал в ведущем журнале об искусстве *Artforum*: «В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения — это идея или концепция. Это означает, что всё спланировано и решено заранее, а исполнение является лишь формальностью» (цит. по <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>). Статья была озаглавлена «Параграфы о концептуальном искусстве» — таким образом новое направление в искусстве получило свое имя.

Обычно под концептуальным искусством понимают художественное направление середины 1960-х — середины 1970-х годов, когда художники в США, Европе и Латинской Америке начали ориентироваться в проведении своих экспериментов на ту идею, что конечный результат вторичен относительно того содержания, которое он иллюстрирует. Хотя концептуализм ассоциируется в первую очередь с группой нью-йоркских художников, это было далеко не локальное явление — скорее одновременный расцвет схожих тенденций в различных уголках земли. Среди наиболее известных работ того периода — «Один и три стула» Джозефа Кошута (1965), стул в трех ипостасях: обыкновенный стул, фотография этого стула и словарное определение. Продемонстрировав, что «стул» означает одно и то же как предмет, изображение и текст, Кошут доказал, что понятие способно существовать независимо от обозначаемого им объекта, а одно и то же значение может воплощаться в различных формах.

Еще одним способом добиться того же результата было создание руководства к производству искусства — этот способ позволял одной и той же работе принимать разные обличья в зависимости от изменения прилагаемых инструкций. К примеру, Сол Левитт начал в 1968 году работу над серией «настенных рисунков», каждый из которых представлял собой документ с письменными инструкциями и схемами использования. Поскольку этим инструкциям каждый мог следовать когда и где угодно, сами рисунки выглядели по-разному в зависимости от исполнителя и особенностей экспозиционного помещения. Другую широко известную серию рисунков с инструкциями создала Йоко Оно. В ее работе «Снежное» (1963) говорилось: «Представь, что идет снег. Представь, что он идет повсюду и постоянно. Когда говоришь с кем-то, представь, что снег падает между тобой и этим человеком. Закончи беседу, когда представишь, что собеседника скроет под снегом». Художница могла создать материальный рисунок, но главный смысл работы состоял в том, чтобы зрители развивали ее содержание в собственном воображении.

Сегодня концептуализмом пропитано само понимание того, каким может быть искусство.

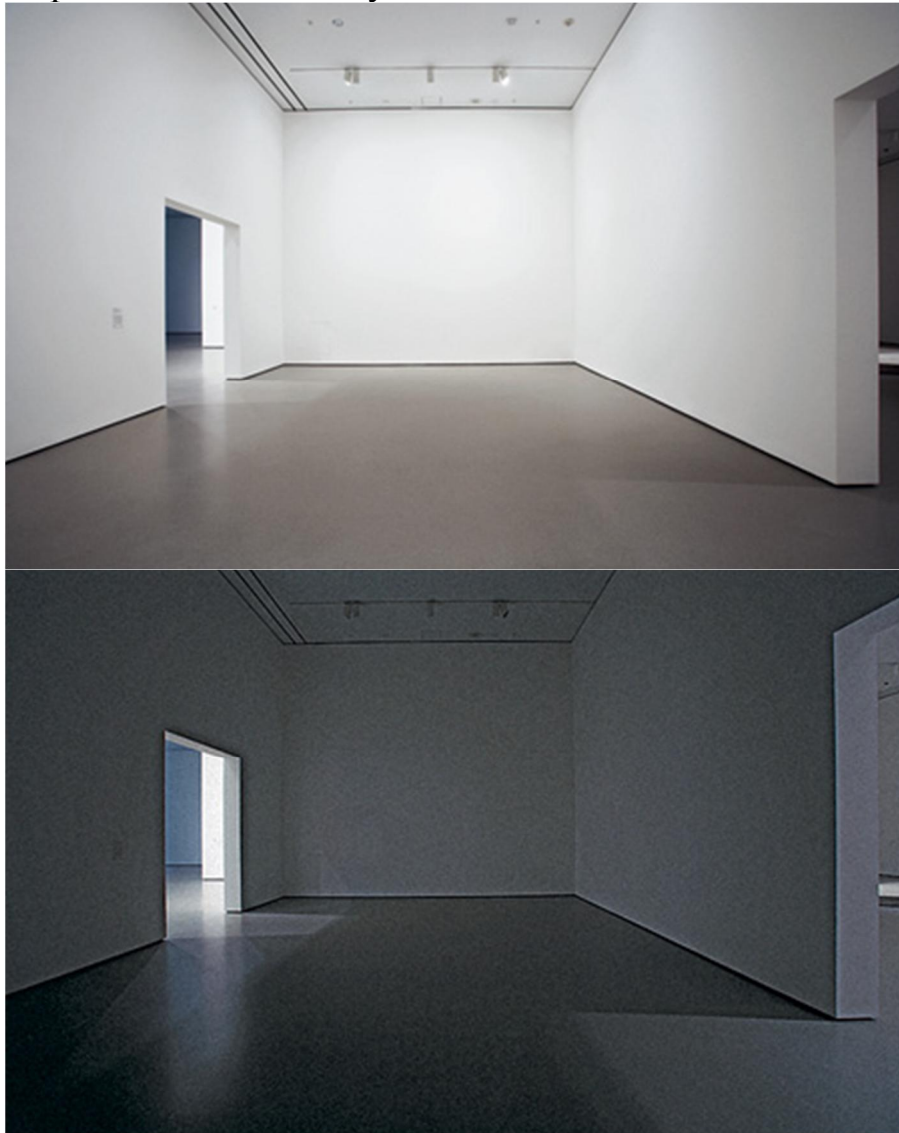
С зарождением теории, радикально утвердившей идею в качестве искусства, обесценились те эстетические, профессиональные и рыночные стандарты, которые в недавнем прошлом служили для оценки произведений искусства → см. Я. Этот пересмотр принятых художественных норм и, соответственно, переоценка ценности искусства явились следствием того, что художники оспорили авторитет художественных учреждений и рынка. Конечно, концептуалисты боролись против коммерциализации искусства, поскольку продать или купить их работы было непросто. В свою очередь, тот факт, что художник может даже не присутствовать при создании своей работы, послужил опровержению традиционного понимания «руки мастера» как символа подлинности и ценности художественного произведения. Искусство теперь не обязано быть материальным — это открыло возможность чему угодно, от музыкальных партитур до рекламных объявлений, встать наравне с живописью или скульптурой.

Сегодня концептуализмом пропитано всё наше отношение к искусству — а от этого отношения, в свою очередь, зависит, каким оно может быть. Вот почему в разговорном обиходе «концептуальное» стало синонимом искусства, которое не ограничено традиционными композиционными требованиями и профессиональными навыками. Больше того, основное наследие концептуализма 1960–1970-х годов было призвано вернуть к жизни знаменитый тезис Дюшана о том, что искусством может быть что угодно → см. Д. Концептуальному искусству мы обязаны также тем фактом, что столько художников сегодня свободно переходят от одного медиума к другому, выбирая тот из них, который лучше всего подходит для воплощения задуманной ими идеи.

Так что же мы можем почерпнуть из современного концептуального произведения — такого, например, как «Работа № 227: свет включается и выключается» (2000) британца Мартина Крида, удостоенная Премии Тёрнера → см. Н? Как можно догадаться по названию, она демонстрирует, как свет в выставочном зале включается и выключается снова и снова: пять секунд горит, пять — нет, на повторе, без конца. По сути, содержания у произведения нет. Оно лишь взаимодействует с оснащением конкретного помещения, ничего к нему не добавляя. Крид рассказывал, что работа родилась из стремления создать искусство без «привнесения чего-либо в окружающее». Так и вышло! При помощи единственного простого действия обычный зрительский опыт целиком нарушается, а посетители, скорее, начинают ощущать пустоту галереи и самих себя, находящихся там и ищущих разгадки. Показанная в стенах учреждения искусства, работа демонстрирует, как суть порождается контекстом. Ведь, в конце концов, в любом другом месте это были бы неполадки с проводкой, и только.

Но далеко не каждый способен оценить все достоинства работы Крида. Пресса была в возмущении; какая-то художница даже кидалась яйцами, чтобы выразить свое отвращение, из чего следует, что люди до сих пор бешутся, когда концепты претендуют на роль произведения искусства. Немногим больше чем десятилетие спустя художница Мария Айххорн также вызвала у зрителей досаду и недоумение. На время проведения своей выставки «Пять недель, двадцать пять дней, сто семьдесят пять часов» (2016) в галерее Чизенхейл в Лондоне она решила закрыть галерею, а ее сотрудникам на время проведения мероприятия предоставить оплачиваемый

отпуск, который они могли провести, как им вздумается. Телефоны галереи не отвечали; электронная почта, за исключением одного дня в неделю, не проверялась. Айххорн комментировала в журнале *Artforum*: «Ни галерея, ни выставка не закрыты — они просто перемещены в публичную сферу и общество». Содержанием искусства было в данном случае время, выделенное работникам. В первую очередь выставка заставила задуматься над тем, как мы воспринимаем время в эпоху, когда работа и досуг переплетаются между собой так тесно, как никогда прежде, вследствие чего нам редко выпадает шанс сделать паузу и задуматься. Искусство это или нет, в любом случае невозможно отрицать, что идея неплохая. Даже пятьдесят лет спустя есть что-то дельное в утверждении Левитта 1967 года: «Сами идеи могут быть произведениями искусства».



Мартин Крид. Работа № 227: свет включается и выключается. 2000

Феликс Гонсалес-Торрес Леденцы 1990–1993

С 1990 по 1993 год американский художник кубинского происхождения Феликс Гонсалес-Торрес создал девятнадцать работ без названия, которые стали известны как «Леденцы». Каждая состоит из сотен конфет, сваленных кучей в углу зала или покрывающих специально выделенную площадь на полу выставочного пространства. Так как посетители при желании могут (хотя это никак не оговаривается) угощаться сладостями, галерея, для того чтобы сохранялся изначальный вид художественного объекта, время от времени по своему усмотрению восполняет истаявшую горку. По мере того как конфеты безостановочно разбирают и вновь добавляют, «Леденцы» превращаются в интерактивную скульптуру, поддерживаемую в постоянном движении. Как объяснял Гонсалес-Торрес, эти работы являются «отказом создавать статичную форму, монолитную скульптуру в пользу исчезающего, меняющегося, неустойчивого и хрупкого».

И всё-таки эти произведения — нечто большее, чем просто отказ от формальных признаков скульптуры: они являются живым воплощением размышления о жизни и утрате. «Без названия (Плацебо)» (1991) и «Без названия (Плацебо-пейзаж для Рони)» (1993) сближают сласти с таблетками-плацебо, применяемыми при тестировании новых лекарств от СПИДа, а в «Без названия (С возвращением, герои)» (1991) жвачки Vazooka отсылают к печальным последствиям войны в Персидском заливе 1990–1991 годов.

Одна из самых знаменитых работ серии, «Без названия (Портрет Росса в Лос-Анджелесе)» (1991), сделанная из 175 фунтов (около восьмидесяти килограммов) леденцов в разноцветных фантиках, сложенных в кучу в углу, — ода партнеру художника, Россу Лейкоку, умершему в 1991 году от осложнений СПИДа. Вес работы принят как эквивалент среднестатистической массы здорового человека — следовательно, каждый леденец, унесенный посетителем, можно воспринимать как символ и напоминание о болезни, отнимавшей у Лейкока вес день за днем, до самой его смерти. Зрители, сообщая поминающие — осознанно или нет — страдания человека, сохраняют память о нем, и это коллективное сопереживание через искусство порождает глубокое чувство сопричастности. Работа представляет собой проникновенный и глубоко личный памятник, но кроме того — еще и концептуальный символ изменчивости жизни.



Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия (Плацебо-пейзаж для Рони). 1993. Вид экспозиции выставки Золотая лихорадка. Современное искусство из золота и о золоте в Кунстхалле Нюрнберга, Германия (18 октября 2012 — 13 января 2013)

Л

Линии, соединяющие точки Чем занимаются кураторы?

За каждой экспозицией видна направляющая рука куратора, устанавливающего правила общения зрителя с предлагаемым ему опытом. Сегодня мы говорим о кураторстве всего, от плейстивов до винных коллекций, однако понятие «куратор» появилось сравнительно недавно, в XVII веке, — изначально оно применялось по отношению к тому человеку, который ухаживал за музейным или библиотечным собранием. За последние пятьдесят лет понятие кураторства переросло свое традиционное значение, а сами кураторы взяли на себя множество новых функций — для того, в частности, чтобы лучше соответствовать расширяющемуся миру современного искусства. В наши дни они выступают в самых разных ролях: куратор может состоять в штате музея или быть независимым, может быть новатором или специализироваться на истории, может быть привязан к определенному месту, а может разъезжать по всему миру. Но как бы то ни было, кураторство остается силой, объединяющей художника, искусство и зрителя.

В музеях современного искусства кураторский отдел обычно делится на несколько подотделов. Каждый музей имеет свои особенности, но обычно подотделы специализируются по техникам (или медиумам: живопись, скульптура, рисунок, видео), периодам (XX век, современное искусство) и регионам (Азия, Латинская Америка). Каждый такой подотдел имеет штат ассистентов, младших кураторов, кураторов, а во главе всего отдела стоит главный куратор. Во многих музеях есть еще и кураторы коллекции. В их обязанности может входить представление новых произведений для их приобретения в постоянное музейное собрание, научные исследования и написание текстов для публики (интерпретация), а также разработка новых экспозиционных методов → см. Т.

Неважно, крупный это музей или маленькое независимое арт-пространство, в своей основе организация временной экспозиции остается неизменной. Куратор представляет концепцию выставки и начинает поиск подходящих художников и произведений. Его задача состоит в том, чтобы всё держать под контролем — от выбора работ до заключения договоров аренды и плана развески, от цвета стен и содержания подписей к произведениям до выставочного каталога, транспортного обеспечения и страховки. В музее порой уже за три или четыре года до проведения задуманной выставки начинает работу целая кураторская команда. В течение этого периода куратор нередко вынужден, помимо осуществления руководства, также выступать в роли специалиста по привлечению спонсорских денег, сметчика и экскурсовода.

Задача куратора состоит в том, чтобы всё держать под контролем — от выбора работ до заключения договоров аренды и плана развески, от цвета стен и содержания подписей к произведениям до выставочного каталога, транспортного обеспечения и страховки.

Есть также кураторы, работающие в режиме фриланса. Креативных стратегов, практикующих экспериментальный или мультидисциплинарный подходы, приглашают для реализации их идей на биеннале и триеннале. Как правило, это завзятые бунтари и анархисты, вечно стремящиеся раздвинуть существующие рамки. Наиболее успешные из них даже получают прозвище: «суперкуратор», — они регулярно занимают высшие строчки в списке самых влиятельных персон мира искусства → см. Н. Помимо того, есть еще и категория «странствующих» независимых кураторов — без тени смущения они называют себя кураторами/критиками/писателями/художниками/учеными/дилерами. Коль скоро мир искусства расширяет свои границы, вбирая в себя всё новые и новые области интересов, любой куратор должен самосовершенствоваться, добиваясь неповторимости и легко узнаваемого личного «почерка». Пусть прилежный студент вынужден следовать обычному курсу с неизменным получением диплома по истории искусства или участием в курировании некой программы — способов стать художественным куратором множество, а значение этой профессии непрерывно возрастает.

План выставки: от идеи до монтажа

Как делается выставка?

Что предпринимают кураторы, когда приходит время
ею заняться?

Однажды... вам
в голову приходит
блестящая идея
выставки.

Проверьте, не было ли уже чего-то подобного.
Не забудьте ее на ком-нибудь протестировать
(на начальнике, коллегах, на собственной
маме).

Подумайте, какие художники и работы
могут подойти для выставки. Задайте себе
вопросы:
— Сработаются ли они вместе?
— Что каждый из них привнесет в проект?

Составьте план/концепцию выставки.
Подача детализированного проекта имеет
определяющее значение при рассмотрении
заявок с участием возможных авторов,
инвесторов и прессы.

Есть ли у вас помещение?

ДА

НЕТ

Свяжитесь с возможными площадками.
Не ограничивайтесь «белым кубом».
К примеру, сколько работ сможет
поместиться на вашей кухне?

Разошлите запрос на аренду/договор консигнации соответствующим лицам и организациям. Это могут быть государственные музеи, частные коллекционеры, коммерческие галереи и даже сами авторы. Если вы работаете напрямую с художниками (в случае перформансов или при выполнении работ на заказ), отошлите им договоры.

Проверьте, доступны ли работы, и скорректируйте список. Самое время посмотреть правде в глаза.

Ответьте на вопросы:

- Есть ли работы, которые могут оказаться недоступными?
- Нужно ли будет платить за аренду каких-либо работ, и если да, то учтены ли эти расходы в смете? ?!
- Соответствуют ли работы требованиям безопасности?
- Все ли работы подлежат транспортировке?

Теперь пора сократить список желаемых работ. Концепция готова, но что именно выставлять? Кто и что станет изюминкой выставки? Походите по мастерским художников, пообщайтесь с галереями. Проведите собственное исследование.

«Просчитайте» проект вплоть до мельчайших деталей. Сделанная вами смета станет разом и вашим союзником, и неприятелем, так что лучше познакомиться с ней поближе.

Есть ли у вас деньги?

ДА

Составьте график выставки. Так определится срок для выполнения каждой задачи вплоть до самого открытия. Заставьте себя поработать в Excel. Пожалуй, к этому моменту лучше бы обзавестись стажером.

НЕТ

Достаньте свою выставочную заявку. Прочешите интернет в поисках грантов и спонсоров. Без денег никуда!

Сверьтесь с концепцией выставки, когда получите согласие художников и гарантии наличия работ. Заставьте себя поработать. Обдумайте, как вы заполните пространство, и сделайте набросок экспозиции.

Организируйте транспортировку и страховку экспонатов. Будут ли какие-то из них прибывать из-за границы? Достаточно ли у вас средств на доставку?

Будет ли выпущен каталог выставки?

ДА

Найдите время написать его собственноручно?.. Уверены, что это хорошая идея?

Наймите авторов и дизайнеров. Разберитесь с правами на изображения.

НЕТ

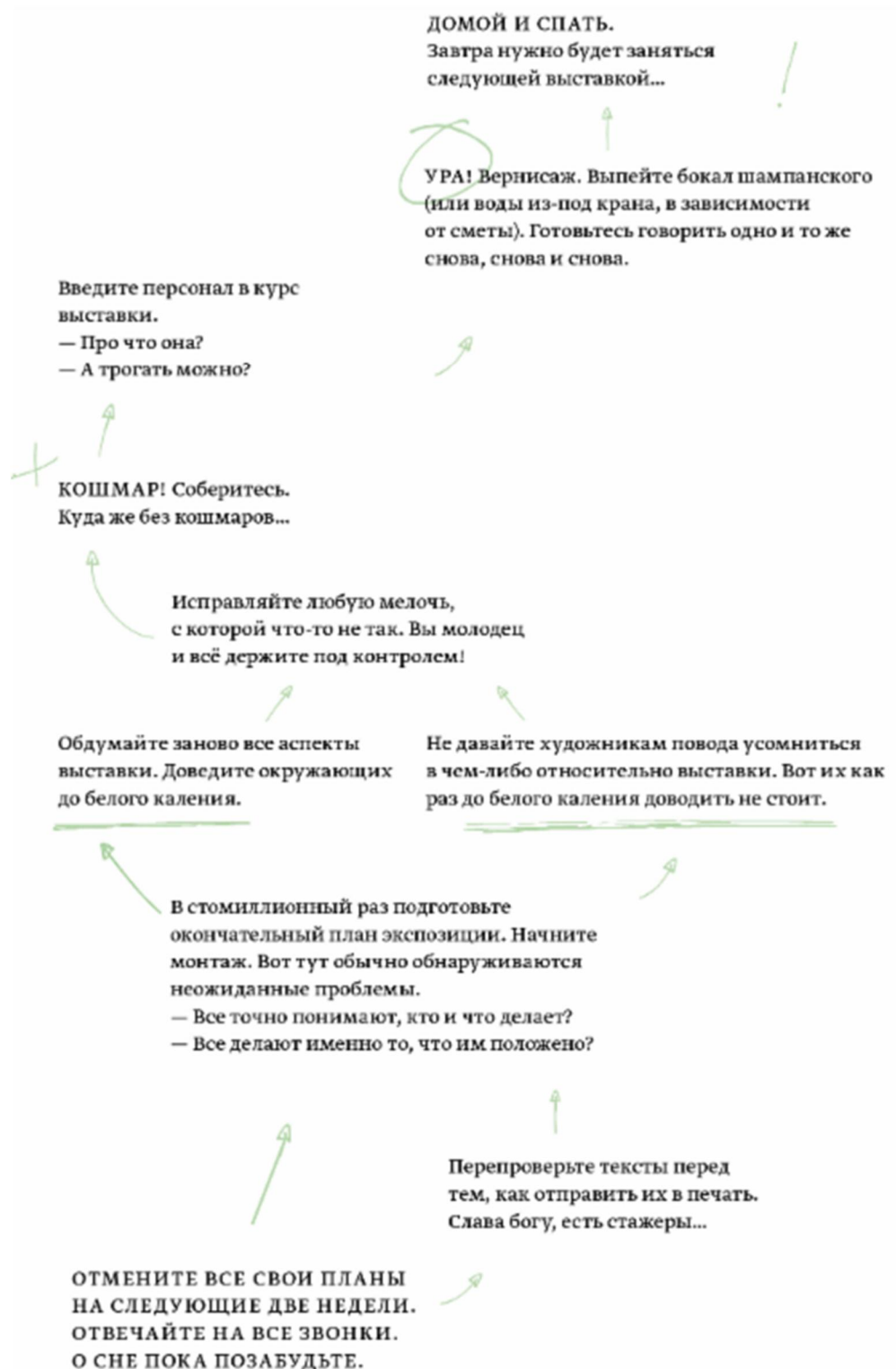
Подготовьте тексты для этикеток, экспликаций (текстов на стенах) и путеводителя по выставке. Определитесь со шрифтом, набором и цветом фона.

Утвердите план экспозиции и наймите монтажников. (Как бы избавиться от этой дурацкой колонны прямо посреди зала?..)

Обдумайте рекламную кампанию. Напишите пресс-релиз.
— Кто ваша публика?
— Какие информационные каналы в прессе и интернете вы намерены использовать?

?!

Разошлите приглашения на открытие. Забронируйте билеты и жилье для художников. Ой, смета. Может, и не получится.



М

Маневры с публикой

Искусство и вправду может быть для всех?

Кому не знакомо это чувство: только зашел в галерею — и сразу понимаешь, что надо вести себя достойно, держать спину, пользоваться исключительно приличной лексикой и изо всех сил стараться не сморозить какую-нибудь глупость. Дискомфорт и давление — и так себя чувствуют многие. Но музеи — поверьте! — всерьез трудятся над тем, чтобы изменить эту ситуацию.

Если на то пошло, способствовать пониманию искусства — одна из важнейших задач учреждений культуры. Во многих музейных учреждениях реализуются образовательные и интерактивные программы, целью которых является проверка степени актуальности выставленных произведений искусства, а также уровня их доступности не только для профессионалов, но и для широкой аудитории — для взрослых и детей, для иностранных туристов и местных жителей. Один из способов привлечь столь разношерстную публику — составить программу мероприятий, затрагивающих каждого. В нее могут входить экскурсии для

посетителей с ограниченными возможностями, проведение мастер-классов, семейные мероприятия, круглые столы, лекции и доклады. Кроме того, музеи активно поддерживают контакт с сетевыми сообществами — он осуществляется через интернет-журналы и блоги с возможностью комментирования, через онлайн-лекции и выступления, а также посредством общения в Twitter с художниками и кураторами.

Помимо этой бурной деятельности, много сил уходит на изучение новой публики. Прежде всего необходимо понимать, что зрительская аудитория — это не абстракция, а разнородная совокупность множества людей, каждый из которых обладает своим кругом интересов. Поэтому анализ — очень важная составляющая просветительской работы: он необходим, чтобы узнать, отчего та или иная часть публики (например, молодежь или местное население) не находит художественные музеи привлекательными. Чтобы справиться с этой проблемой, некоторые учреждения производят отбор среди посетителей, приглашая часть из них стать своими консультантами, проводниками между общественными группами и музеем, внося тем самым посильный вклад в создание просветительских программ. В итоге формируется более гибкий и персонализированный контент, созданный совместно с публикой.

Актуальность подобного подхода растет по мере того, как посетители музеев и галерей всё больше хотят быть не просто пассивными потребителями искусства, но полноправными участниками процесса. В эпоху, когда люди привыкли свободно обмениваться мнениями и участвовать в создании культурных ценностей путем общения в социальных сетях и взаимодействия на других интернет-площадках, вовлечение посетителей в творческие и коммуникативные практики является необходимой задачей для всех учреждений культуры. Максимум интерактивности — побольше разговоров и поменьше лекций! Это дает простор для максимально возможного числа прочтений от лица множества людей, что способствует формированию более глубокого и личного взгляда на искусство. В музеях экскурсоводы всё чаще пользуются интерактивными методами («Ваши вопросы?»), в которых и изучение, и понимание, и осознание ценности искусства — все они равно отталкиваются от уже известных фактов и обогащаются новым содержанием. Стимулируя зрителей к тому, чтобы они посмотрели на искусство с меньшей дистанции, а также принимая в расчет зрительскую — всё более субъективную — реакцию на него, музейные работники рассчитывают осуществить некий интеллектуальный обмен, в результате которого их работа смогла бы омолодиться за счет новых идей.

Вовлечение посетителей в творческие и коммуникативные практики является необходимой задачей для всех учреждений культуры.

В конце концов, к чему сведена роль современного искусства, если его аудиторию составляет лишь ничтожно малая часть населения? С другой стороны, кто имеет право говорить от имени всего искусства → см. И? Если его восприятие субъективно, может, стоит начать с того, чтобы позволить зрителю входить с ним в контакт самостоятельно? И только после этого уже предлагать делиться впечатлениями с остальными? Так что если музей претендует на то, чтобы вдохновлять людей, пожалуй, лучше бы он двигался к достижению этой цели, исполняя роль творческого посредника, а не функционируя как склад залежавшихся товаров → см. Т.

Прикольно!

Гигантские горки, надувное пружинистое святилище Стоунхенджа, заполненный под завязку воздушными шарами зал: современное искусство может быть прикольным — и, конечно, вам это нравится! Вдоволь попрыгать на арт-объекте — приятный и полезный опыт, особенно если его приобретаешь в строгих сковывающих декорациях. В угоду публике художники и музеи напрямую обратились к тому, что заставляет людей наслаждаться жизнью, и вот вам результат — веселые забавы нередко стоят теперь во главе угла. Ведь веселье обладает невероятной властью как нарушающее привычный общественный порядок (например, крик что есть мочи и непринужденная болтовня с незнакомцами), как подбивающее на шалости (оно откроет ту грань вашего характера, о которой ваш супруг с десятилетним стажем, может, и понятия не имел), как создающее ощущение чуда и бытия здесь и сейчас (забудьте о жизненных невзгодах!) → см. А.

Но чем больше людей стекается к подобным работам, часами простаивая в очередях, чтобы вдоволь повеселиться и сделать фантастические кадры для своего профиля в Фейсбуке, тем громче общедоступное искусство обвиняют в инфантильности, а также в том, что оно потакает вульгарному вкусу и подкармливает жадные до зрелищ СМИ. Спору нет, безоглядное стремление к банальному развлечению зрительской аудитории и увеличению ее численности вредно для культуры тем, что оно создает моду на искусство простое, но недостаточно глубокое — искусство наподобие фастфуда. Критики заявляют, что доступность такого рода искусства (его способность вызвать мгновенный отклик и интерес) является следствием недостатка или даже отсутствия — как у зрителей, так и у самих художников — мысли.

Считаете ли вы подобные объекты искусством, предназначенным для всех органов чувств, или же не более чем впечатляющей игровой площадкой — в любом случае следует признать, что они способны подогреть воображение зрителя и увлечь его. Пусть посещение этих объектов входит в программу воскресного отдыха для широкой публики — для кого-то оно же обернется шансом получить по-настоящему вдохновляющий опыт. Прикольное произведение запросто может стать как раз тем толчком, в котором мы нуждаемся, чтобы открыться всему, что только может предложить современное искусство. И разве есть лучший способ убедить вашего шестилетку в том, что музеи — это вовсе не скучно?!



Дети развлекаются на работе Джереми Деллера Святотатство (2012), выполненной по заказу Международного фестиваля визуальных искусств в Глазго и мэрии Лондона. При поддержке Совета искусств Великобритании эта работа объехала всю страну.

Н Ненавистники и поклонники Кто решает, что важно?

Говорят, раз уж ты в тренде, то в тренде; но кто решает, кто «в тренде», а кто — нет? Ежегодные рейтинги «кто есть кто» в мире искусства существуют не только для того, чтобы было о чем посплетничать. Они информируют, кто же дергает за ниточки, и в них регулярно всплывают одни и те же имена. От этих-то законодателей мод мы и узнаем фамилии художников, о которых еще год назад и слыхом не слыхивали.

Начнем с суперкураторов. Служат они где-либо или нет, направление их интеллектуальных поисков, их предпочтения в выборе художников имеют невероятное влияние → см. Л. Принять участие в проекте, организованном кем-то вроде ХУО (для тех, кто не в курсе: Ханс Ульрих Обрист, главный куратор лондонской галереи Serpentine), — это символ признания и почти гарантия немедленной международной известности. Но чем же, собственно, эти кураторы так замечательны? Тем, что представляют художников, чье творчество раздвигает границы нашего понимания искусства, тем, что заставляют нас переосмыслить сам феномен художественной

экспозиции, — и потому их выставки всегда достойны внимания. Положительный прием и публичная известность художника, которые следуют за включением его работ в мероприятия такого рода, могут стать переломными моментами его художественной карьеры. Они влекут за собой новые возможности в плане выставочной практики и общения с прессой, а также рост цен на произведения и ажиотаж среди галеристов и коллекционеров.

Далее — крупные коллекционеры. Они как на работу ходят по самым громким выставкам суперкураторов, пересекая земной шар, чтобы быть в курсе относительно всех новоявленных звезд и актуальных тем. В то время как некоторые из них стараются оставаться в тени, другие не менее известны, чем скупаемые ими художники и собранные ими коллекции. Порой они даже основывают собственные музеи, где демонстрируют свои собрания, как, например, Дэвид Уолш со своим Музеем старого и нового искусства на Тасмании или Бернарду Пайш с музеем Инхотим в Бразилии. Несмотря на то что они чаще всего обеспечены целым штатом консультантов, об их коллекциях принято говорить как о прямом отражении их личных вкусов. Впрочем, коллекционеры могут позволить себе роскошь проявить больше легкомыслия в распоряжении материальными средствами, чем государственные музеи, — ведь они не ограничены строгими закупочными процедурами → см. Т. Фамилии некоторых коллекционеров стали практически неотделимыми от имен определенных художников, что поддерживает престиж последних и цены на их работы на небывало высоком уровне (вспомните Чарльза Саатчи и «новых британских художников»), хотя они и вольны — реши только они что-то продать! — вновь опустить их до низких показателей. Несомненно, информация о том, кого и что такие коллекционеры покупают и продают, имеет сильнейшее воздействие на рыночную ситуацию.

В наши дни художник может превратиться в знаменитость буквально в одночасье. Выгодные продажи, положительные отзывы и слава приходят настолько быстро, что нам уже нет дела до старой доброй художественной критики с ее профессиональной оценкой. Однако специалисты, опирающиеся на твердые познания в области истории искусства или на знание художественной среды, способны аргументировать собственный дискурс и обосновать свои позиции. И в конце концов — пускай есть своя доля правды в тех словах, что плохой рекламы не бывает, — всегда остается несколько значительных имен, чье квалифицированное мнение имеет по-настоящему большой вес.

От этих-то законодателей мод мы и узнаем фамилии художников, о которых еще год назад и слыхом не слыхивали.

Да, еще в ходу арт-премии и присуждающие их экспертные группы профессионалов. Награда может стать судьбоносной для автора, сделав ему хорошую рекламу и вызвав громкую огласку. Не стоит недооценивать и роль галерей, от которых зависит, вписывать проект художника в свое расписание или нет → см. П.

Формирование вкусов в художественной сфере — сложный феномен, и практически невозможно точно проанализировать меру воздействия тех или других влиятельных лиц на тот или иной конкретный случай взлета или падения. Но можно быть уверенным, что предъявляемое нашему вниманию искусство отобрано знатоками своего дела. Может, и стоит дать ему второй шанс?!

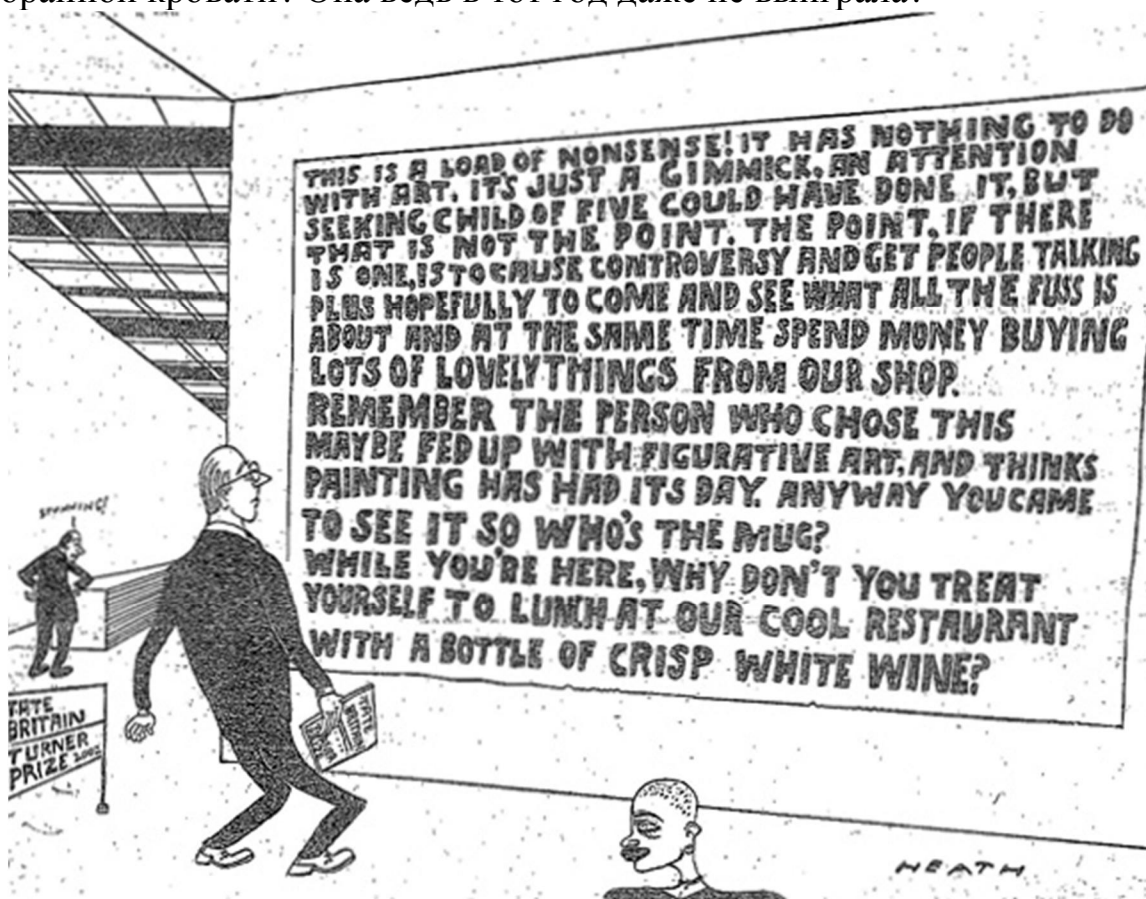
Премия Тёрнера

Современным художникам ежегодно раздается бесчисленное количество премий по всему миру в знак признания их заслуг в профессиональной сфере. Приглашаемые в экспертные комиссии кураторы, критики, художники и галеристы — это те люди, которые обладают значительным институциональным влиянием в стране или даже в мире. Для художников подобный символ признания, полученный из рук законодателей моды в искусстве, открывает возможности для широкой известности — даже номинация может изменить их судьбу.

Премия Тёрнера, пожалуй, самая знаменитая из всех. Практически сразу, начиная с момента своего основания, она стала одним из самых обсуждаемых событий в мире искусства и прибыльным поставщиком сенсаций для британской прессы. Эта премия, учрежденная лондонской галереей Тейт в 1984 году и названная в честь выдающегося английского

живописца XIX века Уильяма Тёрнера, вручается художникам не старше пятидесяти лет за выдающийся вклад в национальное искусство. Победитель получает вознаграждение в размере 25 000 фунтов стерлингов, а всю четверку дошедших до финала номинантов приглашают принять участие в совместной экспозиции. Место ее проведения ежегодно варьируется от Тейт Бритн до других площадок за пределами Лондона — с тем, чтобы донести современное искусство до людей по всей стране.

Шорт-лист Премии Тёрнера составляется так, чтобы отразить актуальное положение дел в современном британском искусстве, — поэтому он признан достойным доверия маркером будущих звезд. И действительно, номинанты премии получают известность среди широкой публики в большинстве своем впервые. Имя всеобщего любимца Грейсона Перри уж точно не было на слуху до его победы в 2003 году. И всё же номинированные на получение премии художники обязаны своей славой прежде всего тому резонансу, который вызвали представленные ими работы. Кто забудет победу в 1998 году Криса Офили с его серией светящихся в темноте картин, созданных с использованием слоновьего навоза? Так ли уж важно, что многие из номинантов и лауреатов премии затрагивали расовые проблемы и вопросы идентичности?.. А чего добилась бы Трейси Эмин, не поднимись шумиха по поводу ее неубранной кровати? Она ведь в тот год даже не выиграла!



Майкл Хит. Карикатура в газете *Mail on Sunday* за 3 ноября 2002 года

О

О деньги, деньги, деньги! Отчего оно такое дорогое?

Вновь и вновь цены на произведения искусства вызывают возмущение — и порождают наиболее яростную критику. Причина, по которой богатейшие люди мира решают потратить на полотно или мертвую акулу больше, чем остальные отдали бы за дом, — вот основной предмет недоумения и споров.

На рынке современного искусства цена преимущественно определяется посредником, действующим между производителем (художником) и потребителем (коллекционером). Первичные продажи, то есть сбыт новых работ, впервые попадающих на рынок, происходят в основном через галереи, которые «представляют» избранных художников и организуют торговлю их произведениями → см. II. Часто носящие имя владельца, крупные коммерческие галереи тем не менее внешне мало чем отличаются от государственных, — однако цены

устанавливаются и оговариваются именно в их служебных офисах, куда посторонним вход, как правило, воспрещен.

Хотя никаких устоявшихся правил для определения цен на первичном рынке искусства не существует, всё же есть кое-какие факторы, которые могут повлиять на этот процесс. К примеру, принт, существующий в количестве трех идентичных копий, будет стоить меньше, чем картина в единственном экземпляре того же автора, а крупные скульптуры продаются по более высоким ценам, чем маленькие. Стоимость производства и материалов имеет куда меньшее значение при определении окончательной цены, чем можно было бы предположить. Наиболее важную роль играют на первый взгляд не самые очевидные факторы: есть ли у художника имя, находятся ли другие его работы в видных частных или государственных собраниях и были ли у автора персональные выставки в значительных музеях. Престижность самой галереи тоже играет на руку. Приглашение, поступившее от крупной международной галереи, может значительно взвинтить цены на работы начинающего художника.

Но резкие скачки цен не всегда к добру! Галереи обычно сторонятся коллекционеров, приобретающих произведения с целью флиппинга. Флиппинг — это когда работа приобретается в расчете на немедленную перепродажу по значительно более высокой цене. Если подобное происходит на вторичном рынке (где обращаются произведения искусства, хотя бы раз уже продававшиеся), внезапный скачок цен ставит художника перед угрозой их столь же внезапного обвала. Это может пошатнуть его положение на художественном рынке и иметь серьезные последствия для его дальнейшей карьеры, особенно в том случае, если его имя начнет терять популярность. В идеале задача галерей — предотвращать спекуляцию и устанавливать достойный доверия ценовой прецедент на художественные произведения, регулируемый такой политикой ценообразования, при которой цены бы росли вслед за престижем художника. Уважающая себя галерея внимательно приглядывается к коллекционерам и работает только с теми из них, кого нельзя заподозрить в флиппинге. Плюсом для потенциального покупателя будет стремление к созданию собственной коллекции, поэтому галереи нередко проявляют интерес относительно того, с кем еще коллекционер сотрудничает и каков состав его собрания.

Причина, по которой богатейшие люди мира решают потратить на полотно или мертвую акулу больше, чем остальные отдали бы за дом, — вот основной предмет недоумения и споров.

Самая зрелищная площадка для наблюдения за торгами на вторичном рынке — это аукционные дома. Когда продавец выставляет работу на торги, эксперты со знанием дела называют ее оценочную стоимость, которая обычно колеблется между двумя цифрами, представляющими нижнюю и верхнюю границы. Существует такая практика, что консигнант (продавец) предварительно оговаривает минимальную цену — так называемый «резерв», — за которую аукцион может продать работу. На деле это значит, что если ставки не дойдут до нижнего эстимейта, аукционист будет заранее знать минимальную ставку, которую может принять. Чудовищно высокие цены, озвучиваемые лучшими аукционными домами, часто включают премию приобретателя — комиссию аукциона (обычно между десятью и двадцатью процентами от цены торгов, в зависимости от аукционного дома и окончательной стоимости, за которую ушла работа). Вдобавок аукционы накидывают комиссию за продажу. Хотя баснословные суммы торгов могут создать впечатление, что аукционные дома простокупаются в золоте, своих рисков и беготни там хватает. В случае особо значительных торгов аукционы могут пообещать продавцу гарантийную выплату независимо от того, продается работа или нет, — рискованная стратегия, особенно при плохом расчете. Кроме того, у каждого аукциона есть собственная надежная команда по работе с клиентами, которая годами обхаживает платежеспособных коллекционеров, чтобы завоевать их доверие в вопросах продаж и склонить их к тому, чтобы делать ставки на аукционах в будущем.

У владельцев галерей стало принято в ходе аукциона делать ставки на работы тех художников, которых они сами же и представляют, — это делается для того, чтобы подстегнуть торги и, что еще важнее, удержать рыночную стоимость произведений. Торги послевоенного и современного искусства в Christie's и Sotheby's, двух крупнейших международных аукционных домах, регулярно ставят рекорды продаж произведений ряда весьма популярных художников — в их числе Джефф Кунс и Герхард Рихтер. Как и в случае первичных продаж,

престиж имени художника, уплаченные за его прежние работы суммы, а также имена их бывших обладателей могут существенно повлиять на начальную цену. А если к тому же присутствует желание обладать вещью во что бы то ни стало, то нет предела тому, насколько высоко могут взлететь ставки.

Но кто же покупает всё это искусство? Рынок держится на сливках арт-мира — музеях и богатых частных коллекционерах. Музеи ответственны за поддержание публичных собраний, они получают частные пожертвования, деньги налогоплательщиков из госбюджета и мощное содействие в достижении своих целей. Крупнейшим коллекционерам искусство добавляет престиж — а он, как известно, дорогого стоит. Пусть всё вышеописанное и дает некое объяснение, как именно определяются цены на произведения искусства, в конечном счете всё зависит от того, сколько люди готовы заплатить. В конце концов, оранжевая «Собака-шарик» Джеффа Кунса — это «всего лишь» 58 405 000 долларов, а выражение лица вашей супруги — бесценно.



Джефф Кунс. Собака-шарик (оранжевая). 1994–2000. Скульптура, установленная на подиуме перед фасадом нью-йоркского аукционного дома Christie's (на фото), была продана на торгах 2013 года за 58 405 000 долларов.

«Бизнес-художник»

В сентябре 2008 года именитый британский художник Дэмиен Хёрст продал с молотка 223 своих новых работы непосредственно через лондонский аукцион Sotheby's, в обход галерей. Эти продажи совпали с историческим крахом американской финансовой инвестиционной компании Lehman Brothers и началом мирового экономического кризиса. Пока акции Lehman падали, а кризис набирал обороты, продажи Хёрста побили все рекорды, достигнув 111 000 000 фунтов стерлингов.

Определенно, Хёрст — бизнесмен в не меньшей степени, чем художник. Продажи сопутствующих товаров в Other Criteria, его собственном магазине, спокойно приносят по 12 000 000 долларов в год — сумму, выручаемую за брендовые продукты вроде принтов и футболок. Хёрст, однако, не первый художник, построивший бизнес на фундаменте своего творчества. Бренд Энди Уорхола охватывал разные сферы деятельности, включая издательское дело, продюсирование музыки и телевидение. На знаменитой Фабрике велась коммерческая деятельность сразу по многим направлениям — сам Уорхол называл это «ступенькой, следующей за самим искусством». Каждое новое предприятие только увеличивало присутствие Уорхола в СМИ, что, в свою очередь, гарантировало дальнейший рост его популярности.

Японский художник Такаси Мураками — другой яркий пример современного художника-предпринимателя. В его компании Kaikai Kiki Co., Ltd трудятся сотни ассистентов, которые разрабатывают и непосредственно производят предметы искусства, а также занимаются разработкой нескольких линий сувениров. Пусть на покупку его картин и скульптур требуются миллионы, Мураками переделал многие из своих известных работ в сувениры наподобие

игрушек-коробок со сладостями, чтобы каждый мог «попробовать» его искусство. Результатом его сотрудничества с французским модным домом Louis Vuitton в 2003–2005 годах явилось появление узнаваемых разноцветных орнаментов и улыбающихся цветов сакуры в качестве узоров на сумках модниц от Италии до Таиланда.

Говоря словами Уорхола, «бизнес-художник» воплощает своей деятельностью идею, согласно которой «зарабатывание денег — это искусство, и труд — искусство, а успешный бизнес — лучшее из искусств». Для таких творцов быть художником — это работа, а искусство — самая ценная из валют.



Сумка Louis Vuitton модели Keepall 45. Осенне-зимняя коллекция 2003/2004. Дополнительный дизайн Такаси Мураками

II Предвкушая триумфы Какова роль галерей?

Существуют сотни, даже тысячи галерей. Если вам приходилось бывать на арт-ярмарке, то вы знаете, какое это потрясение — отбиваться от предложений такого количества галерей, а ведь это только избранные! Среди неизменных лидеров — галереи Гагосяна и Hauser & Wirth. Эти высококлассные мегагалереи — что-то среднее между грандиозной витриной магазина и небольшим музеем. В своих филиалах по всему миру они продают за немалые деньги работы таким же мегаколлекционерам. На другом конце линейки располагаются молодые галереи, которые пытаются удержаться на плаву, имея штат, состоящий из одного-двух сотрудников, и небольшую съемную площадку для представления самых юных художников прямо со студенческой скамьи. Однако что крупные, что крохотные — практически все галереи следуют приблизительно одной и той же бизнес-модели.

По большей части современные галереи сотрудничают с художниками с целью их «продвижения» по карьерной лестнице. Представление авторских интересов в мире искусства в целом аналогично тому, как это происходит в музыкальной индустрии: галерея обладает эксклюзивными правами на продажу и рекламу творчества художника на определенной территории в обмен на процент с продаж. Вот почему некоторые авторы представлены сразу несколькими галереями (по одной в Азии и Европе, к примеру). Галереи составляют график выставок, которому художник будет следовать для презентации своих новинок. Большинство

галерей проводит по шесть-восемь выставок в год, открывая новую не реже, чем каждые два месяца.

Качество этих экспозиций и требования к выставляемым произведениям искусства — важные кирпичики в формировании репутации галереи. Ведь она хороша настолько, насколько хороши ее художники, а доброе имя привлечет в ее стены больше увлеченных коллекционеров и уже состоявшихся авторов. Между тем не стоит забывать, что галереи — это бизнес-предприятия, и в большинстве своем они заинтересованы в том искусстве, которое хорошо продается. Обычно это выливается в стратегию поддержания хрупкого баланса между отдельными художниками: пара дойных коров, чьи работы продаются как горячие пирожки, для привлечения денег — и несколько любимчиков музеев, которые плохо продаются, зато привлекают кураторов.

По сути, отношения между галереей и художником основываются на определенного рода ожиданиях, а также на ряде обязательств с обеих сторон. Художник создает работу для продажи в галерее, а галерея выставляет, рекламирует и продает ее. В отличие от музеев, галереи не получают государственных дотаций, да и входную плату они не берут, — их существование полностью зависит от продаж. Как правило, галерея получает половину доходов с продажи за вычетом всех скидок и уплаты налогов; кроме того, художнику она возмещает производственные расходы.

В идеале отношения между галереей и художником строятся скорее на взаимной симпатии, чем на финансовом интересе.

Всего лишь половина от общего дохода — это похоже на надувательство, особенно если учесть, сколько из этой половины художник должен потратить на оплату аренды мастерской, не говоря уже о собственно производственных расходах. Неужели ему это выгодно? Если коротко — да. Галереи тоже серьезно тратятся на аренду, предоставляя своим резидентам выставочные пространства на лучших арт-площадках и устраивая им регулярные персональные выставки. Любая экспозиция сопровождается множеством расходов, от организации вернисажа до налаживания целевых продаж и освещения в СМИ. Не забывайте, что случайные клиенты почти ничего не покупают; любой продаже предшествует длительный период активной электронной переписки с рассылкой изображений и портфолио, встреч за бокалом вина или за ужином. Доверие коллекционера завоевывается не просто — это результат дотошного изучения его пристрастий и антипатий. В конце концов, если хочешь, чтобы человек расстался с тысячами фунтов стерлингов, постарайся сделать так, чтобы он обрел уверенность в том, что он покупает, и в тех, кто ему продает.

Ярмарки искусства — оптимальная возможность для галерей продемонстрировать свой товар новой аудитории. Хотя все и жалуются на утомительность и необозримость арт-ярмарок, они всё же удобны для коллекционеров и кураторов, если те хотят за короткий срок ознакомиться с искусством со всего света → см. Е. Большинство галерей ежегодно выставляется на нескольких ярмарках — и участие в каждой влетит в копеечку. Ярмарка берет несколько тысяч долларов за аренду стенда, а еще ведь необходимы дополнительные затраты на доставку работ в дальние страны, на покупку билетов и на оплату проживания сотрудников, на наем монтажников экспозиции, специалистов по сборке оборудования, витрин и т. д. И не забудьте про ужины и приемы с шампанским для ключевых клиентов!

Короче говоря, галерея — это невероятно затратный бизнес, но такова уж цена раскрутки художника. Сам он может никогда не потянуть подобные расходы, да и откуда у него возьмется время? Галерея нужна, чтобы взять на себя выполнение подобных задач и помочь со всякой другой рутинной, будь то забота об архивах, ответы на запросы или общение с прессой, — всё ради того, чтобы художник мог сконцентрироваться на творчестве. В идеале отношения между галереей и художником строятся скорее на взаимной симпатии, нежели на финансовом интересе, — знание этого факта и подталкивает многих сочувствующих к тому, чтобы стать галеристами. И правда, хороший галерист — это искушенный любитель искусства, зачастую вкладывающий собственные деньги целиком (и даже больше!) в будущее того художника, в которого он верит. Чаще всего это не прибыльный бизнес, потому что огромные издержки, особенно в годы финансовой нестабильности, сопровождаются весьма скромными доходами. И всё же, несмотря ни на какие минусы, новые галереи продолжают выходить на арену, подпитывая художественный мир собственным энтузиазмом, когда они предъявляют миру

обойму новых, никому не известных художников. Как знать, может, среди них есть и будущий триумфатор?



Субодх Гупта. В лодке — то, чего нет в реке. 2012. Вид экспозиции в лондонской галерее Hauser & Wirth, 2013

«Арт-Базель»

Есть неделя в году, которая точно будет отмечена в календаре любой галереи. Это — «Арт-Базель», безусловно, самая важная художественная ярмарка в современном арт-мире. Стартовав в 1970 году в Базеле, она с тех пор каждый июнь проходит в этом небольшом швейцарском городе.

Для галерей всё начинается месяцев за девять, когда открывается сбор заявок, в которых должно быть указано, какие произведения галерея планирует представить на ярмарке. Конкуренция очень высока, поэтому галереи часто не показывают лучшие работы своих авторов, с тем чтобы представить впервые их именно там. Так как на ярмарке присутствует не менее трехсот галерей одновременно, для того, чтобы как-то упорядочить пространство, она поделена на отдельные секции. Среди них стоит упомянуть «Галереи» (именитые, с внушительными продажами, высококлассные галереи), «Высказывания» (кураторская подборка молодых галерей, представляющих по одному художнику) и «Без границ» (экспозиция зрелищных масштабных работ). Галереи делают всё возможное, чтобы попасть в правильную секцию ради увеличения шансов на успех.

Хотя организаторы ярмарки и составляют программу из тщательно сформированных секций, открытых дискуссий с художниками и критиками, а также кинопоказов, для того, чтобы предоставить развивающие возможности, сама она — безусловно, мероприятие коммерческое. Вход в первые три дня после открытия возможен только по приглашениям исключительно для очень важных персон, и даже здесь существует своя градация. Коллекционеры и кураторы высшего ранга — первые на очереди, с лучшими ценами на предлагаемые работы. Спустя несколько часов пускают следующий эшелон, и так далее, а обычной публике можно приобщиться к зрелищу только через несколько дней после вернисажа. Для галерей эти первые дни и даже часы имеют определяющее значение, так что отдел продаж уже наготове со своими прејскурантами и бутылками шампанского, стоит только дверям распахнуться.

Сегодня «Арт-Базель» — это, по сути, три выставки, с добавившимися ежегодными сессиями в Гонконге (в марте) и американском Майами-Бич (в декабре). Бренд, притягивающий публику со всего земного шара, оказался невероятно успешным, так что Майами и Гонконг также стали обязательными к посещению в графике ярмарок. С «Арт-Базелем» вокруг света? Еще один бонус такой работы!



Ярмарка «Арт-Базель-Майами» в Конгресс-центре Майами-бич

Р

Разве нельзя было?.. Неужели это так необходимо?

Художники издавна шокировали обывателей попранием общественных норм своего времени. Картина Эдуара Мане, на которой между двумя одетыми мужчинами была изображена обнаженная женщина, в 1863 году вызвала настоящий скандал, а несколько позднее критики возмущались туманными пейзажами импрессионистов — и это уже не вспоминая о том, какова была реакция на писсуар Дюшана. Бунтарский дух, отличительная черта модернистского искусства, и сегодня заметен в творчестве тех авторов, которые стремятся поразить зрителя и добиться сильных эмоций. Но для чего? Только ли для шумихи?

Работа Моны Хатум «Иностранное тело» (1994), проецируемая на пол галереи за цилиндрическим ограждением, представляет собой видеозапись, сделанную при помощи медицинской мини-камеры, обследующей контуры тела художницы. В какой-то момент, достаточно резко, камера направляется внутрь ее тела — через горло, затем через вагину и анус. Это зрелище вызывает интерес и одновременно сильное чувство тревоги. С одной стороны, такое путешествие по человеческому нутру кажется по-медицински отстраненным и вызывает дискомфорт. С другой — оно невероятно личное и интимное. По словам самой художницы, это автопортрет, вынуждающий зрителя принять собственную телесность — с внутренностями, кровью и всем прочим — и заставляющий его пережить такой «физиологический опыт, который порождает острую психологическую и эмоциональную реакцию». Эта работа является приглашением к размышлению о телесной притягательности, отвращении и насилии, в разной степени ассоциирующихся с женским телом, но в то же время — предельно возможным нарушением личного пространства в обществе, одержимом идеей всеобщей слежки.

Конечно, самоотверженность художницы, засовывающей камеру в вагину и устраивающей экскурсию по собственным внутренностям, неподготовленному зрителю кажется малооправданной, но факт остается фактом: его охватывает шок. В случае с «Иностранным телом» возникает инстинктивная реакция, которая мгновенно пронизывает наш мозг, приковывая взгляд к изображению. Многие художники нашли применение этому эффекту. Так, работа Маурицио Каттелана «Он» (2001) тоже провоцирует шок — но несколько иного рода. Если смотреть на нее сзади, работа кажется реалистичным скульптурным изображением коленопреклоненного (молящегося?) ребенка; спереди же она представляет собой точную, пусть и немного уменьшенную, восковую копию Адольфа Гитлера. Скульптура рассчитана на то, чтобы вызвать потрясение исторического сознания — ведь история XX века для многих еще жива. Для кого-то эта скульптура — рефлексия на тему природы зла и чуть ли не призыв

к человечности; другие описывают ее как злонамеренную провокацию и оскорбление жертв холокоста. Подводя итог, можно сказать, что эта работа как минимум демонстрирует, насколько политически значимым остается в наши дни одиозный образ тоталитарного вождя. И, пожалуй, хоть немного, но она содействует разрушению того влияния, которое он на нас оказывает.

Всё ли шокирующее нас искусство на самом деле так вызывающе? Может быть, оно просто подталкивает нас к новому восприятию, к признанию противоречий? В силах ли оно вывести нас за пределы собственной зоны комфорта и вновь определить, где проходят границы допустимого?

Но та ли это черта, которую действительно необходимо переступить? И тут же сам собой напрашивается вопрос: всё ли шокирующее нас искусство на самом деле так вызывающе? Может быть, оно просто подталкивает нас к новому восприятию, к признанию противоречий? В силах ли оно вывести нас за пределы собственной зоны комфорта и вновь определить, где проходят границы допустимого? Расшатывая привычные нормы, художники побуждают нас задуматься о методах, которые использует искусство, порождая новые смыслы. Но неужели можно чему-то научиться, глядя на коленопреклоненного Гитлера? Так ли необходимо смотреть на детские манекены братьев Чепмен с гениталиями на лицах? И что нам до выращившего на своей руке искусственное ухо художника Стеларка? Решение за вами. Шок заставляет искать ответы на подобные вопросы. А когда первичная реакция ослабевает, рождается глубокая эмоция, к которой уже стоит прислушаться.

Сантьяго Сьерра

В последние два десятилетия испанский художник Сантьяго Сьерра стал знаменит работами, к участию в которых он привлекал представителей самых социально незащищенных слоев общества — проституток, наркоманов, нелегальных мигрантов, бездомных и безработных — для выполнения бессмысленных и даже унижительных заданий.

Для «250-сантиметровой линии, вытатуированной за плату на спинах шести человек в гаванском Espacio Aglutinador в декабре 1999 года» художник заплатил шестерым безработным по тридцать долларов за то, чтобы вытатуировать линию на их спинах. Год спустя он заплатил четырем проституткам с наркозависимостью сумму, которой хватило бы на одну дозу героина, за ту же услугу. Платя безработным за использование их тел и спонсируя героиную зависимость, Сьерра ставит себя в позицию, которую многие найдут неэтичной. Представляя подобные работы в качестве искусства, выставляя их в музеях или на продажу, он делает своим соучастником весь арт-мир. И порой — с неожиданными результатами: Сьерра вспоминал, что как-то в 2000 году он заплатил охраннику музея за то, чтобы тот прожил 360 часов у стены нью-йоркского Центра современного искусства MoMA P. S. 1, после чего этот охранник рассказывал ему, что «прежде никто им так не интересовался и никогда еще он не знакомился со столькими людьми» → см. И.

В разное время Сьерра платил людям за то, чтобы они держали тяжелые грузы столько, сколько смогут, чтобы они прятались в деревянных коробах, используемых в качестве сиденья на арт-вечеринке, чтобы перекрывали вход в музей и чистили чужую обувь без разрешения. При этом обескураживает сам выбор исполнителей, поскольку у этих людей из-за тех социально-экономических условий, в которых они находятся, просто нет другого выбора, кроме как согласиться на такую работу. Эксплуатация возведена в ранг искусства. Поступая таким образом, художник привлекает внимание к тому факту, что угнетение существует независимо от его вмешательства, а сомнительные с этической точки зрения последствия неизбежны в условиях капиталистического неравенства. Мы все в этом замешаны, признаём мы это или нет, — хотя кому-то и легче этого не замечать.



Сантьяго Сьерра. 250-сантиметровая линия, вытатуированная за плату на спинах шести человек в гаванском Espacio Aglutinador. Декабрь 1999

С Слушая «Picasso Baby» Чего все хотят от искусства?

Десятого июля 2013 года рэпер и хип-хоп-магнат Джей-Зи устроил закрытый концерт для избранных гостей, приглашенных в нью-йоркскую галерею Расе. Для представления своей новой песни «Picasso Baby» он организовал шестичасовой перформанс. Мероприятие было вдохновлено выступлением известной художницы Марины Абрамович, которое прошло в нью-йоркском Музее современного искусства тремя годами ранее → см. Ф. В работе «В присутствии художника» она молча сидела напротив посетителей галереи, ежедневно, на протяжении всей продолжительности выставки — в сумме более 700 часов! Чтобы отдать дань уважения стремлению Абрамович к интимности, ее попытке вступить с каждым зрителем в безмолвный диалог, Джей-Зи провел собственный перформанс, но только уже с избранными гостями — компанией телезвезд, фанатов искусства из числа знаменитостей и других сливок арт-тусовки (включая саму Абрамович!).

В тексте «Picasso Baby» искусство предстает вовсе не как территория творческой свободы — это роскошный товар, которым можно (и должно) владеть и кичиться. В песне ведется переключка ключевых брендов мира искусства — Пикассо, Ротко и Уорхол, «Арт-Базель» и Christie's. Хотя главное, что сообщает нам Джей-Зи, это то, что он сам — современная версия Пикассо и народ одновременно. В данном случае искусство — это символ богатства, материальное продолжение авторского «я»; высокий статус позволяет Джей-Зи сбросить оковы поп-культуры и подняться до уровня великих — его рэп сродни шедеврам.

Очарование мира искусства за последние несколько лет усилилось, особенно для представителей поп-культуры. Актеры и музыканты стремятся получить доступ в эту сферу, причем не только путем сотрудничества, — они хотят, чтобы их самих принимали в качестве художников. «Picasso Baby» Джей-Зи — это не обычный видеоклип, а видеозапись «настоящего» перформанса. Джеймс Франко, актер-художник-режиссер-сценарист, — теперь еще и завсегдатай художественных галерей. Его картины, фотографии, видеоработы и инсталляции не раз демонстрировались на крупных, в том числе и персональных, выставках. Леди Гага, поп-певица и мировая суперзвезда, выпустила музыкальный альбом под названием «ARTPOP» с работой Джеффа Кунса на обложке, а сопутствующий выходу этого альбома концертный тур назвала «ArtRave». Как она поет в песне «Applause» и пишет у себя в Твиттере, «поп-культура проявлялась в искусстве, теперь искусство — в поп-культуре, во мне!» В мире,

где существует четкое разделение между «высоким искусством» и поп-культурой, престиж, обеспечиваемый принадлежностью к сфере искусства, становится желанной целью.

У подобных вылазок в арт-мир наверняка найдутся свои плюсы. Провоцируя скандал, вызывая бурные споры и сбивая людей с толку, они используются как образцовый инструмент маркетинга. Перформанс Джей-3и стал вирусным буквально за пару минут — так же, как известие о решении актера Шайи Лабефа носить (в качестве еще одного оммага Абрамович) на голове бумажный пакет на премьерных показах, привлекая толпы посетителей в часы работы галереи Cohen в Лос-Анджелесе.

В данном случае искусство — это символ богатства, материальное продолжение авторского «я»; высокий статус позволяет Джей-3и сбросить оковы поп-культуры и подняться до уровня великих — его рэп сродни шедеврам.

Неудивительно, что такие попытки встречают противоречивый отклик. Пусть звучат доводы в пользу разрушения преград между разными видами творчества, а также призывы к отказу от иерархий и стиранию с искусства налета элитарности, — каждая область искусства имеет свои стандарты вкуса и качества. В сфере, основой которой являются художественная целостность и подлинность, «искусство» в форме показных акций и провокационных причуд отдает пошлостью. Одним объяснением «звездных замашек» тут не отделаешься. Как сказал художественный критик Джерри Солц Джеймсу Франко в интервью 2016 года: «Мир искусства — это армия добровольцев, и мы все вступаем в нее безоружными. Мы все хотим одного и того же. У меня нет выбора — и нет другой надежды. Но вы? Столько возможностей, а вы всё туда же. Практически неизбежно, что ваша слава встанет во главе всего».

Канье Уэст, минималист в обличье рэпера

Роман Канье Уэста с искусством начался задолго до появления Ким Кардашьян. Не кто иной, как Уэст попросил в свое время Такаси Мураками → **см. О** сделать обложку для его альбома 2007 года «Graduation», на которой альтер эго рэпера, обычно изображаемое в виде исключенного из колледжа медведя, представлено в образе космонавта в куртке с эмблемой колледжа. Тот же Уэст обратился к живописцу Джорджу Кондо, попросив его помочь в оформлении обложки альбома «My Beautiful Dark Twisted Fantasy» (2010). Итогом стали пять картин, навеянных «Макбетом», образами балерин и творчеством самого Уэста.

Более того, Уэст попытался включить искусство в саму свою музыку. В 2010 году он заручился поддержкой художницы Ванессы Бикрофт для съемок тридцатиминутного клипа «Runaway», а в 2013-м сымпровизировал предварительную презентацию своего альбома «Yeezus» на ярмарке «Майами-Базель»

На вечеринке по случаю выхода в 2015 году его нового видео «All Day/I Fell Like That» в Музее искусств округа Лос-Анджелес, девятиминутного «живого» представления, снятого оscarоносным режиссером и художником Стивом Маккуином, Уэст сказал: «Я бы отдал все свои „Грэмми“ — ну, может, пару „Грэмми“ — за то, чтобы оказаться своим в арт-тусовке». Для Уэста искусство — это не мимолетное увлечение, а нечто серьезное и по-настоящему стоящее. По меньшей мере стоящее двух «Грэмми». В конце концов, подобная одержимость уже помогла ему покорить музыкальную индустрию — несмотря на то, что все только и делали, что говорили, что у него ничего не выйдет. Так что насколько точно Уэст использовал термин «минималист», описывая себя на страницах *The New York Times* как «минималиста в обличье рэпера», не слишком-то и важно. На лекции в Оксфордском университете он заявил: «Займись я искусством, высоким искусством, моя цель была бы стать кем-то вроде Пикассо или даже круче». Даже Иисус достижим, дает понять Уэст (подставляя в «Jesus» начальные буквы, взятые из собственного имени) в своем шестом альбоме «Yeezus». В июле 2015 года Уэст получил почетную докторскую степень в Художественном институте Чикаго — безусловно, выбранный им путь к становлению «мастером» выглядит необычно, но должно же и у него быть что-то «ортодоксальное».



Джордж Кондо. Власть. 2010. Работа использована на обложке альбома Канье Уэста My Beautiful Dark Twisted Fantasy

Т Требования качества Какова роль музеев?

Коль скоро основные задачи музея — коллекционировать, сохранять и выставлять культурное наследие прошлого, что же можно сказать о музее современного искусства? Каковы его задачи? Собирая артефакты, связанные с современной визуальной культурой, эти музеи предсказывают, что станет важным в складывающемся историческом контексте. То есть отобранные музеями работы загодя получают определенное место в нашем будущем «прошлом» и таким образом заранее оказываются вписанными в историю. Вот почему для всех — и для художников, и для галеристов, и для коллекционеров — так важно увидеть произведения, которые они создают, представляют и собирают, помещенными в музей.

Доверие к авторитету музеев коренится во мнении, что эти государственные учреждения являются хранителями истории и что сохраняемые и экспонируемые ими объекты отражают наши судьбы, поиски и достижения. Музеи также могут рассматриваться как национальный ресурс или как механизм, стимулирующий патриотические импульсы. Раз музеи существуют на государственные деньги, в их задачу должно входить исполнение возложенных на них обязательств, а сами они должны быть подотчетны организациям правления и представителям общественности. Вот почему они несут ответственность за сохранность своих собраний и отстаивают цели, превосходящие личные пристрастия отдельных кураторов или учредителей. Эти далеко идущие цели часто выражаются в формулировке музейной миссии. Посмотрим на «миссию» музея как на его главный рекламный довод. Таким «доводом» может быть как стремление организовать локальную арт-сцену и предоставить площадку для местных художников, так и нечто более специальное — например, сопряжение различных отраслей искусства и технологии, как в случае FACT (Фонда искусства и креативных технологий) в Ливерпуле.

На деле музейная миссия воплощается в проведении выставок и общественных программ → см. М, а также в процессе формирования коллекции и ее хранения. Временные выставки, представляющие основной интерес для посетителей и находящиеся в центре внимания прессы, — это лицо музея. Они важны, потому что позволяют ознакомиться как с культурами

целых исторических периодов, так и с отдельными видами и направлениями в искусстве, а также с творчеством конкретных художников, которые, по мнению музейных специалистов, заслуживают особого внимания. Для художников включение их работ во временные экспозиции (обычно они длятся два-три месяца) всегда имеет значение, так как служит знаком признания их творческих заслуг. И всё же не стоит забывать, что выставки — лишь частный случай реализации музейной миссии, ведь активность музея распространяется на многие сферы и реализуется в виде множества различных общественных и исследовательских программ. Например, как в SALT — некоммерческой организации, открытой в 2011 году для развития культурного сообщества Стамбула и поддержки исследований истории турецкого искусства.

Отобранные музеями работы загодя получают определенное место в нашем будущем «прошлом» и таким образом заранее оказываются вписанными в историю.

В то время как некоторые музеи функционируют наподобие простых выставочных залов (в этом случае они именуется на немецкий лад — Кунстхалле), другие имеют постоянную экспозицию. Иногда из-за нехватки выставочной площади такие музеи не имеют возможности экспонировать свои собрания в полном объеме, что довольно обидно, ведь произведения собираются с дидактической целью, а не просто для хранения. У каждого солидного музея есть свои собственные «стратегия собрания» (то есть профиль специализации) и «политика приобретения» (процесс утверждения приобретаемых работ) — они соответствуют миссии музея, или его «стилю». Стратегия лондонской галереи Тейт Модерн, например, сфокусирована на «иностранным» искусстве — это отличает ее от (также лондонской) галереи Тейт Бритн, занимающейся исключительно британским искусством.

Коллекционирование искусства подразумевает, что произведения будут храниться в музее неопределенное время, то есть вечно. Это — главная проблема современного искусства, поскольку в реальности имеет место лишь «научно» обоснованное — и это в лучшем случае! — предположение, что у включенных в коллекцию работ есть шанс выдержать проверку временем. Ожидается, что они смогут сохранить свою значимость и вырасти в цене, но ведь этого может и не произойти! Поэтому не стоит принимать за чистую монету формулировку «постоянная коллекция»: регулирование музейного собрания — дело тонкое, и само собрание то и дело подвергается пересмотрам. По прошествии лет руководство музея меняется — так же как и мода на тех или иных художников. Или музей окажется в тяжелой ситуации, и в ход будет пущен механизм привлечения средств за счет продажи предметов коллекции. Изъятие единицы хранения из музейного собрания путем его продажи называется «деакцессия». Для многих в мире искусства это слово служит синонимом краткосрочной прибыли — оно звучит из их уст как ругательство. Однако главной целью коллекционирования всегда остается сохранение наследия. Если уж дело зашло настолько далеко, у музея наготове четкие правила — самое главное из них гласит, что средства, вырученные в ходе деакцессии, можно потратить исключительно на приобретение новых произведений искусства. Что ж, сами видите: формирование коллекции — весьма непростое идеологическое и финансовое предприятие, связанное с необходимостью принятия целого ряда ответственных решений.

Вне всякого сомнения, каждый музей жаждет заботиться о том, чтобы поддержку получали в первую очередь самые лучшие из новых произведений искусства. Так что если вы в какой-нибудь дождливый день надумаете отменить поход на выставку, вспомните: музеи современного искусства — это не только любопытные здания с неоправданно высокими ценниками в кафетерии, но и одна из важнейших сил в мире искусства.



Архитектурная модель Найденного пространства в М+, музее, запланированном к строительству в культурном районе Западный Коулун, Гонконг, по проекту архитектурного бюро Herzog & de Meuron

Музейные приобретения

Новые работы, попадающие в музейную коллекцию, обычно называются «поступлениями». Прием поступлений производится несколькими способами, главные из которых — покупка и дарение. Покупка осуществляется по решению закупочной комиссии, которая может ориентироваться на определенный порядок цен, медиум (скажем, фотографию или видео) или регион (Средняя Азия, Дальний Восток и т. п.). В больших музеях работают сразу несколько комиссий, в которые входят лица, финансирующие покупку работ (их имена иногда можно увидеть в нижней строке на музейных этикетках).

Поскольку каждая из комиссий опирается при формировании коллекции на собственные принципы, системы их аргументации также различны. Стоит кураторам получить одобрение директора, они представляют произведения на суд соответствующей комиссии, называя те причины, по которым данная работа необходима для музейного собрания. После того как пройдена комиссия и получен «зачет» от экспертов, убедившихся в подобающем состоянии работы, ее наконец представляют на заседании музейного совета для окончательного утверждения. Одобрение музейного совета обязательно, каким бы путем произведение в музейную коллекцию ни попало: даже дар художника (или любого другого третьего лица) должен быть оформлен официально. Пройдя все необходимые инстанции, работа «приобретается» музеем — становится частью его собрания, что выражается в получении ею собственного инвентарного номера.

Оформление покупки — это длительный процесс, требующий немало сил и внимания не только от кураторов, но и от всего музейного персонала. Хранители и реставраторы общаются с авторами, чтобы определить условия хранения и иметь возможность спланировать реставрационные процедуры в будущем → см. X; регистраторы занимаются логистикой, в том числе транспортировкой и хранением; юристы берут на себя решение сложных правовых

вопросов; а отдел развития держит всё на плаву, поддерживая отношения с дарителями на постоянной основе. Такое усердие демонстрирует, насколько глубоко укоренен процесс приобретения предметов искусства в музейное жите-бытие — так же как и то, насколько далеко готовы зайти музеи, чтобы получить самые лучшие работы в свое собрание.



Ежегодное собрание Общества современного искусства, посвященное голосованию по новым приобретениям Художественного института Чикаго. 14 мая 2014

У

Упрямо раскачивая лодку Может ли искусство сделать мир лучше?

В 2015 году китайский художник Ай Вэйвэй обнародовал план постройки новой мастерской на греческом острове Лесбос, привлекая сотни тысяч беженцев в ходе разворачивающегося мирового миграционного кризиса. Он заявил: «Как художник, я должен реагировать на бедствия человечества... Я никогда не отделяю их от своего искусства».

Творчество Ая уже давно затрагивает социальные вопросы. Его инсталляция «Поминки», созданная для мюнхенского Кунстхауса в 2009 году, была собрана из девяти тысяч ранцев, символизировавших девять тысяч детей, погибших при обрушении некачественно построенных «тофу»-школ во время землетрясения 2008 года в провинции Сычуань. Помимо собственной деятельности, для раскрытия причин трагедии Ай решил использовать возможности, которые предоставляют социальные сети. Его критика самоуправления китайских властей повлекла за собой малоубедительные обвинения художника в уклонении от уплаты налогов и даже его арест, состоявшийся в 2011 году, после которого правительство довольно долго удерживало его под стражей.

Как подтверждается стычками Ая с властями, искусство в силах оспаривать, ставить под сомнение и критиковать. Оно способно привлекать внимание общественности к проблемам малообеспеченных групп населения, поднимать вопросы экологии, атаковать системы политического и экономического контроля. Да и самому миру искусства может достаться. Подобная «институциональная критика» может быть направлена на те силы (как явные, так и скрытые), которые имеют влияние на производство, распространение и потребление искусства → см. И. В видеоработе «Музей — это поле боя?», впервые показанной на Стамбульской биеннале в 2014 году, берлинская кинематографистка Хито Штайерль читает публичную лекцию, отслеживая судьбу пустой гильзы от пули, убившей ее курдского друга-

военного. За следующие ошеломительные тридцать-сорок минут Штайерль рассказывает запутанную историю о взаимосвязи войны и художественных музеев, подчеркивая тот факт, что оружие, используемое турецкими властями, произведено дочерними компаниями одного из спонсоров биеннале. Актуальность работы была особо острой из-за того, что биеннале открылась всего через несколько месяцев после произошедших в Стамбуле протестных акций и народных волнений.

Пока Штайерль напоминает нам, что мир искусства подпитывается грязными деньгами, другие авторы, например дуэт Yes Men, стремятся навести порядок в мире обычном. Не слишком заинтересованный в почетной принадлежности к Искусству, этот тандем ставит своей целью говорить с более широкой аудиторией, нежели искусственные завсегдатаи музеев. При поддержке целой сети сочувствующих Жак Сервен (также известный как Энди Бичлбаум) и Игорь Вамос (по прозвищу Майк Бонанно) используют пародию и юмор, чтобы привлечь внимание мировой общественности к тому, что сами они описывают как «механизмы, благодаря которым у руля всегда остаются плохие люди и плохие идеи», а также к «опасностям экономического строя, который ставит интересы капитала выше нужд людей и окружающей среды». Они снимают фильмы, прикидываясь представителями топливной компании Exxon Dow Chemical, имеющей отношение к химической катастрофе в индийском Бхопале, или ВТО, появляясь на телевидении и участвуя в конференциях для того, чтобы иметь возможность делать нелепые комментарии, которые поднимают на смех капиталистическую идеологию, исповедуемую этими организациями.

Искусство в силах оспаривать, ставить под сомнение и критиковать.

Конечно, существует риск, что разовые акции останутся не замеченными широкой публикой и не окажут ощутимого социального или политического воздействия. Но оценивать работу по ее результату — порой значит упускать главное. Художники используют подручные инструменты в собственной уникальной форме протеста — и часто их действия выходят далеко за рамки политики, позволяя придать непростым жизненным сюжетам статус мощных поэтических высказываний, способных затронуть основы человеческого бытия → см. А. Вода камень точит, и эти отважные люди не оставляют веры в то, что делать что-то всегда лучше, чем просто сидеть и жаловаться.

Таня Бругера

В 2014 году новость об аресте кубинской художницы Тани Бругеры попала в заголовки новостей по всему миру. Правительство Кубы задержало ее, прервав исполнение перформанса «Шепот Татлина» на гаванской площади Революции. Эта работа, впервые представленная на Гаванской биеннале 2009 года, приглашала желающих взобраться на пустую сцену и без какой-либо цензуры обратиться к аудитории с минутным выступлением, после чего выступавшего уводили люди в униформе. На плечо оратора сажали белую голубку — в качестве отсылки к той, которая сидела на плече у Фиделя Кастро во время его первой речи в Гаване после победы революции 1959 года. Так искусство предоставляло простым людям временную площадку гласности в атмосфере жесткой цензуры. Одни были спокойны, другие кричали, кто-то плакал. По словам художницы, повтор этой работы в 2014 году был осуществлен для того, чтобы подтолкнуть кубинцев «мирно высказать то, что у них наболело, по поводу собственного народа и его будущего после возобновления отношений между Кубой и США».

Бругера долгое время изучала связи между искусством, протестным движением и переменами в обществе. В своем творчестве она следует принципам придуманного ею *arte útil* (исп. «полезное искусство») в долгосрочных проектах, затрагивающих социально-политические проблемы. Например, в 2011 году она начала работу над проектом под названием «Международное иммигрантское движение» в Короне — квартале нью-йоркского района Квинс. Организованный при содействии Музея искусств Квинса и Creative Time, некоммерческой арт-группы, он подразумевал создание открытого общественного пространства, которое могло бы помочь иммигрантам информировать общественность об их нуждах, предоставляя им такие услуги, как обучение английскому языку, юридические консультации, медицинская помощь, а также организация творческих кружков. С 2016 года

Бругера смогла укрепить свои позиции в работе с нелегальными мигрантами, став первым официальным художником-резидентом в администрации мэра Нью-Йорка по делам иммигрантов. Все своей деятельностью Бругера доказывает, сколь непоколебима ее вера в способность искусства быть «полезным орудием воплощения в жизнь идеала инклюзивного общества».



Таня Бругера. Шепот Татлина № 6 (Гаванская версия). 2009

Ф

Физическое присутствие Что такое перформанс?

Сила перформанса коренится в непосредственности его воздействия. Как сказала Роузли Голдберг, основательница нью-йоркского арт-фестиваля Performa: «Разве есть лучший способ заставить людей обратить на себя внимание, чем заявить: „Смотри, вот я стою перед тобой“?» И коль скоро уж тело вышло на первый план в качестве медиума, искусство перформанса показало себя как эффективный механизм исследования гендерных и расовых различий, вообще того, как мы относимся к другим — да и к самим себе.

С 1968 по 1971 год Джоан Джонас создала серию перформансов, в которых она изучала феномены объективации женского тела и фиксации женщин на собственном образе; в своей работе она использовала зеркала. В одном из перформансов она стояла перед зрителями обнаженная и разглядывала свое тело через круглое зеркальце, словно увидела его впервые. Эта работа обнажила силу взгляда другого и продемонстрировала устойчивость положения зрителя, который мог обозреть Джонас всю целиком одним взглядом в противовес фрагментарной картине, доступной самой исполнительнице перформанса. Эта-то телесность, это острое осознание художником (и вообще человеком) своего тела и являются главным нервом искусства перформанса.

Художник тайваньского происхождения Точин Чи известен в первую очередь как автор пяти «Годичных перформансов». Между 1978 и 1986 годом он проводил поочередно по году: запертым в клетке; отмечаясь каждый час; не заходя в помещение; привязанным к другому человеку; и, наконец, не созидая/не смотря/не обсуждая/не читая о/или каким-либо образом еще

не взаимодействуя с искусством. Временная продолжительность каждой из его работ (365 дней) имела важное значение, поскольку увеличение масштаба единовременного перформанса соотносило его тайминг с течением самой жизни, превращая тем самым жизненный опыт в искусство — и наоборот. Своими чудесами выносливости Чи вдохновлял своих поклонников на размышления об условиях нашего существования, то есть о том, что это значит — жить.

Непосредственность воздействия перформанса, а также открывшаяся перед художниками возможность посредством этого вида искусства напрямую отразить личный опыт подтолкнули их к тому, чтобы использовать этот медиум для непосредственного вмешательства в события и процессы, происходящие в обществе. Для своей работы «Когда вера сдвигает горы» 2002 года художник Франсис Алис собрал цепочку из пяти сотен добровольцев на песочной дюне в окрестностях Лимы (Перу); сообщая эти люди при помощи лопат смогли за день передвинуть дюну на несколько сантиметров. Это бесполезное на первый взгляд мероприятие, потребовавшее столько времени и сил и проведенное в то время, когда государство Перу мучительно переходило от диктатуры к демократии, ставило под сомнение само понятие прогресса. Работы другого рода зависят от непосредственного контакта с аудиторией. Во время проведения перформанса «Обмен» (2011) его автор Роман Ондак сам сидит за столом, расположенным в выставочном пространстве, пытаясь обменять некий предмет на что-нибудь, принесенное кем-либо из посетителей. Таким образом запускается процесс бартерного обмена, который заставляет задуматься об отношении человека к вещам и собственному имуществу, об их ценности и смысле товарных отношений.

Телесность, острое осознание художником (и вообще человеком) своего тела являются главным нервом искусства перформанса.

Как вы, наверное, уже поняли по этим немногочисленным примерам, искусство перформанса невероятно разнообразно, и каждая новая работа добавляет к его определению что-то свое. Оно не желает следовать одному методу — ведь нет единого рецепта, по которому можно было бы создавать перформанс, — и потому рождает самые неоднозначные произведения искусства, никогда не оставляющие нас равнодушными.

Марина Абрамович

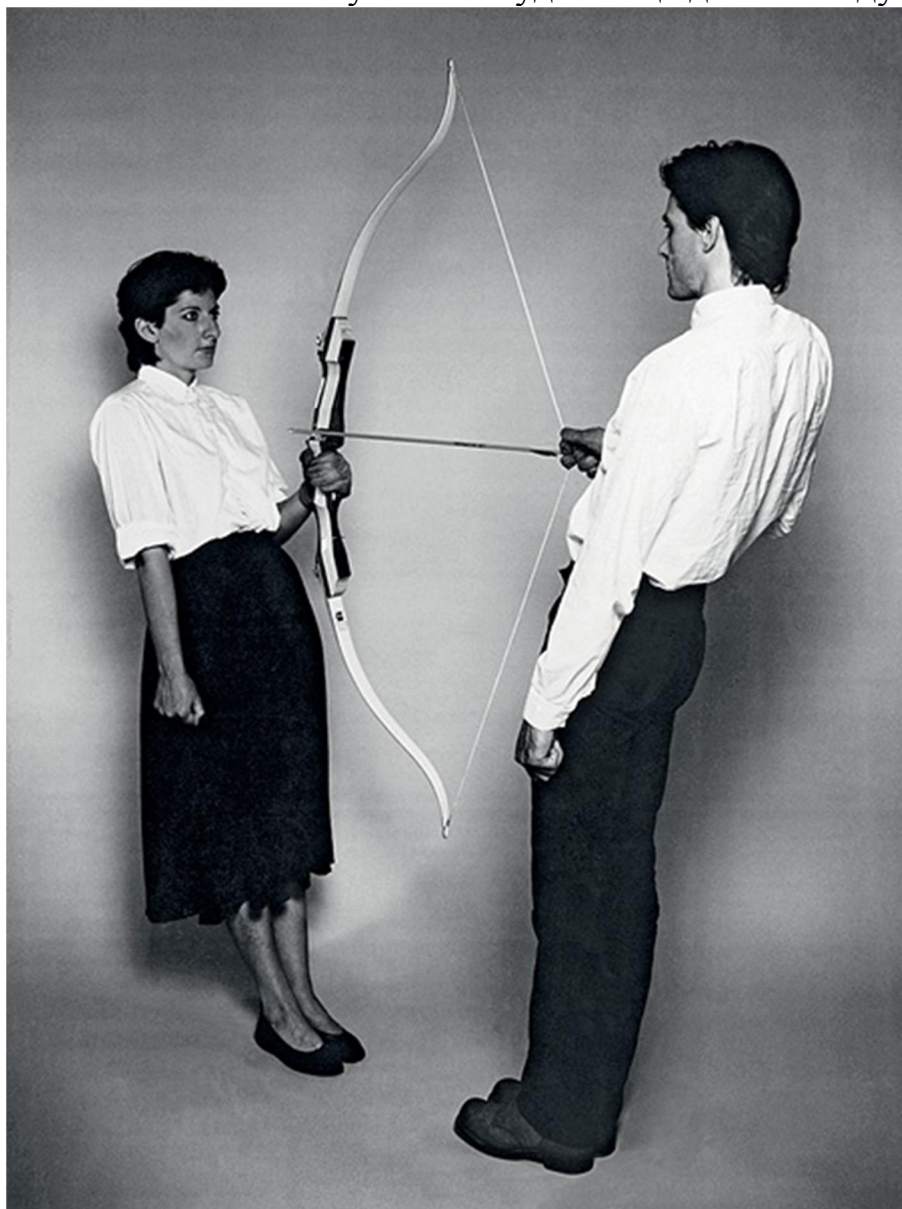
Марина Абрамович — общепризнанная королева перформанса. Своими чрезвычайно выразительными, шокирующими, часто связанными с риском для жизни акциями, не раз доводившими ее до физического и морального опустошения, она оставила неизгладимый след в истории этого жанра.

В «Ритме 0» (1974), одной из своих ранних и самых знаменитых работ, Абрамович разложила на столе семьдесят два предмета, предоставив публике возможность воздействовать ими на свое тело тем способом, каким им будет угодно. Предложенный набор включал розу, перышко, авторучку, мед... и так вплоть до пилы, ножниц, хлыста и заряженного пистолета. Действуя как полноправные участники перформанса, зрители атаковали художницу; в то время как одни стремились ее защитить, утирая ей слезы, другие повреждали на ней одежду и приставляли к голове ствол оружия. Абрамович были нанесены ранения, но она не сдавалась. В итоге, спустя шесть часов, из страха за безопасность жизни автора публика настояла на том, чтобы перформанс был остановлен. Своей работой Абрамович создала безжалостный портрет агрессии, проглядывающей сквозь покров культуры, но ей также удалось продемонстрировать победу разума над безотчетной тягой к насилию.

С 1976 по 1988 год Абрамович работала вместе со своим спутником Улаем над серией экстремальных взаимодействий: художники кричали друг на друга, дышали через рты друг друга в течение целого часа, Улай направлял стрелу натянутого лука в сердце своей партнерши. Когда же их отношения исчерпали себя и Улай с Абрамович решили расстаться, они и это сделали по-особенному — отправились навстречу друг другу с двух противоположных концов Великой китайской стены — с тем чтобы, встретившись посередине, распрощаться навсегда.

Недавно Абрамович примерила на себя роль духовного учителя, гуру художников-перформансистов и всех интересующихся этим видом искусства → см. С. Она разработала «метод Абрамович», серию упражнений для очищения души и тела, и скоро собирается открыть

«Институт Марины Абрамович» в Гудзоне, штат Нью-Йорк. Похоже, спустя неполные полвека после начала своих выступлений художница даже и не думает сбавлять обороты.



Марина Абрамович и Улай. Энергия покоя. Видеоперформанс. 1980

Х Хранение, забота и опека Как убедиться, что наше искусство выживет?

Одетые в белые халаты и вооруженные целым арсеналом специальных инструментов, музейные реставраторы трудятся, чтобы сохранить произведения искусства для будущих поколений. Зачастую они напоминают судмедэкспертов, отыскивающих улики и проявляющих чудеса находчивости. Но их главная цель — сохранение произведений искусства. Основная проблема состоит в следующем: возможна ли — и если да, то каковы ее условия? — демонстрация произведения в течение десятилетнего (и тем более столетнего) срока? Чтобы ответить на этот вопрос, реставраторы должны определить характер физических и биохимических изменений, происходящих с музейным предметом, в то время как научные сотрудники осуществляют надзор за условиями его хранения и экспонирования. Особой проблемой для реставраторов современного искусства стало произошедшее в послевоенное время распространение синтетических материалов, ведь определенных знаний о том, как они поведут себя по прошествии длительного времени, пока нет. Кино-, видео- и компьютерное искусства раз за разом порождают новые вопросы, стоит только какой-либо из «передовых» технологий устареть. Работа по консервации может претерпевать значительные изменения, что заставляет привлекать к ней высококвалифицированных специалистов из разных научно-технических областей, от компьютерщиков, сохраняющих произведения искусства на серверах, до инженеров-конструкторов, ответственных за установку гигантских уличных скульптур, или профессиональных маляров, чья работа заключается в повторной покраске безупречных поверхностей минималистской скульптуры.

Каких только изобретательных ходов не придумывают. Например, работа Кадера Аттия «Без названия (Гардайя)» (2009) представляет собой сложносоставную инсталляцию, в которую входит, в частности, модель древнего алжирского города Гардайи из вареного кускуса. Поскольку кускус приходится менять для каждой новой экспозиции, хранители музея Гуггенхайма, где была выставлена одна из версий этой работы Аттия, после того как она вошла в состав постоянного собрания, обратились к художнику, чтобы уточнить рецепт приготовления «художественного материала». Получить точный чертеж «городских кварталов», подготовить комплект инструкций по защите от грызунов и плесени при подготовке инсталляции было не менее важно.

Дело в том, что не каждое произведение задумывалось, чтобы уцелеть. Желание сохранить его может противоречить намерениям художников, желавших как раз того, чтобы их творения разрушались. А бывает и так, наоборот, что авторскую концепцию искажают даже малейшие признаки его износа. С другой стороны, есть опасность, что вмешательство реставраторов, осуществленное с целью сохранения работы в ее оригинальном виде, может нанести вред целостности объекта. Всё это приводит к ряду важных и достаточно непростых вопросов, например, таких: имеет ли концепция приоритет перед аутентичностью художественного произведения? Как на искусстве отразится тот факт, что реплики станут нормой при экспонировании работ, чересчур хрупких и уязвимых для внешнего воздействия при публичном показе, или таких, чья сохранность с течением времени пришла в состояние, не соответствующее оригинальному?

Зачастую реставраторы и хранители напоминают судмедэкспертов, отыскивающих улики и проявляющих чудеса находчивости.

Самое важное при столкновении с пцмодобными дилеммами — понять авторскую идею. К счастью, современные художники доступны для общения, а кроме того, музейные хранители и реставраторы могут почерпнуть необходимые им сведения из интервью и специальных анкет, заполняемых авторами при включении их произведений в музейное собрание. Реставраторы нередко сотрудничают с коллегами из других учреждений, обмениваясь с ними знаниями как о реставрационных материалах и художественных техниках, так и об оригинальных авторских концепциях. В конце концов, каждая работа — это особый случай, заслуживающий заботы и опеки, даже если это означает, что кому-то из сотрудников музея придется потратить три месяца своей жизни на то, чтобы предотвратить захват города, возведенного из кускуса, жучками-вредителями.

Когда новые медиа устаревают

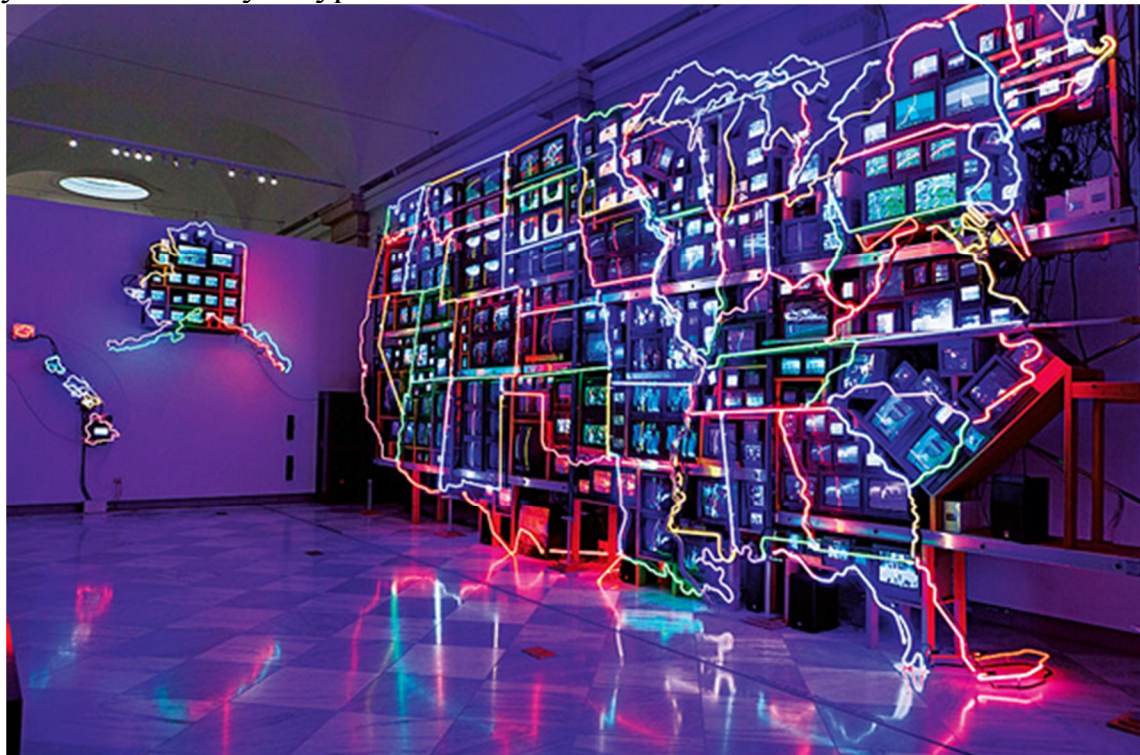
Любые технологии — точь-в-точь как ваш кнопочный мобильник, проигрыватель мини-дисков или аккаунт в MySpace и iPhone 5 — рано или поздно уходят в прошлое, уступая место чему-то новому. В течение последних пятидесяти лет реставраторы неизменно стремились к тому, чтобы не отставать от технологического прогресса.

Только подумайте: электронно-лучевые экраны телевизоров сменились жидкокристаллическими, кинокамера Super 8 уступила место сначала 16-миллиметровой, затем Betacam и, наконец, VHS, видеокассеты трансформировались в лазерные диски, DVD и Blu-ray, а совсем недавно — просто в информацию на картах памяти или в «облаке». По большей части решением проблемы становился «перенос» произведения видеоискусства с одного носителя на другой, с неизменным созданием резервных копий и сохранением контрольных экземпляров «на всякий случай».

Но что делать с работами, для которых ныне устаревшие технологии являются значимой составляющей содержания произведения? В случае скульптурных работ Нам Джун Пайка, смонтированных из аналоговых телевизоров, реставраторы крупных музейных учреждений посчитали необходимым запастись ими по максимуму, чтобы было чем заменять поврежденные. Но это лишь временная тактика — она не будет работать вечно, и в недалеком будущем реставраторам придется подыскивать более эффективную альтернативу. В отдельных случаях художники ставят условие, что при устаревании технологий и сама работа должна перестать существовать, — так было в случае с Кори Аркенджелом, одна из ранних работ

которого была сделана из взломанных картриджей Nintendo. Так или иначе, во всех случаях музейного хранения следует придерживаться общего золотого правила — работать рука об руку с художником, чтобы всегда была возможность определить, что именно в произведении является искусством.

Безусловно, новые технологии влекут за собой новые трудности → см. З. Но коль скоро художники взялись за новые технологии, первейшая задача реставраторов — совершенствовать свои навыки для того, чтобы они отвечали требованиям времени, обеспечивая тем самым будущее нашего культурного наследия.



Нам Джун Пайк. Электронная сверхскоростная магистраль: США, Аляска, Гавайи. 1995

Ц

Целиком в лесах

Как должны выглядеть музеи?

Стерильность пустого белого пространства, избавленного от всего, что может отвлечь внимание от произведений искусства, превратилась в общепринятый стандарт настолько, что мы ее уже просто не замечаем. Когда искусством может быть всё что угодно, не что иное, как «белый куб», наделяет выставляемые экспонаты художественной идентичностью → см. Д. Такое устройство экспозиции ведет отсчет от основания в 1929 году нью-йоркского Музея современного искусства. Бытовавшая прежде практика развески картин в салонном стиле (тесно, одна над другой, порой до самого потолка) была вытеснена размещением произведений на большом расстоянии друг от друга — на уровне глаз и в один ряд. Главная цель — позволить зрителю сфокусироваться на отдельной работе, обеспечив ему максимум исключительно эстетического восприятия. Вскоре избавились и от окон, так что все приметы внешней повседневности и течения времени были окончательно стерты. Аналог «белого куба» для кино и видео появился полувеком позже в виде «черного куба» с экраном или монитором внутри.

Изоляция от окружающего мира позволила музею стать особым пространством для созерцания, местом — и в то же время символом — личного и коллективного возвышающего переживания. Заодно в этой точке соприкосновения с прекрасным установился и определенный порядок поведения. Современный завсегдатай музея вдумчив и серьезен, он медленно бредет по выставочным залам и разговаривает вполголоса. Непрестанно находясь под недремлющим оком зрителей музея, он не отважится нарушить запрет «руками не трогать». В связи с этим не кажется удивительным сходство архитектурных планов тюрем, религиозных сооружений и музеев.

В то время как музейные интерьеры беднеют, их архитектура становится, наоборот, всё более претенциозной и эффектной. Существующие площадки перестраиваются (к примеру,

Тейт Модерн в Лондоне на месте бывшей электростанции Bankside по проекту Herzog & de Meuron), с нуля возводятся новые (например, труднодоступный японский остров Наосима приютил целый квартал музеев современного искусства, — местные аборигены зовут его островом Андо, поскольку большая часть этих музеев была спроектирована знаменитым Тадао Андо). Своим впечатляющим видом они обязаны применению новейших материалов и технологий — с их помощью само здание музея превращается в произведение искусства. Мода на подобные музеи — арт-объекты пошла от созданного Фрэнком Ллойдом Райтом музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, с его удивительной скульптурной формой, спиральным пандусом и огромным атриумом.

Изоляция от окружающего мира позволила музею стать особым пространством для созерцания.

Хотя сегодняшние музеи и выглядят совсем не так, как их предшественники, эти новомодные дома современного искусства, спроектированные такими архитекторами, как Фрэнк Гери или Сантьяго Калатрава, — не более чем вариации на старую тему. Их конструкция восходит к истории европейской архитектуры XVIII века, того времени, когда коллекции богачей выставлялись в оформленных по индивидуальному заказу и поражающих воображение зрителя залах и галереях, которые должны были производить впечатление на гостей, одновременно воссоздавая точный портрет самого обладателя коллекции.

Большинство туристов, прилетающих в Бильбао, на север Испании, едет сюда преимущественно для того, чтобы посмотреть на сверкающую титановую конструкцию Гери. Способность учреждения культуры повлиять на экономику и даже изменить международный статус города теперь называют «эффектом Бильбао», памятуя о том воздействии, которое музей оказал на жизнь целого региона. Этот потенциал музеев современного искусства, заключающийся в том, чтобы превращать малоизвестные города в мировые туристические и культурные столицы, нередко становится приманкой для амбициозных архитекторов и городских инвесторов.

Пока новое поколение художественных музеев с эффектными, подчеркнуто футуристическими фасадами захватывает и поражает воображение всего мира, кто сможет гарантировать, что «белый куб» и «черный ящик» останутся в безопасности перед лицом будущих трансформаций? Только время покажет.

Культурный район Остров Саадият

Расположенный всего в пятистах метрах от побережья, на котором находится столица Объединенных Арабских Эмиратов Абу-Даби, остров Саадият привлек к себе внимание, когда в 2006 году стало известно о планах превратить его в центр мировой культуры и разместить на нем сразу несколько новых, специально для него задуманных музеев.

Все они были спроектированы передовыми архитекторами с целью преобразить облик Абу-Даби. Теперь здесь есть свой Гуггенхайм, окруженный в соответствии с проектом Фрэнка Гери одиннадцатью его фирменными коническими сооружениями; Центр исполнительских искусств, спроектированный Захой Хадид так, чтобы публика проходила сквозь специально отведенные для проведения перформансов пространства; Морской музей архитектора-самоучки Тадао Андо, вдохновлявшегося при его создании образом паруса, надутого ветром; собственный Лувр — первый в истории аванпост легендарного парижского музея — в исполнении французского архитектора Жана Нувеля; и, наконец, Национальный музей шейха Зайда, сооруженный по проекту Нормана Фостера, автора лондонского небоскреба Мэри-Экс (прозванного «Огурцом») и посвященный истории и культуре Объединенных Арабских Эмиратов, а также жизни самого шейха Зайда (1918–2004), первого президента страны и инициатора ее преобразований.

Между тем строительство культурного района Остров Саадият, стоимость которого можно оценить в сумму около 28 000 000 долларов, не обошлось без полемики. Общество по защите прав человека дважды (в 2009 и 2015 годах) заявляло о нарушении прав рабочих — приезжих из Южной Азии, — и это особенно иронично (ведь арабское название острова дословно переводится как «остров счастья»). Хотя случившееся заставило ОАЭ реформировать свой

трудоустройственной кодекс и политику, местные Лувр и Гуггенхайм, а также Нью-Йоркский университет Абу-Даби (чей новый кампус в районе Марина открыл свои двери в 2010 году) не перестают подвергаться критике в связи с низкими зарплатами мигрантов-рабочих и тяжелыми условиями их труда. Этим учреждениям еще только предстоит решить обозначенные проблемы, признав лежащую на их плечах ответственность за совершаемые ими действия, — ведь они напрямую воздействуют на формирование нашего культурного будущего.



Архитектурная модель музея Лувр-Абу-Даби, запланированного к строительству в культурном районе Остров Саадият, Абу-Даби (ОАЭ), по проекту Жана Нувеля

Ч

Чем публика не шутит А можно потрогать?

Легко представить, какое детское восхищение охватывало зрителей при взгляде на «Antropodino», поражающую своим видом ландшафтную инсталляцию, для сооружения которой бразилец Эрнесту Нету на целый месяц оккупировал здание нью-йоркского Арсенала на Парк-авеню. Ее гигантская конструкция, включавшая в себя центральный купол с выкрашенными в голубой и розовый цвета туннелями, словно щупальца, расходившимися в разные стороны, казалось, была бы уместна скорее в инопланетном пейзаже, чем в стенах художественной галереи. На подходе к ней посетителям предлагалось разуться и отдохнуть в огромном лиловом кресле или же прикорнуть внутри красного иглу, пахнущего ромашкой и лавандой, а также окунуться в бассейне, заполненном воздушными шарами. А надо всем этим простирался белый матерчатый балдахин исполинских размеров, с которого свисали десятки трубкообразных отростков — некоторые из них и были наполнены душистыми специями.

Сегодня создание масштабных инсталляций вроде «Antropodino» Нету — одна из самых распространенных практик в современном искусстве. Если изначально термин «инсталляция» (*англ.* installation) обозначал развеску или установку работ в помещении выставки, то к концу 1950-х — началу 1960-х годов он начал отсылать к совершенно новому виду творческой деятельности, состоящему в создании временных или постоянных сооружений из разнообразных материалов. В любой инсталляции предметы и материалы, из которых она создана, следует воспринимать не по отдельности, а как части единого ансамбля. Причем общего рецепта, по которому можно было бы создавать (и воспринимать) инсталляции, не существует. Некоторые из них можно осматривать, свободно разгуливая по их территории, тогда как обзор других ограничен тем, что видно с порога.

Всё чаще и чаще художники используют инсталляцию для того, чтобы изменить форму взаимодействия публики с произведением искусства, создавая работы, для раскрытия и осмысления которых требуются активные действия самих зрителей. Илья Кабаков, один из

крупнейших современных художников, пошел еще дальше, сравнив инсталляцию с театром, в котором зритель является актером, художник — режиссером, а произведение искусства — сценой.

Выбор используемых материалов зависит от того содержания, которое автор вкладывает в свою работу, а также от того эффекта, который она, по его мысли, должна произвести на публику. Каждая составляющая нередко нагружена собственным значением, что позволяет зрителю ощутить себя в роли детектива, ищущего разгадку, а перформанс, звук и изображение добавляются уже для создания фантастической атмосферы. Так, швейцарская художница Пипилотти Рист превращает выставочную площадку в необъятное мультимедийное пространство, посетители которого могут часами лежать на мягких скульптурных островках в окружении двигающихся сюрреалистических изображений розовых цветов и обнаженных частей тела. В подобных работах произведением искусства становится уже не объект, а ситуация. В этом отчасти кроется причина того, почему нам так часто сложно описать наши впечатления от той или иной инсталляции и почему фотография бессильна передать ее атмосферу. Это именно тот случай, когда необходимо личное присутствие.

Всё чаще и чаще художники используют инсталляцию для того, чтобы изменить форму взаимодействия публики с произведением искусства, создавая работы, для раскрытия и осмысления которых требуются активные действия самих зрителей.

По мнению Нету, именно активность зрительской аудитории оживляет его инсталляции. Он описывает свою публику как совокупность отдельных «клеток», представляющих различные культуры, сообщества и истории, а собственные работы — как то, что их объединяет. И в то же время на уровне ощущений эффект «Antropodino» куда проще. Запах специй настигает зрителя еще до того, как его глаза привыкнут к зрелищу простирающейся перед ним розово-голубой игровой площадки. Как продемонстрировала эта работа, нет лучше способа познакомиться с инсталляцией как произведением искусства, чем снять обувь и окунуться в нее.

Яёи Кусама Комната зачеркивания 2002 — настоящее время

Представьте себе, что вы заходите в абсолютно белую комнату. Кухонный стол, диван, даже телевизор и чайник — всё белое. Нет, это не психиатрическая больница, это интерактивная инсталляция японской художницы Яёи Кусамы «Комната зачеркивания». И в чем же тут интерактивность? Ну, вот вам набор наклеек-кружков ярких цветов разных размеров: Кусама хочет, чтобы вы расклеили этих малышей — повсюду, где захотите!

Для нее эти кружки — способ познания Вселенной. По словам художницы, «наша Земля — всего лишь один такой кружок среди миллионов звезд в космосе. Кружки — путь к бесконечности. Зачеркивая природу и собственные тела этими кружками, мы становимся частью окружающего мира». Идея «зачеркивания» появилась еще в 1960-е годы, когда Кусама стала целиком покрывать себя и других людей кружками в актах «самозачеркивания». В «Комнате зачеркивания» она приглашает публику принять участие в сотрудничестве не только с автором, но и друг с другом, чтобы зачеркнуть пространство и превратить его в бесконечный туман из красных, желтых и зеленых кружков. Для своей персональной выставки, прошедшей в нью-йоркской галерее Давида Цвирнера в 2015 году, художница соорудила подобную инсталляцию в скромном типовом доме американского пригорода, воссозданном в помещении галереи. Эффект приблизительно тот же, что и в другой знаменитой работе Кусамы, «Бесконечной зеркальной комнате», в которую зрители заходили по одному, попадая в замкнутое пространство, со всех сторон выложенное зеркалами. Мерцающие блики

отражаются бесконечно — кажется, будто ты паришь в космосе, и так хочется раствориться в нем, став одной из миллионов звезд...



Яёи Кусамы. Комната зачеркивания. 2002 — настоящее время.

Работа выполнена совместно с Художественной галереей Квинсленда, Брисбен (Австралия).

Ш

Шах и мат: что это вообще такое?!?!?!

На что это я смотрю?

Современное искусство порой — крепкий орешек. Каждому доводилось сталкиваться с подобным — зайдешь в галерею, помотришь разок на экспонаты и подумаешь: «Что это вообще такое?!?!?!» И пояснения на стенах нередко еще больше запутывают дело, наводя зрителя на мысль о собственной тупости. К сожалению, такой опыт весьма распространен.

Первый шаг на пути к пониманию современного искусства — уяснить, что ни одно произведение в отдельности не может нести за него ответственность. Существует целый мир искусства, и постоянно создается что-то новое: скульптуры, картины, перформансы, концепты и множество других притягательных и отталкивающих, умиротворяющих и угнетающих, потрясающих и — к чему лукавить? — посредственных работ. Поэтому то, на что вы сейчас смотрите, — лишь крохотный фрагмент общей картины, который, возможно, не вполне вам подходит, не может вас тронуть. Возможно, вы бы скорее откликнулись на работу, которая больше соотносилась бы с личными переживаниями художника или была бы не настолько заиклена на политике. Возможно, это просто «не ваше».

Понять, на что смотришь, становится еще труднее, когда осознаешь, что создается так много искусства и всё оно — настолько новое, что просто никто еще не успел определить, какое искусство хорошее, а какое — нет. Это одновременно и ободряет и ужасает. Никто толком не понимает, что перед ним, и солидная часть представленного запросто может оказаться бараклом. Но даже если мы уверены в собственных оценках, нас порой обманывают наши же глаза. Вспомним знаменитые слова гиганта американской художественной критики Клементы Гринберга: «Всё по-настоящему оригинальное искусство поначалу кажется уродливым».

Стоит также поразмыслить над тем, как именно мы определяем, хорошее перед нами искусство или плохое, и понять, что для этого определения нет единых законов. Среди общеизвестных признаков «хорошего» искусства упоминаются такие, как способность оказать влияние на дальнейшее развитие искусства или вызвать в зрителе целую гамму разнообразных эмоций, сразу и надолго «запасть в его душу». Но у каждого зрителя своя — неповторимая —

душа. Кроме того, полезно осознать, что искусство, которое вам нравится, не всегда совпадает с искусством, которое вы считаете хорошим. Личные пристрастия не должны быть столь же твердо обоснованными, как скучные критические оценки, а равно и столь же откровенными, как (пугающие порой) заявления некоторых художников. У всех свои слабости — в том числе и вкусовые.

Неспособность понять искусство еще не делает человека глупым. Но и само искусство она глупым сделать не может.

Следующий шаг — не принимать всё на свой счет. Неспособность понять искусство еще не делает человека глупым. Но и само искусство она глупым сделать не может. Как и в случае с литературой, музыкой или танцем, какое-то искусство воспринимается быстро, с ходу, а какое-то медленно, с трудом, — и зачастую оно требует от зрителя немалых усилий для понимания. Чтобы встроиться в новую систему ценностей, требуется время. Мы можем увидеть в «Авиньонских девицах» (1907) всё что угодно, — и совершенствование живописного языка, осуществленное Пикассо за счет совмещения различных точек зрения в рамках одного произведения, и разрыв с западной живописной традицией, стоящий за отказом от идеализации женского образа, и, наконец, буквальное воплощение страха художника подцепить какую-нибудь заразу при посещении публичного дома. По аналогии, мы и в работе Маурицио Каттелана «Errotin, le vrai lapin» («Эрротен — настоящий кролик», 1995), в которой художник нарядил своего галериста Эммануэля Перротена гигантским кроликом-пенисом, можем рассмотреть одновременно и намек на скандальные плейбойские замашки мегадилеров, и попытку оспорить осмысленную эффективность серьезной коммерческой сделки. Или же это насмешка над шоковыми практиками, которые столь часто используются художниками-перформерами → см. Р?

При этом существуют особые навыки в считывании визуальной информации, которые развиваются только усердной практикой, но, вообще-то, присущи каждому изначально. Ведь мы ежедневно осуществляем выбор (начиная с определения десерта за обедом и подбора носков той или иной расцветки до принятия решения относительно того, обращать ли внимание на рекламу в браузере), зачастую даже не задумываясь об этом. Это эстетический выбор, а также — импульсивная реакция на то, выражена ли идея так, чтобы тронуть нас и привлечь наше внимание. Поэтому расслабьтесь! Не бойтесь пробудить свои умения и использовать их, когда вновь окажетесь в ситуации «шах и мат». И чем больше вы увидите современного искусства, чем больше прочтаете о нем, чем больше времени ему посвятите, тем больше в нем и почерпнете.

Начать лучше всего с выбора какого-нибудь одного произведения искусства или художника, привлечшего ваше внимание, и изучения информации о нем. Если вы по-настоящему заинтригованы и открыты новому, то обязательно отыщется много полезного. В музеях есть этикетки и аннотации, буклеты, экскурсии, выставочные каталоги и даже дежурные смотрители, которые могут знать куда больше, чем вы предполагали (и наверняка будут рады случаю пообщаться). В коммерческих галереях с подписями, конечно, небогато, а трудятся там нередко снобы, но всегда можно попросить на информационной стойке пресс-релиз, который так или иначе объясняет идейную подоплеку того, что представлено. В прайс-листе вы увидите список работ с указанием их наименований, материалов, которыми они выполнены, а также назначенных за них цен. Ну и, на худой конец, в вашем распоряжении всегда находится интернет со всем богатством источников (помимо Википедии!), от персональных сайтов отдельных художников и посвященных им страниц на сайтах галерей до интервью на Youtube и конкретных видеоработ, которые можно посмотреть на Vimeo. Все эти данные доступны!

Главное не бояться задавать вопросы. Не только о людях, но и о самой работе. Если название этой главы звучит для вас знакомо, значит, какими-то вопросами вы уже задавались. Что делает «это» произведение искусства? Оно подталкивает к чему-то или отвращает? Почему? Что, по-вашему, его создание могло значить для художника? Можете ли вы сформулировать, почему оно вам нравится? Или почему — нет? Выставки современного искусства — лучшее место для свиданий именно потому, что там всегда есть о чем поговорить. А сколько всего откроется в беседе. Так что не бойтесь обсуждать и доверяйте своим оценкам — но не настаивайте на них! В конце концов, сказать глупость, растерявшись перед гигантским пенисом в виде розового кролика, — это не самая большая трагедия на свете.



Маурицио Каттелан. Errotin, le vrai lapin (Эрротен — настоящий кролик). 1995

Интернациональный арт-инглиш

Отчего же в текстах о современном искусстве так трудно обнаружить простой человеческий язык? Для многих чтение подписи на стене, пресс-релиза или статьи в каталоге выставки оборачивается кошмаром. Вместо того чтобы дать ответы и возможные варианты толкования работ, эта информация погружает вас в туманный хаос бесконечных эпитетов и сравнений. Каждое слово в отдельности кажется понятным, но вместе они объединены так, что суть остается неясна. Преодоление этого словесного барьера, обретение смысла за ним — лишь иллюзия.

В 2012 году художник Дэвид Левин и социолог Аликс Рул провели исследование особой формы «арт-речи», используя пресс-релизы из сетевого журнала e-flux, который по всему миру выпускает в среднем по три выставочных анонса в день. Используя в качестве базы данных тринадцатилетний архив рассылки, они осуществили лексический, грамматический и стилистический анализ для определения лингвистических паттернов этого уникального языка, который назвали «интернациональным арт-инглишем» (International Art English, IAE).

Каковы же его особенности? IAE склонен к образованию новых существительных: «потенциальный» порождает «потенциальность», «переживание» становится «переживаемостью». Для этого языка чем длиннее слово, тем лучше — зачем художникам «брать» что-то в работу, если можно «адаптировать»? Кроме того, заметно пристрастие к гиперболам: произведение не просто подталкивает к размышлению — оно, как было написано в одном из недавних пресс-релизов, «размывает наше восприятие реального и виртуального, места и времени, а также природы памяти и ее утери»... Да, вот еще что: любовь

и Жанны-Клод — стала в то лето хитом Инстаграма (#FloatingPiers). «Как и все наши работы, „Плавающий пирс“ был бесплатным и общедоступным, — объяснял Кристо. — Не было ни билетов, ни открытия, ни резервирования — и никаких хозяев. „Плавающий пирс“ стал продолжением улицы и принадлежал всем».

Для многих понимание того, что значит «публичное искусство» всё еще ограничивается памятниками национальным героям и военными мемориалами, украшающими городские парки и скверы. Но современные художники вдохнули в этот вид искусства новую жизнь. Независимо от того, исходит ли инициатива от местной администрации, с целью оживления общественного пространства стремящейся прибегнуть к помощи искусства, или же со стороны художников, произведение паблик-арта — это всегда результат долгого и напряженного труда, требующего совместных усилий вполне эпического масштаба. К примеру, идея «Плавающего пирса» (зародившаяся в далеком 1970 году) стоила его авторам, потерпевшим сначала фиаско в Южной Америке и Японии, целых сорока шести лет бюрократических проволочек, прежде чем они воплотили ее в жизнь. Долгосрочное ожидание стало отличительной чертой сугубо временных и безусловно малопрактичных работ Кристо и Жанны-Клод: художники двадцать четыре года прождали разрешения немецкого правительства на то, чтобы «обернуть» здание Рейхстага тканью, что требовалось для создания «Упакованного Рейхстага» (1971–1995), а получить добро на установку «Ворот» (1979–2005) в нью-йоркском Центральном парке стоило им двадцати шести лет переговоров, совещаний и публичных дискуссий, в ходе которых пришлось столкнуться с технико-экономическими требованиями, петициями и яростными письмами протеста.

Но ради чего всё это? Не в хэштегах и лайках же дело? В случае «Плавающего пирса» трудности, возникшие во время эксплуатации объекта, привели к тому, что рады ему были далеко не все. Хотя инсталляция и была осуществлена за счет прибыли, полученной от продажи работ самих художников, местные власти, стремясь обеспечить безопасность, не допускали излишнего скопления людей, вследствие чего многие посетители отправлялись домой несолоно хлебавши. Кое-кто даже успел пожаловаться на траты, связанные с эвакуацией заблудившихся туристов и уборкой за ними мусора.

Создаваемый «ради публики», насколько паблик-арт ее учитывает? Какое до него дело среднестатистическому индивиду?

Паблик-арт практически всегда вызывает неоднозначный отклик. Растрата государственных средств, нанесение вреда общественному имуществу и, хуже того, ущемление прав местного населения — вот основные упреки в его адрес. Когда американец Пол Маккарти поставил в Париже свое огромное «Дерево» (2014), возмущенные правые обвинили его в оскорблении чувств жителей всего города. Через десять дней эта надувная, работа, напоминающая секс-игрушку, была проколота неизвестным. Как бы скандально он ни выглядел, этот случай затрагивает самую суть проблематики паблик-арта: создаваемый «ради публики», насколько паблик-арт ее учитывает? Иными словами, что до такого искусства среднестатистическому индивиду?

Правда в том, что любое произведение искусства — не только «публичного» — не может оказаться по вкусу каждому. Но что бы кто ни думал о паблик-арте, он всегда служит поводом для диалога между местным населением и новаторами в области культуры, а в идеале — объединению людей через совместное переживание чего-то необычного → см. А. «Облачные врата» (2004) Аниша Капура в Чикаго — знаменитая бобовидная скульптура с зеркальной поверхностью — является теперь обязательным пунктом посещения для каждого гостя города. По словам Джермано Челанта, куратора «Плавающего пирса» Кристо и Жанны-Клод, «подобные проекты подобны мечте, которую каждый может понять и разделить».

Каждому по Бэнкси

Даже если вы столкнетесь с этим художником на соседней улице, ваши шансы опознать его равны нулю — зато мы готовы поставить на то, что вы моментально узнаете его характерные граффити, выполненные по трафарету, на задворках Брик-лейн в Лондоне. Его пронизанные черным юмором высказывания на социальные темы появлялись на городских брандмауэрах и опорах мостов по всему миру: пара целующихся полицейских на фасаде паба в Брайтоне,

уличный боец, бросающий коктейль Молотова (который в итоге оказывается букетом цветов) на стене в Иерусалиме, двое солдат, мародерствующих после разрушительного урагана Катрина в Новом Орлеане.

Общественная значимость творчества Бэнкси не вызывает сомнений. Выбранные темы злободневны, они напрямую соотносятся с теми проблемами, которые волнуют местное население, но также затрагивают и более широкий круг вопросов, например жестокость полиции или зависимость современной культуры от технологий. Мгновенная считываемость визуального языка Бэнкси привела к тому, что его работы (которые созданы, вообще-то, незаконно, и потому они даже иногда классифицируются как проявления вандализма) стали куда популярней большинства других объектов паблик-арта, созданных по официальному заказу и по всем «серьезным» правилам. Неоднократно повторялись случаи, когда простые люди оказывали сопротивление администрации, пытавшейся ликвидировать свидетельства так называемого «вандализма» Бэнкси, что породило споры о том, кто же является собственником настенных изображений.

И пусть он не слишком высоко оценен высоколобой критикой, Бэнкси определенно удалось обратить на себя внимание, если судить по персональным выставкам в крупных музеях, знаменитым именам коллекционеров его работ и успешным продажам на аукционах. С другой стороны, сделав огромный вклад в улучшение репутации стрит-арта (*англ.* street art — уличное искусство), Бэнкси поставил ряд любопытных вопросов. Произведения стрит-арта — они вообще для кого? Кто отвечает за них и кто определяет их будущее? Кто владеет ими? И кто, наконец, вправе претендовать на улицу?



Работа Бэнкси Смывая наскальную живопись была обнаружена на Лик-стрит (Лондон) в мае 2008 года. Закрашена к августу того же года

Ю

Юлить между вчера, сегодня и завтра Как меняется мир искусства?

В последнее время технический прогресс настолько ускорился, что кажется, будто завтра придет быстрее, чем ожидалось. Каких-нибудь полстолетия назад никто и подумать не мог, что изобретение Интернета так сильно изменит нашу жизнь. Но каким образом оно повлияло на искусство и художественный мир? Что готовит нам будущее?

Нельзя отрицать: «цифра» — основополагающий признак нашего времени. И хотя Всемирная паутина существует уже более двадцати пяти лет, мы только теперь наблюдаем последствия ее воздействия на искусство. Появляется новое поколение художников, выросших в эпоху интернета и живущих в Сети так же естественно, как и за ее пределами. Цифра глубоко

пропитывает все аспекты жизни и отражается в произведениях искусства, выполненных в самых различных техниках, от картин с изображением онлайн-свиданий до скульптур, печатаемых на 3D-принтере по заказам. Идеалы пионеров интернет-арта, чьей целью было привлечение аудитории на местах, остаются актуальными, а эра смартфонов открыла необъятные возможности для творчества → см. З. А ведь художники еще даже не брались всерьез за виртуальную и дополненную реальность!

Интернет повлиял на наше восприятие, не просто изменив, но и существенно облегчив доступ к искусству. Музеи предоставляют более разнообразный контент заметно расширившейся аудитории, увеличивая собственное сетевое присутствие за счет публикации блогов о происходящем в кулуарах, постов в Instagram и видеointервью (зачастую выкладываемых на разных языках) с художниками и кураторами. Если говорить о коммерции, то платформы интернет-продаж растут сегодня как грибы. Пусть онлайн-продажи произведений искусства распространены еще не очень широко, близок день, когда для ценителей прекрасного станет нормой загрузка видео-арт-объекта из интернета.

Но жизнь в непрерывном онлайн-режиме, когда, лежа на диване, вы просматриваете тысячи изображений, прокручиваете информационные ленты, то и дело нажимая кнопку «нравится», легко приводит к ощущению неудовлетворенности. Так, может возникнуть желание двигаться в обратном направлении — к интимности жизни офлайн. И мир искусства уже отреагировал на подобное стремление, что отразилось в возвращении традиции проведения фестивалей и прочих общественных мероприятий, в широком привлечении публики в музеи и в стимуляции обмена мнениями. Перформанс → см. Ф также стал частью музейной повседневности, усиливая личную составляющую зрительского опыта и подталкивая людей к взаимодействию. Как и в случае с инсталляцией, перформанс требует физического присутствия зрителя и его индивидуальной вовлеченности. Всплеск распространения искусства, отвечающего всем этим требованиям, мы сейчас и наблюдаем.

По сути, мы являемся свидетелями перестройки иерархии «как, где и кто», которая сформировала существующий мир искусства.

Всё это — разные составляющие общего курса в мире искусства на более персонализированный контент → см. М. Хотя эффектные продажи на публичных торгах аукционов по-прежнему в ходу, набирают обороты и частные сделки, заключающиеся за закрытыми дверями. Альтернативные модели арт-ярмарок тоже потихоньку начинают теснить еще недавно господствовавшие на рынке искусства мегаярмарки — они куда скромнее по своим масштабам, зато работают только по персональным приглашениям с избранными коллекционерами. Некоторые галереи даже практикуют обмен пространствами, на короткий срок уступая площадку зарубежным коллегам, чтобы те получили доступ к клиентам из других регионов.

По сути, мы являемся свидетелями перестройки иерархии «как, где и кто», которая сформировала существующий мир искусства. Но в одном нет сомнений: мы постепенно начинаем осознавать, насколько с распространением интернета изменились — и продолжают меняться — наши навыки усваивания и способы обработки информации. Способы истолкования искусства, равно как и самого его восприятия, трансформируются стремительно, как никогда прежде, — и в степени, о которой мы можем только гадать. Добро пожаловать в будущее — пришла пора обновления!

Финансирование

Ничего не поделаешь — искусство стоит денег. Создаете ли вы, покупаете, выставляете или спонсируете искусство, инвестиции в любом случае необходимы для того, чтобы поддержать художественный мир на плаву.

Большинство авторов не в состоянии заработать своей профессией достаточно средств даже на жизнь, не говоря уже о том, чтобы иметь возможность покрыть издержки производства, стоимости художественных материалов, аренды мастерской и транспорта. Поэтому художники ищут поддержку у некоммерческих организаций, частных или общественных, — чаще всего она происходит путем раздачи призов (премий), выделения грантов или стипендий (денег на

конкретный проект), предоставления резиденций (бесплатного проживания в подходящем для творчества месте). Размеры помощи значительно разнятся в зависимости от страны и организации. Хотя всё чаще конкурс на них проходит на общих основаниях, обычно кандидаты обязаны отвечать определенным критериям отбора и предоставлять заявку с детализированным описанием проекта и подробными бюджетными сметами. Между тем наиболее авторитетные стипендии вроде пятилетнего гранта Макартура присуждаются просто по номинации. Огромный престиж подобных наград зачастую отражается в наличных выплатах, порой достигающих шестизначных цифр.

Не стоит, однако, забывать, что и музеи нуждаются в деньгах! Их расходы — от страхования и транспортировки произведений до перепланировок выставочных помещений, хранения и общественных программ — как правило, очень значительны, так что их в принципе невозможно покрыть за счет продажи входных билетов. Поэтому даже самые крупные музеи находятся в прямой зависимости от внешнего финансирования, которое осуществляется по таким разным схемам, как прямое спонсорство, попечительские советы и клубы друзей.

Но бесплатный сыр бывает только в мышеловке. Поддержка неизбежно предоставляется на определенных условиях, и даже у государственного финансирования есть свой порядок и свои ограничения. Но в каком бы виде ни поступали инвестиции, самое важное в них — то, что они символизируют веру в ценность творчества и позволяют художникам продолжать создавать искусство, которое приносит вдохновение.



Художница Фи Пламли на митинге в рамках Совета индустрии искусств Южной Австралии с плакатом против урезания финансирования у здания парламента в Аделаиде, Австралия. 19 апреля 2016

Я Я — сам по себе Чего волноваться-то?

Слишком часто современное искусство кажется застрявшим в бесконечном цикле производства и потребления: ценность произведения зависит от его внешнего вида (хорошо ли оно смотрится?), от его радикальности (раздвигает ли рамки?) и воздействия (задевает?), а измеряется она в долларах (какова его стоимость?). Но давайте представим, каким искусство могло бы стать и на что оно было бы вообще способно, если бы мы всерьез усомнились в критериях, которые якобы определяют его существование?

По всему миру художники самыми необычными способами демонстрируют, что искусство может быть и чем-то еще. Всё больше авторов предпочитает работать с общественностью, а не создавать произведения искусства «в себе». Подобная деятельность, часто называемая

«социальной практикой», переносит акцент с конечного результата на процесс → см. **К** — как, например, «Мел» Дженнифер Аллоры и Гильермо Кальсадила (1998 — настоящее время). Этот дуэт художников размещал в общественных местах огромные куски мела, предлагая всем желающим рисовать и писать на асфальте всё, что им заблагорассудится. В подобных случаях само употребление категорий и специальных терминов, таких как «скульптура», «перформанс» или даже «искусство», кажется как минимум надуманным, а то и вовсе неуместным.

Кроме того, регулярно предпринимаются попытки расширить круг возможностей искусства, связав его с другими видами исследования, включая науку и технологию, экологию и геологию. Междисциплинарные подходы к созданию искусства осуществляются путем резиденций и участия в программах исследовательских институтов, в списке которых часто фигурируют Европейская организация ядерных исследований (CERN) и Wellcome Trust, лондонский благотворительный фонд для поддержки медицинских исследований. Во время своего пребывания в Wellcome Trust в 2012–2013 годах британская художница Кэти Патерсон с головой погрузилась в геномику, изучая палеонтологические данные и анализируя ДНК различных видов, чтобы проследить развитие жизни на Земле. Художники всё чаще посвящают свою деятельность изучению воздействия человека на экологию, одни — занимаясь долгосрочными исследованиями, другие — уделяя внимание общественной деятельности в сфере окружающей среды, в надежде на то, что их искусство сможет указать путь к более экологически сбалансированному будущему. К примеру, в 2014 году сигналом тревоги для всего мира стали двенадцать ледяных блоков, привезенных в Копенгаген из Гренландии датско-исландским художником Олафуром Элиассоном. Сваленные посреди площади напротив здания городской ратуши, глыбы льда вскоре растаяли, превратив прохожих в свидетелей последствий глобального потепления.

Каким искусство могло бы стать и на что оно вообще было бы способно, если бы мы всерьез усомнились в критериях, которые якобы определяют его существование?

Бесспорно, вышеописанный опыт в теории кажется смелым и заслуживающим внимания. Но внутренний скептик в нас тут же возразит, что рыночная система искусства незамедлительно найдет способ подстроиться и подавить или, по крайней мере, нейтрализовать предпринятые попытки раздвинуть границы привычного для нас понимания искусства. Когда-то скандальные, реди-мейды Дюшана в наши дни чувствуют себя в престижных художественных музеях ничуть не хуже, чем полотна Рембрандта, а искусство перформанса продается и покупается точно так же, как любое другое. Да, в современном мире искусства возможно абсолютно все. Но признание этого факта не избавляет конкретных авторов и продукты их труда от огромной ответственности перед обществом. Вероятно, смысл занятий искусством как раз и состоит в постоянных терзаниях, в попытках обрести надежду на внутренний потенциал, реализация которого была бы направлена на будущие изменения, в жажде верить. В конце концов, разве не с «бизнесом воображения» мы имеем дело?

Тистер Гейтс Дорчестерские проекты 2009 — настоящее время

Всё началось в 2009 году с бунгало на Саут-Дорчестер-авеню в чикагском Саутсайде, районе, известном высоким уровнем преступности. Когда американский художник Тистер Гейтс закончил свою работу, этот одноэтажный коттедж превратился в «Архив», где удалось разместить около 14 000 книг по искусству и архитектуре из закрывшегося городского книжного магазина и «Кухню духовной пищи» для местных жителей. Затем на прибыль от продажи своих работ с использованием древесных отходов Гейтс купил заброшенную кондитерскую на той же улице. Там он собрал винил, оставшийся от прекратившего работу магазина пластинок неподалеку, и назвал место «Комната для прослушивания».

С тех пор Гейтс скупил и восстановил с полдюжины пустовавших площадей в рамках своих, как они теперь называются, «Дорчестерских проектов». Для перестройки используются бывшие в употреблении предметы и детали архитектурных сооружений, а сам проект финансируется за

счет торговли предметами искусства, создаваемыми из материалов, которые были найдены в процессе ремонтных работ. В 2013 году Гейтс купил давно заброшенное здание банка Stony Island за один доллар всего за несколько дней до его сноса. Чтобы выручить 3 700 000 долларов, необходимых на реставрацию, Гейтс продавал «банковские облигации» из мраморной плитки, которой были облицованы туалеты банка, — отсылка к дюшановским писсуарам, — с надписью «In art we trust» («Мы верим в искусство» — перефразированный девиз «Мы верим в Бога», который напечатан на банкнотах США).

Теперь «Дорчестерские проекты» стали инкубатором для художников местной общины и открытой площадкой для неформального общения, где можно пообедать, посмотреть перформанс или просто поговорить об искусстве. Неподалеку Гейтс работает над превращением квартала старых муниципальных домов в комплекс, где, по его замыслу, будет предоставляться жилье малообеспеченным семьям и начинающим художникам. Rebuild Foundation, некоммерческая организация, созданная Гейтсом для обеспечения «Дорчестерских проектов», явилась первым начинанием, за которым последовали аналогичные в различных частях США. Расширение проекта Гейтса наглядно демонстрирует тот факт, что искусство реально способно менять нашу жизнь. А начаться всё может с одной-единственной плиточки. Мы верим в искусство!



Тистер Гейтс с работниками и художниками в своей гончарной мастерской, организованной внутри перестроенного пивного склада в чикагском Саутсайде

Копай глубже Что, если я хочу узнать больше?

В работе над этой книгой мы опирались на множество источников. Перед вами небольшая выборка на тот случай, если вы захотите углубиться в предмет. На момент выхода нашей книги в свет почти все перечисленные источники были доступны в интернете.

Знаком [*] отмечены источники цитат.

Основные источники

Art21.org — фантастический цикл коротких фильмов о различных современных художниках и их мастерских.

Artforum.com/guide — подборка информации о том, что происходит в галереях по всему миру, включая ежемесячную подборку критики. Ресурс доступен в виде удобного приложения.

Artsy.net Magazine — информационная рубрика сайта арт-продаж, предлагающая замечательные — и актуальнейшие — статьи о современном искусстве и рынке; кроме того, там есть отличные подкасты!

e-flux.com — рассылка, на которую обязательно нужно подписаться, если вы интересуетесь всем, что происходит в мире искусства... Получите миллиард сообщений, зато всегда будете в курсе!

Сайты музеев обычно полны информации об их собрании и временных выставках, а также включают видеointервью и исторические обзоры.

А

* Эпизод «Change» из Art21 с участием Кэтрин Опи, Эля Анацуи и Ая Вэйвэя, выпущенный 14 апреля 2012 года — из него можно почерпнуть информацию о том, как художники реагируют на происходящие в мире перемены.

* Эрнст Гомбрих цитируется по книге, указанной в Б.

Hompertz W. Think Like an Artist... and Lead a More Creative, Productive Life. 2015.

Б

Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. 2016. — Подробный хронологический обзор ключевых событий истории искусства XX века.

Гомбрих Э. Х. История искусства. 2017. — Капитальный труд, впервые опубликованный в 1950 году (на сегодняшний день он выдержал уже шестнадцать переизданий); исчерпывающее руководство по искусству. Будьте готовы начать с доисторических времен и закончить эпохой модернизма.

В

e-flux: What is Contemporary Art? / Ed. J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidokle. 2010. — Много всего для тех, кого действительно интересует искусство (но не для слабых духом).

Collins L. Profile: The Question Artist: Tino Sehgal's provocative encounters // *The New Yorker*, 6 August 2012.

Heiser J. All of a sudden: Things that matter in Contemporary Art. 2008. — Замечательное путешествие по истории современного искусства.

Г

Artists' Survival Guide / Ed. T. Cranswick. 2013. — Практическое руководство по созданию, показу и продаже работ.

Элкинс Д. Почему нельзя научить искусству. 2001. — Содержит целую главу с примерами критических разборов произведений, полезными как для художников, так и для преподавателей.

Schlatter N. E. Museum Careers: A Practical Guide for Students and Novices. 2008.

Д

«You Don't Need Great Skill to be a Great Artist: the Debate» («Чтобы быть великим художником, великих умений не надо: обсуждение»). — Короткое видео, выложенное на YouTube журналом *Hong Kong Tatler* 4 июля 2010 года. Энтони Гормли, ХУО и другие высказываются по теме — определенно стоит посмотреть (не обращайтесь внимания на дрянную музыку!).

* Письмо Мандзони художнику Бену Вотье, датированное декабрем 1961 года и помещенное Фредди Баттино и Лукой Палаццоли в изд.: *Piero Manzoni: Catalogue raisonne*. 1991.

Celant G. Piero Manzoni. 1972.

Е

На сайте Венецианской биеннале есть подробный исторический экскурс, но ради компактной и увлекательной подачи посмотрите видео «Behind the Biennale: A Short History of the World's Most Important Art Exhibition» на сайте Artsy.

Ярмарки и биеннале всегда выпускают каталоги проводимых выставок.

З

Rush M. New Media in Art. 2005; *Greene R.* Internet Art. 2004. — Обе книги выпущены в серии «World of Art» издательством Thames & Hudson; они расскажут обо всем, что необходимо знать.

Art and Electronic Media / Ed. E. A. Shanken. 2009. — Весьма доходчивый обзор.

Посетите etoy.com, чтобы найти больше информации о etoy.CORPORATION.

Вся серия Эвана Рота «Интернет-пейзажи: Сидней» доступна по ссылке:

<http://landscapes.biennaleofsydney.com.au>.

И

* Из вступительной статьи Жана-Юбера Мартена в каталоге выставки «Маги Земли» в Центре Жоржа Помпиду: *Magiciens de la Terre*. 1989.

Программное эссе Линды Нохлин 1971 года «Почему не было великих художников-женщин?»

Saltz J., Corbett R. The Reviled Identity Politics Show That Forever Changed Art // *New York Magazine*, 21 April 2016.

* У Guerrilla Girls есть отличный веб-сайт: guerillagirls.com.

* Послушайте, что рассказывает Фред Уилсон о своей работе «Глазами охраны» (1991) в электронной версии путеводителя по Музею американского искусства Уитни, или загрузите расшифровку.

К

Felix Gonzalez-Torres / Ed. J. Ault. 2006.

* Мартин Крид цитируется по книге Вирджинии Баттон, указанной в Н.

* Мария Айххорн комментирует свое творчество в колонке «500 Words» журнала *Artforum* за 14 апреля 2016 года.

Godfrey T. Conceptual Art. 1998.

* *LeWitt S.* Paragraphs on Conceptual Art // *Artforum*, июнь 1967.

Munroe A., Hendricks J. Yes Yoko Ono. 2000.

* Интервью Тима Роллинза с Феликсом Гонсалес-Торресом в кн.: *Felix Gonzalez-Torres* / Ed. W. S. Bartman. 1993.

Л

Джордж Э. Справочник куратора. 2017.

Hoffmann J. (Curating) From A to Z. 2014.

Любая книга ХУО! В первую очередь — вот эти: *Обрист Х. У.* Краткая история кураторства. 2008; *Обрист Н. У.* Everything You Always Wanted to Know about Curating: But Were Afraid to Ask. 2011.

М

Burnham R., Kai-Kee E. Teaching in the Art Museum: Interpretation as Experience. 2011. Непростое чтение, но это лучшая книга по теме, если действительно хотите углубиться.

Louise D. The Interpretation Matters Handbook: artspeak revisited. 2015. Также подойдет и для Ш.

Serota N. The 21st-century Tate is a commonwealth of ideas // *The Art Newspaper*, 5 January 2016.

Н

Ежегодный список «Power 100» в *Art Review* представляет самых влиятельных людей года — кто же окажется на вершине?

Button V. The Turner Prize: twenty years. 2003.

На странице сайта Галереи Тейт, посвященной Премии Тёрнера, предлагается исчерпывающая информация о награде.

О

На сайте Artsy есть потрясающий сериал из четырех эпизодов «The Art Market, Explained».

Lubow A. The Murakami Method // *The New York Times*, 5 April 2005.

Siegel K., Matick P. Money (Art Works). 2004.

Торнтон С. Семь дней в искусстве. 2008. — Этот международный бестселлер возьмет вас с собой в захватывающее путешествие по миру искусства. Глава о кулуарной жизни аукциона Christie's увлекательна!

* *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола: от А к Б и наоборот. 1975.

П

Во многих крупных городах распространяют специальные карты с обозначенными на них художественными галереями. Они часто в наличии на информационных стойках в галереях. Также ознакомьтесь с сетевым путеводителем *Artforum*.

Pogrebin R. How a Dealer Prepares for the «Most Important» Art Fair of the Year // *The New York Times*, 9 June 2016.

Р

У *The New York Times* есть отличный сетевой форум для дискуссий, объединяющий критиков, художников и читателей: «Shock Value: Does art retain the power to shock? Must artist contrive to provoke?»

* Мона Хатум цитируется по статье: *Dickinson E. J. Body of Work // The Independent*, 31 July 1998; а также ее интервью Жанин Энтони в журнале *BOMB* за весну 1998 года.

Советуем посмотреть каталог ретроспективной выставки Моны Хатум в Тейт Модерн, прошедшей в 2016 году.

* Интервью Сантьяго Сьерры Тересе Марголлес в *BOMB* за зиму 2004 года.

С

* Песня Леди Гаги «Applause» из альбома «ARTPOP».

* *Saltz J. In conversation: James Franco — Can the art world take James Franco seriously? // New York Magazine*, 18 April 2016.

Альбом «My beautiful Dark Twisted Fantasy», где Канье Уэст всё сам за себя расскажет. Нужно просто прислушаться к текстам, пока разглядываешь обложку.

* Канье Уэст цитируется по источникам: *Freeman N. Kanye West Would Trade His Grammys to Be in An Art Context: the Rapper Discusses His New Steve McQueen-Directed Video at LACMA // ARTNEWS*, 28 July 2015; *Caramanica J. Behind Kanye's Mask // The New York Times*, 11 June 2013; видео «Kanye West speaks to the Oxford Guild», загруженное на YouTube пользователем theoxfordguild 7 декабря 2015 года.

Песня Джей-Зи «Picasso Baby» из альбома «Magna Carta... Holy Grail».

Т

Саймон Н. Партиципаторный музей. 2017.

Руководства по приобретению произведений выложены на сайтах большинства музеев. Например, посмотрите раздел «Политика управления коллекцией» («Collections Management Policy») на сайте нью-йоркского Музея современного искусства.

У

* Материал агентства The Associated Press «Ai Weiwei sets up studio on Greek island to highlight plight of refugees» — *The Guardian*, 1 January 2016.

Ai Weiwei, Marlow T. et al. Ai Weiwei [Каталог выставки в Королевской академии]. 2015. Также можно почитать «сетевые проповеди» Ая в кн.: *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009 / Ed. and trad. L. Ambrozy. 2011.*

* Пресс-релиз Тани Бругеры «Кубинская художница устроит перформанс на площади Гаваны» можно найти на ее сайте: taniabruquera.com. Также почитайте пресс-релиз администрации мэрии Нью-Йорка по делам иммигрантов о предоставлении Бругере резиденции художника.

Mesch C. Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945. 2013.

* «Согласные на всё бунтуют», 2014 — полнометражный фильм о деятельности (The) Yes Men.

Ф

* Роузли Голдберг цитируется по статье в *The New York Magazine*, упомянутой в И.

Hoffmann J., Jonas J. Perform. 2005. — Издание вышло в рамках вышеупомянутой серии «Art Works» издательства Thames & Hudson — целая выставка под книжной обложкой!

Marina Abramović: the Artist is Present / Ed. K. Biesenbach. 2010. — Это каталог персональной выставки Марины Абрамович в Музее современного искусства. Есть еще и фильм!

Х

Chiantore O., Rava A. Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research», 2012. — Сборник бесед с художниками.

mattersinmediaart.org. — Представляет собой совместный проект нескольких музеев по созданию общего сетевого ресурса на тему хранения медиаискусства. Смотрите также сайт, посвященный хранению и реставрации произведений искусства в музее Гуггенхайма.

Ц

Duncan C. Civilizing Rituals: inside public art museums. 1995 — Для тех, у кого научный подход.

Newhouse V. Towards a New Museum. 2006. — Особенно полезны главы про музей как развлечение и виртуальный музей, да и на кофейном столике книжка неплохо будет смотреться.

Uffelen C. van Contemporary museums: architecture, history, collections. 2011.

Ч

Bishop C. Installation Art: A Critical History. 2005. — Автор — специалист в этом вопросе!

Yayoi Kusama / Ed. F. Morris. 2012. — Каталог персональной выставки художницы в Тейт Модерн.

* *Wilcox J.* Anthropodino: A conversation with Ernesto Neto // Art in America, 27 May 2009.

* Кусама цитируется по изд.: *Yalkut J.* Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama) // New York Free Press. Vol. 1. No. 8. February 15, 1965.

Ш

* *Greenberg C.* Art // The Nation. April 7, 1945.

Hiller N. G. Why a Painting is Like a Pizza: A Guide to Understanding and Enjoying Modern Art. 2012. — Возможно, это лучшее название для книги, да и содержание не подкачало!

* *Rule A., Levine D.* International Art English // Triple Canopy. Issue 16: «They Were Us». 13 July 2012.

Также почитайте серию Fax-bak художественной группы BANK, составленную на основе галерейных пресс-релизов, представляющих собой множество разнообразных образчиков фиаско в написании текстов об искусстве!

Э

Banksy Wall and Piece. 2006.

* Джермано Челант цитируется по: *Vogel C.* Next from Christo: Art That Lets You Walk on Water // The New York Times, 25 October 2016.

* Кристо цитируется по текстам, выложенным на сайте «Плавающего пирса»: thefloatingpiers.com.

Ю

Саймон Кестетс и ХУО затеяли крупный кураторский проект под названием 89plus. Куча информации на сайте 89plus.com!

Mirzoeff N. How to See the World. 2015. — Весьма увлекательный и толковый гид, по которому хорошо видно, насколько радикально интернет изменил визуальную культуру.

Watson R. The Future: 50 Ideas You Really Need to Know. 2012. — Это не про искусство. Зато какой полезный экскурс в будущее!

Я

Finkelpearl T. What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation. 2013.

В марте 2015 года Тистер Гейтс прочитал невероятную лекцию на TED — она называется «Как оживить окрестности — при помощи воображения, красоты и искусства».

Thompson N. Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011. 2012. — Здесь представлены работы более двух десятков художников и кураторов.

Благодарности

Мы хотели бы поблагодарить Роджера Торпа, Сару Халл, Поппи Дэвид и весь коллектив Thames & Hudson, Люси Гибсон и Аррана Скота Лиджетта из EverythingInBetween, Эдриана Шонесси за его великодушную помощь и дельные советы, Бена Уодлера и Гарам Ким, Фреда Уилсона и всех художников, упомянутых в этой книге.

Кён Ан благодарит Джи Юн Ан и Джун Ян Ким.

Джессика Черрази благодарит Бет Макманус и Джослин Коэн.

Источники иллюстраций

Все размеры работ указаны в сантиметрах.

[С. 13, вверху] Монтажники устанавливают работу Эля Анацуи «Кожа Земли» (2007) в Бруклинском музее Нью-Йорка. 2013. Кадр из фильма Бруклинского музея. Публикуется с разрешения автора и галереи Джека Шейнмана, Нью-Йорк. © El Anatsui

[С. 13, внизу] Эль Анацуи. Кожа земли. 2007. Алюминиевая и медная проволока. Приблизительно 178 × 394. Фото любезно предоставлено автором и галереей Джека Шейнмана, Нью-Йорк. © El Anatsui

[С. 21] Знак шрифта Sloane, обозначающий «Фотографировать со вспышкой запрещено» (авторы — Маартен Идема и Lucy or Robert, по заказу Джеффа Пикапа, Британский музей, Лондон

[С. 25.] Пабло Эльгера. Куратор на общественных началах. Из серии «Artoon». 2008 — настоящее время. Бумага, тушь, перо © Pablo Helguera

[С. 29.] Пьеро Мандзони. Дерьмо художника. 1961. Консервная банка, бумага, печать, экскременты. 1,9 × 2,6. © DACS 2017

[С. 33.] © Xposure.com

[С. 37.] Эван Рот. <http://s33.851850e151.244960.com.au>. Из серии «Интернет-пейзажи: Сидней». 2016. Фото любезно предоставлено автором © Evan Roth

[С. 40.] Фред Уилсон. Глазами охраны. 1991. Дерево, краска, сталь, ткань. Размеры варьируются. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар семейного Фонда Питера Нортонa 97.84a d. Фото Шелдона К. Коллинза любезно предоставлено галереей Расе © Fred Wilson

[С. 43.] Публикуется с разрешения сайта guerillagirls.com. © Guerilla Girls

[С. 46.] Мартин Крид. Работа № 227: свет включается и выключается. 2000. Размеры варьируются; 5 секунд включено / 5 секунд выключено. Публикуется с разрешения автора и галереи Hauser & Wirth. © Martin Creed

[С. 49.] Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия (Плацебо-пейзаж для Рони). 1993. Вид в экспозиции выставки «Золотая лихорадка. Современное искусство из золота и о золоте» в Кунстхалле Нюрнберга, Германия (18 октября 2012 — 13 января 2013). Собрание Sammlung Hoffmann, Берлин. Фото Аннет Крадиш. Фото любезно предоставлено галереей Андреа Розен, Нью-Йорк © The Felix Gonzalez-Torres Foundation

[С. 59.] Джереми Деллер. Святотатство. 2012. Фото Джереми Деллера любезно предоставлено автором © Jeremy Deller

[С. 63.] Майкл Хит. Карикатура в газете *Mail on Sunday* за 3 ноября 2002 года. Репродукция предоставлена Британским архивом карикатуры, www.cartoons.ac.uk

[С. 66.] Джефф Кунс. Собака-шарик (оранжевая). 1994–2000. Нержавеющая сталь, зеркальная полировка с прозрачным цветным покрытием. 121 × 143 × 45. Фото Christie's Images Ltd. 2013 © Jeff Koons

[С. 69.] Louis Vuitton Malletier

[С. 72.] Субодх Гупта. В лодке — то, чего нет в реке. 2012. Смешанная техника. 43,3 × 124 × 840,5. Вид экспозиции в лондонской North Gallery, Hauser & Wirth, 2013. Фото Алекса Дельфана

[С. 75.] © RoseIreneBetancourt5 / Alamy Stock Photo

[С. 79.] Сантьяго Сьерра. 250-сантиметровая линия, вытатуированная за плату на спинах шести человек в гаванском Espacio Aglutinador в декабре 1999 года. Проекция с DVD (на экране 4:3); продолжительность 1 час (инв. № SIER990025). Публикуется с разрешения галереи Lisson © Santiago Sierra © DACS 2017

[С. 83.] Джордж Кондо. Власть. 2010. Дерево, масло. 30 × 30. Публикуется с разрешения художника и галереи Skarstedt, Нью-Йорк © George Condo 2017 © ARS, NY and DACS, London 2017

[С. 86.] © 2016, Herzog & de Meuron Basel

[С. 89.] Ежегодное собрание Общества современного искусства, посвященное голосованию по новым приобретениям в Институте искусств Чикаго. 14 мая 2014. Фото Художественного института Чикаго

[С. 93.] Таня Бругера. Шепот Татлина (Гаванская версия). 2009. Деконтекстуализация действия, акт действия. Сцена, подиум, микрофоны, один динамик внутри и один — снаружи здания, два человека в военной форме, белая голубка, одна минута без цензуры на одного говорящего, 200 одноразовых камер со вспышкой. Размеры варьируются. Фото публикуется с разрешения Studio Bruguera, Yo Tambien Exijo Platform, Solomon R. Guggenheim, New York. Guggenheim UBS MAP Purchase Fund, 2014. © Tania Bruguera

[С. 97.] Марина Абрамович и Улай. Энергия покоя. 1980. Видеоперформанс. Продолжительность 4 минуты. ROSC'80, Дублин. Фото любезно предоставлено Marina Abramović Archives и публикуется с разрешения Марины Абрамович и галереи Шона Келли, Нью-Йорк. © Marina Abramović / Ulay / DACS 2017

[С. 101.] Нам Джун Пайк. Электронная сверхскоростная автомагистраль: США, Аляска, Гавайи. 1995. Видеоинсталляция на пятидесяти одном экране (с использованием общего кабеля); дерево, сталь, неоновые лампы, электропроводка; цвет, звук. Приблизительно 181 × 480 × 47,2. © Nam June Paik

[С. 105.] © TDIC. Architect Ateliers Jean Nouvel

[С. 109.] Яёи Кусاما. Комната зачеркивания. 2002 — настоящее время. Мебель, белая краска, круглые стикеры. Работа выполнена совместно с Художественной галереей Квинсленда, Брисбен (Австралия). Дар художницы при содействии Фонда художественной галереи Квинсленда, 2012. Собрание Художественной галереи Квинсленда. Фото Марка Шервуда, QAGOMA. © Yayoi Kusama

[С. 112.] Маурицио Каттелан. Errotin, le vrai lapin (Эрротен — настоящий кролик). 1995. Фотография. 72 × 88,6. Фото Марка Домажа любезно предоставлено архивом Маурицио Каттелана и галереей Перротен

[С. 119.] Бэнкси. Cans Festival. Лондон, 2008

[С. 123.] © Bianca de Marchi / Newspix

[С. 127.] © Stephen Wilkes

УДК 7.036/.038

ББК 85.103(0)6-022.30/59

А64

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Ad Marginem и ABCdesign

Перевод — Людмила Речная

Редактор — Филипп Кондратенко

Адаптация макета — ABCdesign

Ан, Кён

/ Кён Ан, Джессика Черازی. — М.: Ад Маргинем Пресс, ABCдизайн, 2018. — 136 ил.

Книга является увлекательным гидом по миру современного искусства, составленным в виде краткой алфавитной энциклопедии. Читатель познакомится с наиболее заметными произведениями искусства последних лет, с особенностями работы художников и кураторов, с новейшими тенденциями в музейном и выставочном деле.

На обложке:

Дэниэл Аршам. Завернутая фигура. 2012

Стекловолокно, штукатурная смесь, краска, манекен. 198 × 249 × 38 см

Фото автора; любезно предоставлено Студией Дэниэла Аршама

ISBN 978-5-91103-416-0

ISBN 978-5-4330-0094-0

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London

Who's Afraid of Contemporary Art © 2017 Kyung An and Jessica Cerasi

Design: EverythingInBetween

This edition first published in Russian in 2018 by Ad Marginem Press, Moscow

Russian edition © 2018 Ad Marginem Press

© Речная Л., перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

© ООО «ABCdesign», 2018

Кён Ан, Джессика Черازی

Кто боится современного искусства?

Путеводитель по миру современного искусства от А до Я

Выпускающий редактор:

Алексей Шестаков

Корректор:
Людмила Самойлова
Адаптация макета:
ABCdesign

По вопросам оптовой закупки книг издательского проекта «А+А» обращайтесь по телефону:
+7 (499) 763 3227, или пишите: sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел.: +7 (499) 763 3595
info@admarginem.ru

ООО «ABCdesign»,
ул. Малая Дмитровка, д. 24/2
Москва, 127006
тел./факс: +7 (495) 694 6293
design@abcdesign.pro