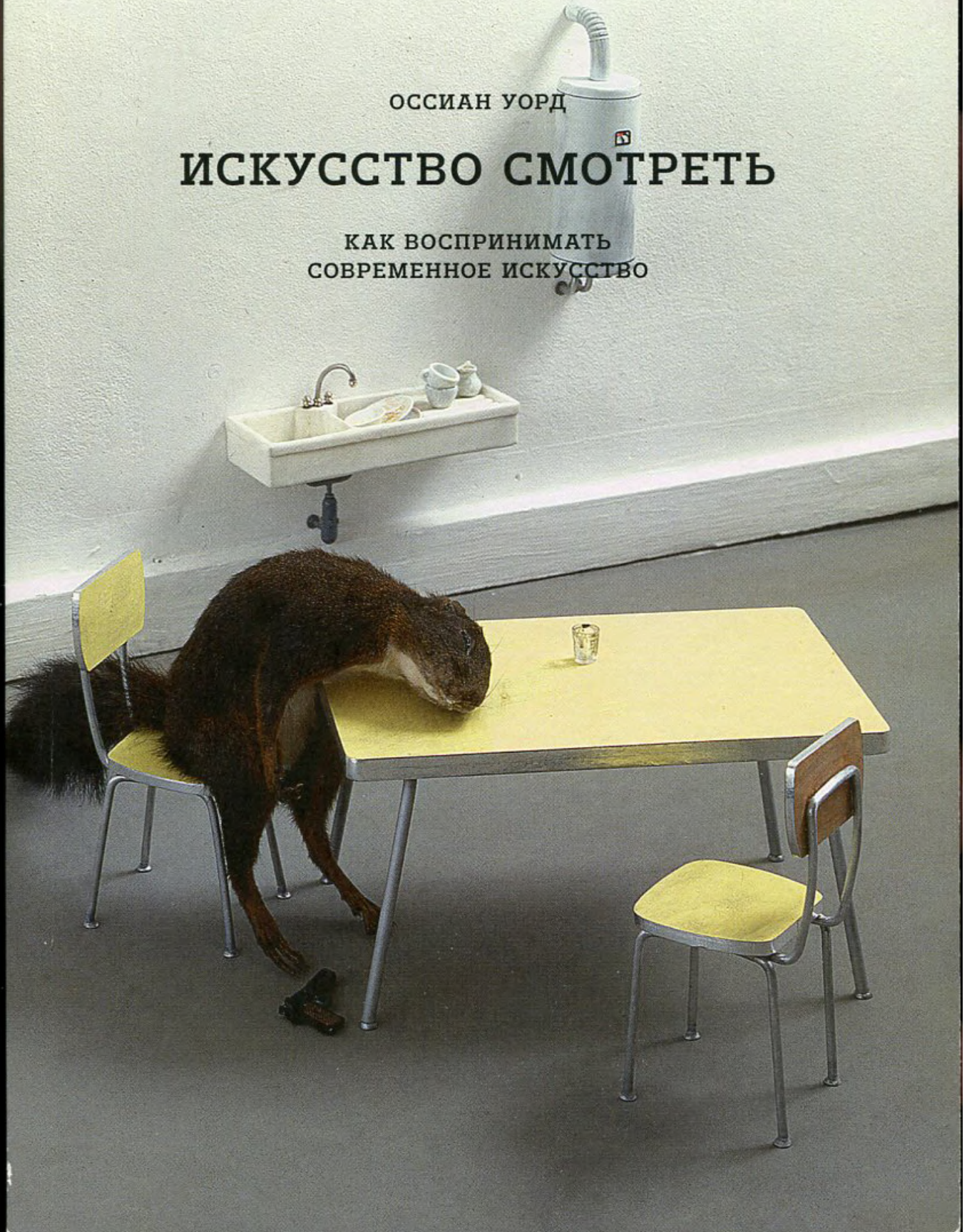


ОССИАН УОРД

ИСКУССТВО СМОТРЕТЬ

КАК ВОСПРИНИМАТЬ
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО



ИСКУССТВО СМОТРЕТЬ

УДК 7.036(036)
ББК 85.100я2
У64

Данное издание осуществлено в рамках
совместной издательской программы
Музея современного искусства «Гараж»
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE AdMarginem

The original edition of this book was designed,
produced and published in 2014 by Laurence King
Publishing Ltd., London

Издатели — Александр Иванов, Михаил Котомин
Перевод с английского — Светлана Кузнецова
Редактор — Алексей Шестаков
Корректор — Ася Аверина
Адаптация макета — ABCdesign

У64

Уорд, Оссиан

Искусство смотреть. Как воспринимать
современное искусство / Оссиан Уорд. —
М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного
искусства «Гараж», 2019. — 176 с.: ил.
ISBN 978-5-91103-474-0

© text 2014 Ossian Ward
Translation © 2017 Ad Marginem Press
© Кузнецова С. В., перевод, 2017
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017, 2018, 2019
© Фонд развития и поддержки искусства
«АЙРИС»/IRIS Foundation, 2017, 2018, 2019

Все новости издательства Ad Marginem на сайте:
www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки книг издательства
Ad Marginem обращайтесь по телефону:
+7 (499) 763-32-27

или пишите на: sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
105082, Москва, Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: +7 (499) 763-35-95

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона
Боровлево-1, комплекс №3А
www.pareto-print.ru
Заказ № 01043/19

На лицевой стороне обложки:

Maurizio Cattelan

Bidibidobidiboo, 1996

Taxidermied squirrel, ceramic, formica,
wood, paint and steel, dimensions variable

Courtesy Collection Sandretto Re Rebaudengo

На оборотной стороне обложки:

Cai Guo-Qiang (b. 1957, Quanzhou, China;
lives in New York)

Black Rainbow: Explosion Project for Valencia, 2005
Realized at Old Turia Riverbed Park, between Royal
Bridge and Trinidad Bridge, Valencia, May 22, 2005,
12:05 p.m., approximately 1 minute
1,400 three-inch black smoke shells

Commissioned by the Institut Valencià d'Art Modern,
Valencia for the exhibition *Cai Guo-Qiang: On Black
Fireworks*, May 20–June 12, 2005. [Ephemeral]
Photo by Juan García Rosell, © Institut Valencià
d'Art Modern. Generalitat Valenciana, España, 2005

ОССИАН УОРД

ИСКУССТВО СМОТРЕТЬ

КАК ВОСПРИНИМАТЬ
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 1:		
КАК НАУЧИТЬСЯ ВСМАТРИВАТЬСЯ		7
КРИСТИАН МАРКЛЕЙ. ЧАСЫ		24
МАРТИН КРИД. РАБОТА № 227. СВЕТ ВКЛЮЧАЕТСЯ И ВЫКЛЮЧАЕТСЯ		26
ГЛАВА 2:		
ИСКУССТВО КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ		28
ДЖЕРЕМИ ДЕЛЛЕР. КОЩУНСТВО		42
КОРИ АРКЕНДЖЕЛ. ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, ОР. 11		44
ГЛАВА 3:		
ИСКУССТВО КАК КОНФРОНТАЦИЯ		47
САНТЬЯГО СЬЕРРА. ЛИНИЯ ДЛИНОЙ 160 СМ — ТАТУИРОВКА НА ЧЕТЫРЕХ ЛЮДЯХ		68
СОФИ КАЛЛЬ. БЕРЕГИ СЕБЯ		70
ГЛАВА 4:		
ИСКУССТВО КАК СОБЫТИЕ		72
СПАРТАКУС ЧЕТВИНД. НАЛОГОВОЕ УБЕЖИЩЕ, УПРАВЛЯЕМОЕ ЖЕНЩИНАМИ		86
МАРИНА АБРАМОВИЧ. В ПРИСУТСТВИИ ХУДОЖНИКА		88

ГЛАВА 5:		
ИСКУССТВО КАК ПОСЛАНИЕ		91
ГЛЕНН ЛИГОН. ТЕПЛОЕ ЯСНОЕ СИЯНИЕ		104
АЙ ВЭЙВЭЙ. РАСКРАШЕННЫЕ ВАЗЫ		106
ГЛАВА 6:		
ИСКУССТВО КАК ШУТКА		108
ДЭМИЕН ХЕРСТ. РАДИ БОГА		122
ЭЛЬМГРИН И ДРАГСЕТ. КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ		124
ГЛАВА 7:		
ИСКУССТВО КАК ЗРЕЛИЩЕ		127
ТОМАС САРАЦЕНО. ГОРОД ОБЛАКОВ		144
УРС ФИШЕР. ТЫ		146
ГЛАВА 8:		
ИСКУССТВО КАК МЕДИТАЦИЯ		148
ГЕРХАРД РИХТЕР. КЕЙДЖ		166
РЕМБРАНДТ. АВТОПОРТРЕТ С ДВУМЯ КРУГАМИ		168
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА		170
БЛАГОДАРНОСТИ		172
ПРАВООБЛАДАТЕЛИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ		173
УКАЗАТЕЛЬ		174

PLEASE
DO
NOT
TOUCH
THE
ARTWORK

Йеппе Хайн. Пожалуйста,
не трогайте произведение
искусства. 2009. Неоновые
лампы, трансформаторы.
68 × 57,3 × 3 см

ГЛАВА 1:

КАК НАУЧИТЬСЯ ВСМАТРИВАТЬСЯ

**СУХА, МОЙ ДРУГ, ТЕОРИЯ ВЕЗДЕ,
НО ДРЕВО ЖИЗНИ ПЫШНО ЗЕЛЕНЕЕТ.**

ГЕТЕ. ФАУСТ. 1808
(ПЕР. Н. ХОЛОДКОВСКОГО)

Над нашими головами пролетают самолеты, мимо несутся автомобили. Мелькают экраны телефонов; к нам взывают вывески магазинов, рекламные плакаты предлагают нам товары. Изображения теснят друг друга, объекты отчаянно пытаются оказаться в нашем поле зрения, а время течет стремительно и неумолимо. В наши дни мы нечасто останавливаемся, чтобы взглядеться во что-то.


Когда за наше внимание сражается столько голосов и визуальных образов, удивительно, что мы вообще умудряемся осмысленно воспринимать хоть какую-то информацию в повседневной жизни, учитывая наше практически непрерывное взаимодействие с интернетом, телевидением, смартфоном, лентами обновлений в социальных сетях и двадцатичетырехчасовым потоком новостей, не говоря уж о гуле и грохоте большого города. Дарвиновский закон выживания теперь работает за счет нашей способности смотреть — только сильнейшие образы проходят отбор, но и даже тогда мы устаиваем их лишь беглого взгляда.

Ландшафт современного искусства, как и современной жизни в целом, быстро меняется; художники используют в качестве материала или источника вдохновения все, с чем мы сталкиваемся в повседневной жизни и вообще можем себе представить. Значительную часть нынешней культуры, охваченной той же мультисенсорной лихорадкой, что и наше торопливое существование, временами нелегко воспринять и осмыслить. Даже смотреть на работы современного искусства бывает не так-то просто. В произведении



современного искусства — для удобства в этой книге я называю современным все искусство, созданное после 2000 года, — может не быть композиционного центра; оно может растянуться на несколько залов в галерее или длиться несколько часов; оно может окружить вас со всех сторон, и вы не будете знать, где у него начало, а где конец. Старые порядки, когда было положено не касаться произведений и благоговейного созерцать экспонаты один за другим в почти-тельной тишине, тоже ушли в прошлое, и теперь от вас может потребоваться непосредственно участвовать в произведении, взаимодействовать с ним или закончить его.

Даже традиционные художественные формы сейчас порой представляют собой не то, чего мы от них ожидаем. Отдельно взятая картина может быть нечитаема в отрыве от остальной серии, когда художники, скажем, разворачивают повествование или систему эстетики на целом ряде холстов, в виде инсталляции или цикла связанных произведений. Скульптуры — больше не просто блестящие бронзовые изваяния на пьедесталах, при этом они вовсе не обязательно представляют собой радикальные стальные и стеклянные арт-объекты



Томас Деманд. Таверна 2
(Klause 2). 2006.
Пигментная печать /
Diasc. 178 × 244 см

минималистов шестидесятых – семидесятых годов. Современный художник может с тем же успехом замаскировать свою скульптуру под предмет обихода или заставить нас думать, будто ему совершенно плевать на скульптурные традиции.

Фотография теперь тоже — не просто фотография. Взять хотя бы работу немецкого художника Томаса Деманда под названием «Таверна 2» (2006). В самом деле, на ней изображена вовсе не стена с двумя окнами, покрытая плющом, а скрупулезнейше составленная из тысяч кусочков нарезанной бумаги копия бара в немецком городе Бурбахе, где произошло жестокое убийство. Иными словами, мы смотрим на фотографию модели фотографии, то есть изображенное на ней можно одновременно описать как реальный объект, как воображаемый объект или как опосредованное отражение действительности. Схожим образом Деманд воспроизвел — или переосмыслил — такие интригующие и относительно недоступные интерьеры, как Овальный кабинет в Белом доме («Президентство», 2008) и зал с ядерным реактором атомной электростанции Фукусима («Пункт управления», 2011).

Обычно бумажные модели в натуральную величину, которые Деманд делает со своей командой, уничтожают после съемки фотографий, но иногда и выставляют как самостоятельные трехмерные работы (например, «Грот» 2009 года из пятидесяти тонн картона), и тогда к его условно разграниченным ролям фотографа, репортера и художника-ремесленника прибавляется еще и роль скульптора. Новый уровень концептуальной головоломки своему творчеству Деманд добавил в 2006 году: для выставки он размножил фрагмент «Таверны 2» и покрыл им стены галереи «Серпентайн», как обоями.

Помимо тяготения к шокирующим и политическим темам, Деманд имеет много общего с другими современными художниками, которые тоже стремятся стереть границы между видами искусства и работать с разными художественными формами. Как правило, они не ограничивают себя одним материалом или методом и дают себе волю использовать любой доступный им формат или сразу несколько — пусть у зрителя голова идет кругом.

Еще один относительно недавний феномен — хотя все современные явления имеют в той или иной мере исторические прецеденты, как правило, из шестидесятых годов или более ранние, — это область искусства перформанса, или театрального искусства (иногда его также называют реляционным искусством, о чем я подробнее расскажу в главе «Искусство как событие»), которое не только вовлекает посторонних людей — добровольцев или нанятых актеров — в некое представление в пространстве галереи, но и вообще подразумевает, что зритель — это участник произведения. В конечном счете, искусство может быть где угодно и чем угодно; оно может быть человеком, или набором простых инструкций, или даже философским жестом, и это ломает все наши представления о правилах созерцания картин на стенах. Подобное многообразие создает для нас проблему, которую, надеюсь, поможет разрешить эта книга.

ПОСТ-ВСЁ-НА-СВЕТЕ

Говоря об этой «деклассификации» современного искусства, я в первую очередь отталкиваюсь от того факта, что ясно выраженных движений и строгих определений, свойственных искусству до XXI века, ныне не существует. Кубизм, сюрреализм, дадаизм, конструктивизм, минимализм, абстрактный экспрессионизм и прочие четко оформленные направления либо со временем рассеялись, либо превратились лишь в микроэлемент куда более сложного и переменчивого современного

авангарда. Независимо от того, насколько точно эти термины отражали то искусство, которое создавали и исследовали в прошлом веке, они служат нам сигнальными маяками и вехами на общей картине метаморфоз авангарда XX столетия, обширного периода, ныне именуемого модернизмом. Теперь все это в прошлом, и мы идем тропой постмодернизма — антидвижения, рожденного общей неудовлетворенностью границами между эпохами — и их постепенным размыванием. Продолжает дробиться и мировая карта художественной диаспоры, представители которой творят современное искусство все дальше от извечных культурных центров — Нью-Йорка, Парижа, Лондона, Берлина и Москвы.

Что же нам делать с этим хаотичным пылесборником истории и культуры? Что в наше время, когда так сложно сопоставить искусство с реальностью, можно назвать самыми актуальными и важными произведениями? Как нам их распознать? Из-за отсутствия достаточного расстояния времени и перспективы для того, чтобы расшифровать и оценить искусство последнего десятилетия, мы не обладаем нужной подготовкой для понимания бесконечной череды скульптур вокруг нас, с легкостью кузнечного молота взмывающих в небеса, или скромных концептуальных изделий, ненавязчиво расставленных по углам галерей.

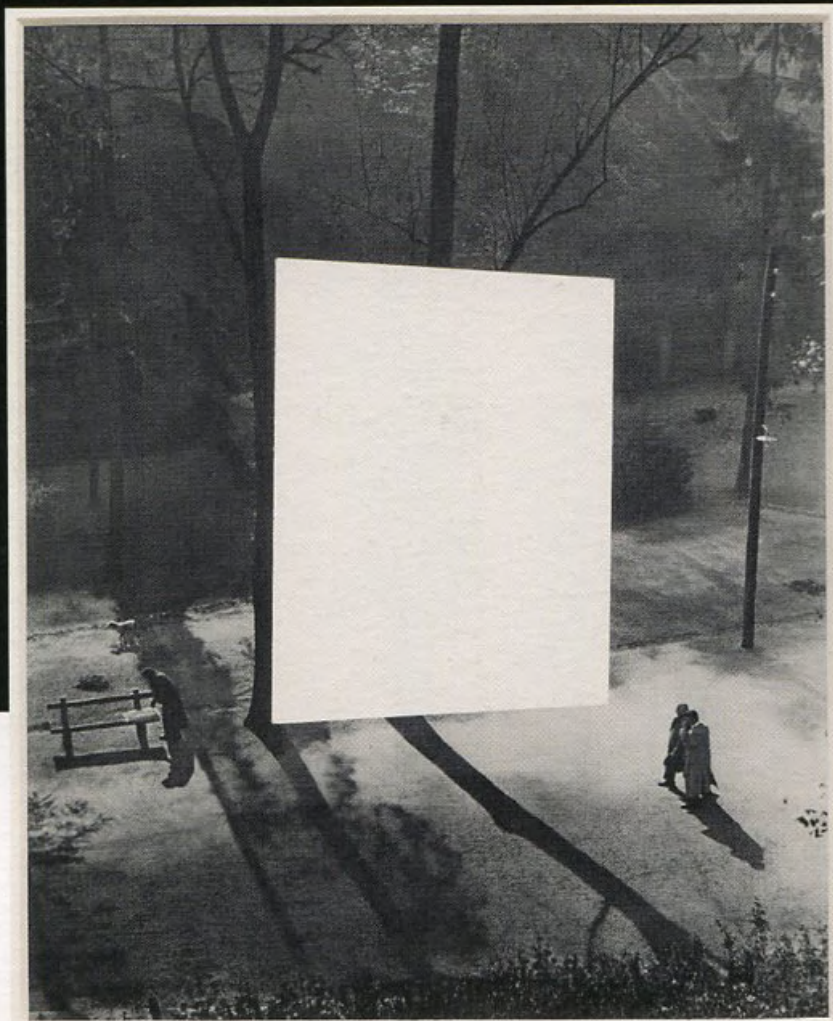
Любое провоцирующее или раздражающее произведение искусства может и должно вызывать у нас только простейшие реакции, поэтому в данной книге будет представлен весьма незамысловатый набор инструментов, который поможет найти общий язык практически с любой формой современного искусства, какой бы далекой и сложной она ни казалась на первый взгляд. Этот подход берет начало в знаковом труде Джона Берджера «Искусство видеть» 1972 года, где автор не только отстаивает ту ясность, которая достигается посредством навыка по-настоящему видеть и анализировать произведения искусства, но и предпринимает попытку рассеять некоторые мифы о них (в основном речь идет про работы старых мастеров) и отделить их от контекста истории искусства.

Первый навык, который поможет вам пробраться сквозь джунгли современного искусства, — это умение смотреть на каждое произведение, как будто вы впервые сталкиваетесь с чем-то подобным, будь то картина, скульптура или некая не поддающаяся определению медиа-инсталляция. Только так вы сможете смотреть на произведение современного искусства современными глазами; раздвинуть внешнюю листву и узнать, что же прячется в подлеске. Назовем это искусством всматриваться или методом «*tabula rasa*».

T A B U
R A S A

Для свежего взгляда на современное искусство лучше всего начать с нуля, стерев с доски все прошлые знания и воспоминания о неудачном опыте. Представьте себе свой мысленный взор как белый холст, чистую страницу или пустую галерею, а затем позвольте работе медленно заполнить пространство. На латыни это именуется *tabula rasa* — чистая доска — и именно от слова *tabula* образуется последующий акроним, который я использовал для простоты запоминания. Если вы интересуетесь, почему я выбрал латинское слово для развенчания мифов о современном искусстве, по крайней мере, скажите спасибо, что я не замусорил текст свойственными данной области бессмысленными терминами вроде «диалектика» или «парадигма». Никто не говорил, что понять все это будет легко, так что просто запомните слово **TABULA**:

L A



Джон Стезакер.
Tabula Rasa I.
1978–1979. Коллаж.
27 × 21,5 см

T A B U L A



T — ТЕРПЕНИЕ. Это правило пяти вдохов: для критического взгляда на произведение нужно задержаться перед ним на одну-две минуты; я использую в качестве ориентира пять глубоких вдохов и выдохов. Очень часто мы судим книгу по обложке, списывая со счетов произведение современного искусства сразу же, как видим его: «Это скучное видео», или «Слишком много текста», или «Слишком абстрактно, я даже не буду пытаться понять», — наши обычные отговорки. Я не предлагаю вам себя наказывать и часами разглядывать каждое произведение; просто задержитесь, уделите ему несколько минут спокойного созерцания, прежде чем достать следующий инструмент из нашего ящика — вероятно, он поможет вам открыть для себя потенциальный смысл работы.

Слева: Даррен Алмонд.
Тем временем, 2000.
 Стальной контейнер,
 алюминий, поликарбонат,
 электронная система
 управления и ее
 компоненты.
 114 × 1219,1 × 243,8 см

Вольфганг Тильманс.
Рой, 2009. Фотография.
 40,6 × 30,5 см



А — АССОЦИАЦИИ. Это самый важный вопрос: какие у меня возникают ассоциации? Произведение современного искусства должно вызывать, по меньшей мере, некий личный отклик, инстинктивную реакцию или даже чувство глубинной связи. Оно может привлечь вас исключительно визуально или вызвать у вас некое воспоминание, но именно этим оно и должно вас «зацепить»; по большому счету, «зацепка» и есть главный предмет данной книги. Каждая из последующих глав раскроет разные способы «проникновения» в произведение искусства — через его юмор, масштаб, содержание, шокирующие или медитативные свойства. Подобные «зацепки» — скорее мое личное изобретение, нежели утвержденные термины в теории искусства или категории, принятые в музейной сфере. В конце концов, ваш личный опыт взаимодействия с произведением искусства, насколько бы поверхностным он ни был, более важен для вашего понимания оно, чем любой авторский замысел, поскольку сначала произведение должно вас заинтересовать, и только тогда вы сможете продвинуться на следующую ступень в осознании его смысла и художественной состоятельности.



Б — БЭКГРАУНД. Подобно тому как религиозные или мифологические рисунки несут в себе повествование, произведения современного искусства обладают своим контекстом или историей, и ключ к этому бэкграунду кроется в интересах или исследованиях автора. Как правило, само название намекает на авторский замысел; кроме него, вам может помочь табличка с описанием экспоната или пресс-релиз. Иногда даже просто страна происхождения автора — в случае данного изображения Китай — даст вам нужный контекст; или же посыл художника окажется понятней, если увидеть несколько его работ. Это может прозвучать так, будто вы обязаны разбираться в современных художественных практиках и теориях, чтобы разглядеть влияния в произведениях автора, но на самом деле это вовсе не «угадайка» для знатоков истории искусства. Последующие страницы снабдят вас достаточным количеством тематической пищи для размышлений, если экспонат совсем собьет вас с толку. Вам не нужно быть экспертом или обладать ученой степенью, чтобы оценить произведения, созданные за последние десять лет. Да и у кого нынче есть время учить историю искусства?

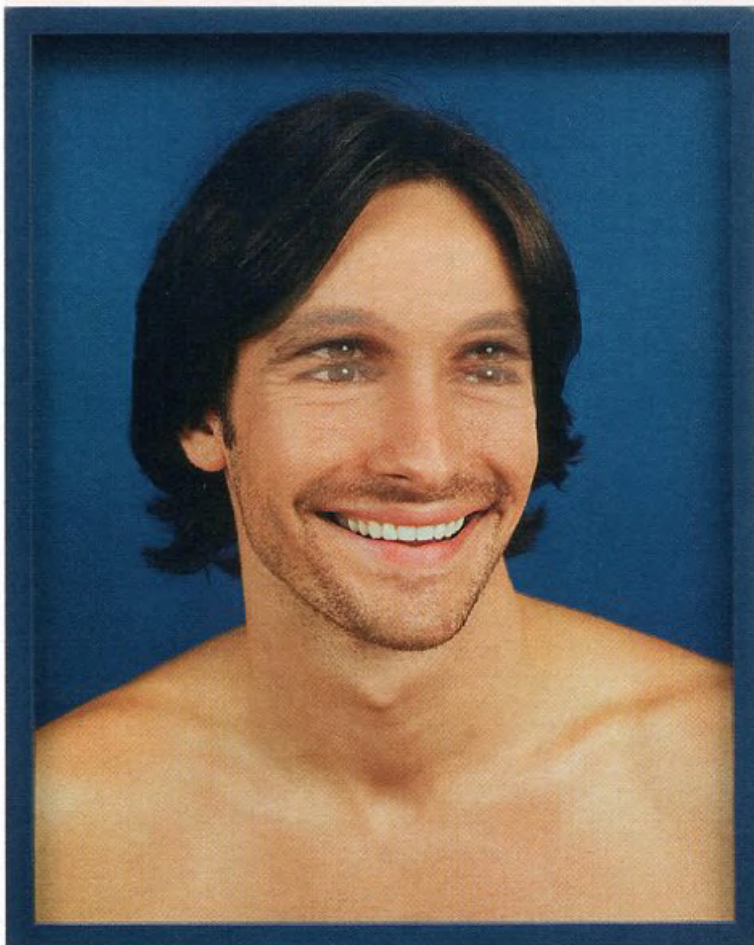
Слева: Ай Вэйвэй.
Изучение перспективы.
 Площадь Тяньань-
 мэнь. 1995–2003

Клер Фонтен. Кирпич
«Общество спектакля».
 2006. Кирпич, струйная
 печать на архивной
 бумаге. Около
 10 × 5 × 3,3 см



У — УСВОЕНИЕ. К этому этапу вы уже приблизительно осознали посыл работы, рассмотрели ее, определились по поводу возможных теплых чувств между вами и ею, и, вероятно, уже что-то знаете о ней и ее создателе. Когда все это уложилось у вас в голове, вы начинаете усваивать смысл работы. Может, автор играет с вашим восприятием, меняя масштаб или расположение объекта, или произведение подстраивает под себя обстановку вокруг вас, или незаметно меняет ее; может быть, вы узнали о некоем историческом событии или через видение автора взглянули на вещи с неожиданной политической позиции. Иногда от понимания вас отделяет всего шаг, а иногда дорога к нему извивается, петляет и кажется бесконечной. Если вы пока не вышли на нее, не расстраивайтесь — у вас есть еще одна опция...

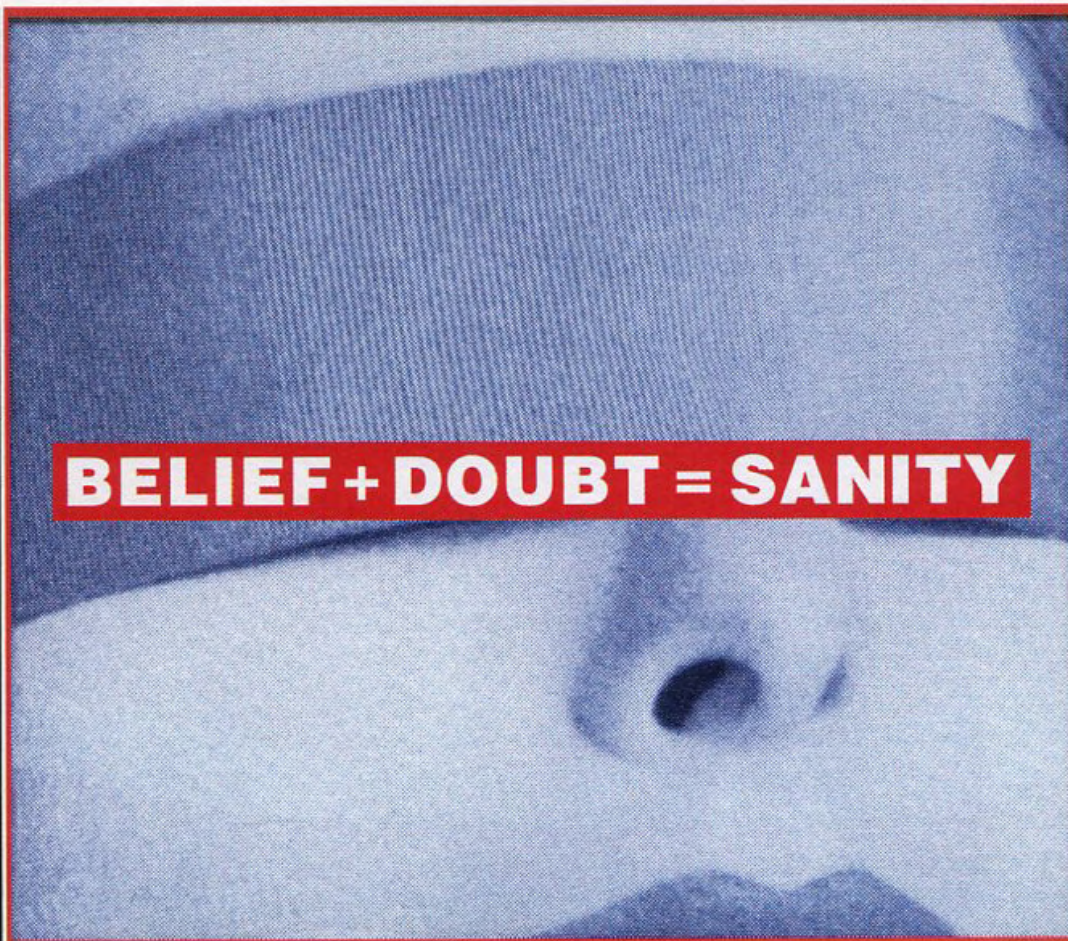
T A B U L A



Элад Лассри. Мужчина 071. 2007. Пигментная печать, окрашенная рама. 14,5 × 11,5 × 1,5 см

Справа: Барбара Крюгер. Без названия (Вера + Сомнение = Благоразумие). 2008. Печать на виниле. 177,6 × 203,4 см

Л — ЛУЧШЕ ПОСМОТРЕТЬ ЕЩЕ РАЗ. Попробуйте взглянуть на работу внимательнее или под другим углом, чтобы заметить детали, которые вы могли пропустить. Даже самые очевидные произведения современного искусства могут приобрести неожиданную многогранность при более длительном созерцании. Возможно, теперь послыл работы или выбор материалов покажется вам остроумным, а не грубым и примитивным. Иногда знакомство с бэкграундом может сбить вас с пути или разрушить ваше первоначальное впечатление, хотя как раз оно, как правило, и есть самое надежное (будь оно отрицательным или положительным). По крайней мере, на этот раз вы убедитесь, что вас не обвели вокруг пальца и вы сами не были слишком легкомысленны.



А — АНАЛИЗ. Надеюсь, вы не стали делать поспешных выводов и проследовали путем «tabula rasa» от очищения доски своего восприятия до некоторого понимания, а, может быть, и симпатии. Вопрос о том, хорошее произведение или плохое, насквозь субъективен, что бы ни говорили критики искусства вроде меня о качестве, последовательности, амбициях, оригинальности и смелости, которые требуются художнику, чтобы выбиться из массы представителей умирающего современного искусства. Я не могу предсказывать вкусы зрителей, я могу только отстаивать собственные пристрастия и рассуждать, отталкиваясь от них. Эта книга не учит оценивать произведения; скорее она призвана провести вас от первого взгляда ко второму, который либо побудит к бурным аплодисментам, либо подаст сигнал к скорейшему отступлению.

«Tabula rasa», метод знакомства с произведением искусства или размышлений о нем, которым я буду пользоваться в качестве аналитического механизма в каждой главе, с тем же успехом пригодится нам (а, может быть, и уже не раз пригодился) при вынесении любого ценностного или эстетического суждения, покупаем мы шторы или созерцаем закат. На следующем этапе нам нужно осознать среду или настроения, в условиях которых работа была создана, поскольку в наше время больше не приходится рассчитывать на подсказку со стороны некоей компетентной среды или художественных изданий. Последующие главы — это сборник отдельных инструментов, которые помогут выявить возможное прочтение произведений, не склонных раскрывать свой смысл при первом взгляде на них. Художник стремится шокировать или смутить вас? Если так, обратитесь к главе «Искусство как конфронтация». Произведение напоминает вам мультфильм, голливудскую ленту или интернет-мем? Тогда переходите к главе «Искусство как развлечение». Работа художника вызывает у вас смех или улыбку? Уместна ли вообще такая реакция? Уместна, хотя тем, кто этого не одобряет, не понравится раздел «Искусство как шутка». Наконец, после захватывающего дух путешествия по волнам современного искусства я подскажу вам, как можно замедлить бег и пообщаться с ним более спокойно («Искусство как медитация»), а также как применять предложенные подходы к любому искусству, не только современному.

НЕ ГОВОРИТЕ КАК ИСКУССТВОВЕД

Кроме того, я надеюсь избежать склонности к заумной риторике по поводу производства современного искусства. Подобной риторике повально следуют профессионалы, работающие в галереях, музеях, издательствах и журналах по искусству. Слишком часто эти привратники на страже прекрасного мешают пониманию произведения, затягивая нас в трясины теоретического жаргона и псевдофилософских рассуждений. Запутанный стиль письма едва ли помогает раскрыть авторский замысел и только плодит трудноперевариваемые «дискурсы».

Многие галереи и организации неизменно прибегают к словесным излишествам в своих печатных материалах. Ответственность за это в первую очередь лежит на моих коллегах, и я, разумеется, не исключение: мы эти тексты пишем. Хотя я ни в коем случае не хочу принижать заслуги тех академиков и теоретиков, благодаря которым будущие поколения студентов смогут изучать историю искусства.

И все же среди крайностей хороших, плохих и пустословных трудов об искусстве остается громадная пропасть между текстами, полными витиеватых нагромождений, серьезными научными исследованиями и, в редчайших случаях, адекватными источниками для обычного увлеченного, пусть и не обязательно подкованного в теории искусства зрителя, к которому обращена данная книга. Именно поэтому здесь вы не встретите ни философских цитат, ни ссылок на других, куда более уважаемых критиков и писателей, которые до меня предпринимали попытки пролить свет на современное искусство; но в конце книги я все же привожу перечень основной литературы для тех, кто захочет в дальнейшем углубиться в тему.

НЕ ДОВЕРЯЙТЕ НИКОМУ, КРОМЕ СЕБЯ

Будучи не только защитником современного искусства, но и его достаточно скептическим критиком, я не хочу сказать, что вы должны принимать на веру все, что видите; только тот факт, что объект существует в контексте искусства, не означает, что его нужно причислять к произведениям современного искусства без предварительного изучения. Это было бы слишком просто. Тем не менее при первом знакомстве вера может оказаться вам на руку, и я надеюсь, эта книга поможет тем, кто начинает верить, но все еще питает сомнения. Те, кто таит враждебные чувства к современному искусству, только возвращают в себе ленивую неприязнь ко всему сколько-нибудь новому и непривычному.

Я бы хотел развеять еще один предрассудок в отношении современного искусства, помимо сложившегося представления о нем как о сложной форме культуры некоего высшего интеллектуального порядка: оно-де представляет собой закрытый клуб для тех, кто либо досконально разбирается в мире искусства и знает его главных игроков, либо достаточно богат, чтобы выступать в качестве коллекционера или мецената. Не нужно быть посвященным в тайное сообщество или иметь много денег, чтобы прийти в галерею современного искусства. В самом деле, количество посетителей таких гигантов, как Тейт Модерн или нью-йоркский Музей современного искусства, растет с каждым годом, а учреждениям без сильной современной программы, например Британскому музею или Музею Метрополитен в тех же городах, приходится включать в экспозицию ныне живущих художников, чтобы выдерживать конкуренцию. Национальная галерея в Лондоне успешно проводила выставки таких

художников, как Майкл Лэнди — создатель дерзкой инсталляции «Живые святые» (2013), где святые с полотен раннего Ренессанса предстают в облике кошмарных хаотичных ассамбляжей из частей тел, металлических шестеренок и других найденных объектов.

Само собой, не каждый провинциальный музей или художественный фонд вдали от главных центров искусства обладает большой коллекцией модернизма. Как следствие, малые выставочные залы и пространства заполняются более новым искусством — по той простой причине, что оно более доступно и появляется все время. Размер и амбиции коммерческих галерей в наше время, принимая во внимание их близкие отношения с ныне живущими художниками, также делают их популярными площадками для знакомства с новыми работами. Современное искусство неуклонно превращается в универсальный язык международной культуры, отчего еще более удивительно, что в индустрии искусства, помимо образовательных отделов музеев, так редки попытки помочь зрителю разобраться и научиться ориентироваться в неумолимых потоках творчества с его всякий раз особым языком и непривычными формами.

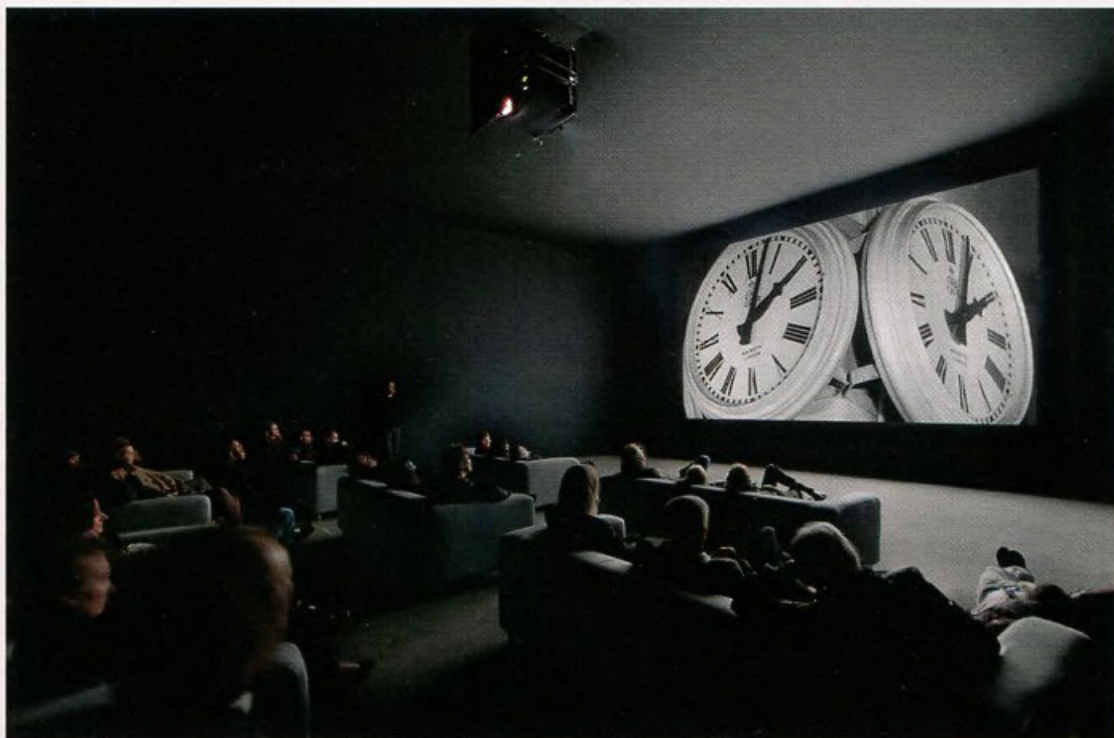
Несмотря на провидческие слова Джона Берджера о том, что «времена паломничеств позади, теперь путешествуют сами образы картин», я все же верю, что ключ к пониманию работы лежит в непосредственном знакомстве с ней. Репродукция произведения в конце концов так и остается лишь копией, подменой и бедным родственником оригинала. Но в одном Берджер прав: я не могу рассчитывать на то, что каждый сможет воочию увидеть те произведения, которые я буду приводить в качестве примеров, объясняя, как и на что смотреть при знакомстве с ними, в конце этой и всех остальных глав под заголовком «Крупный план». Каждый приведенный мной образец призван проиллюстрировать отдельно взятую область повсеместно распространенных современных практик, и, я надеюсь, мой выбор, например, определенного произведения видеоискусства поможет зрителю оценить любую подобную работу, встреченную им в темном зале галереи или в интернете, вне зависимости от ее длины, темы и контекста.

Личная мифология и опыт неизбежно окрасят каждое ваше знакомство с произведением искусства, и им вы можете доверять так же безоговорочно, как и методу «*tabula rasa*». Никто из нас не обособлен от окружающего мира, и контекст для произведения вы можете найти внутри себя с тем же успехом, как и на последующих страницах.



Майкл Лэнди.
Инсталляция «Живые
святые». 2013.
Национальная галерея,
Лондон

КРИСТИАН МАРКЛЕЙ ЧАСЫ. 2010



Стрелки отсчитывают секунды и минуты в темной комнате. Сколько мне нужно пробыть здесь? Эпический двадцатичетырехчасовой киноколлаж Кристиана Марклея состоит из бесчисленных вырезок из фильмов, где фигурируют наручные часы, будильники, табло вокзалов и аэропортов, электронные, аналоговые (и даже солнечные) часы и вообще все, что каким-либо образом связано со временем и запечатлено на пленке, и эти фрагменты скрупулезно смонтированы в целые сутки непрерывного отсчета секунд. Однако, зачем нам уделять этому долговому, зацикленному фильму больше, чем снисходительные две-три минуты.

Позвольте обрисовать для вас сцену, даже несколько сцен. Марклей вместе с командой исследователей отобрал тысячи кусочков из фильмов, соответствующие определенному времени на часах (художник ведь наполовину швейцарец), которые связывают воедино определенные действия и темы — так, в семь утра люди просыпаются (Майкл Джей Фокс в «Назад в будущее», Хилари Суонк в «Парни не плачут»), а в полдень ковбои традиционно выходят из салуна (Гэри Купер в «Ровно в полдень»). В полночь, а точнее за несколько секунд до нее, как правило, наступает момент кульминации — звонят колокола, символически взрываются часы на башне Биг-Бен в «V значит вендетта» и Орсон Уэллс

НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛНОГО ПРОСМОТРА ПРИНЦИПИАЛЬНА ДЛЯ СМЫСЛА «ЧАСОВ» КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

бросается к своей смерти с вершины аналогичного сооружения в «Чужестранце». Первые минуты каждого часа также полны происшествий: люди опаздывают, сетуют о пропущенных встречах или с облегчением вздыхают, когда им удалось успешно разминировать бомбу.

Поразительно то, что кажется, будто каждая заснятая минута каждого часа предназначалась специально для киномарафона Марклея. Иногда он позволяет себе приводить малоизвестные источники, например пару китайских фильмов и классику арт-хауса — в том числе «Любовное настроение» Вонга Карвая, «Жить» Акиры Куросавы и «Седьмую печать» Ингмара Бергмана, — но по большей части фрагменты принадлежат легко узнаваемому массовому или голливудскому кинематографу. Постоянный поток обрывков (эту технику художник применял как к видеоряду, так и к звуковому сопровождению во многих своих работах) заставляет нас неотрывно наблюдать за происходящим и гадать, что же будет дальше.

Несмотря на то что «Часы» показывают в темном, тихом помещении, что обычно сразу отталкивает посетителей музеев, этот фильм одновременно гипнотизирует и будоражит, пускай его практически невозможно посмотреть за один раз от начала до конца (только одному канадскому журналисту это более или менее удалось). Отдельные фрагменты сложно запомнить даже после нескольких просмотров (я видел его полдюжины раз в разных местах, в основном в Лондоне и Венеции, а с тех пор фильм приобрели

музеи по всему миру). Невозможность полного просмотра принципиальна для смысла «Часов» как произведения искусства. То же самое можно сказать и о суточном видео Дагласа Гордона «Psycho 24 часа» (1993): этот оммаж кинематографу представляет собой невыносимо замедленную версию триллера Хичкока 1960 года.

Подобное произведение видеоискусства ставит перед зрителем вопрос: как же нам понимать то, что мы не можем полностью увидеть? Измерение концептуального искусства здесь расходится с нашей логичной привычкой смотреть фильмы, пьесы или концерты от начала до конца. Оно преподносит нам простую идею — фильм состоит из фильмов и длится сутки, — которая преломляет нашу реальность, акцентируя внимание на том времени, что мы провели за просмотром, и том, что мы сделали или не сделали за эти часы и минуты. С такой точки зрения, «Часы» представляют собой счетчик ценных секунд, отведенных нам на этой земле; место экзистенциального времяпрепровождения. Именно поэтому знать об этом фильме — не то же самое, что смотреть его: при просмотре центральное место занимает время, а вместе с ним сквозь горлышко песочных часов просачивается искусство. Еще одно предназначение этой книги в том, чтобы научить зрителя совмещать концептуальное мышление с практикой просмотра и понимать, как ему выявить смысл самостоятельно и, таким образом, взять от произведения максимум. Смотрите, думайте, смотрите снова, потому что времени осталось немного.

МАРТИН КРИД
РАБОТА № 227. СВЕТ
ВКЛЮЧАЕТСЯ
И ВЫКЛЮЧАЕТСЯ. 2000

Пустое белое пространство ненадолго освещается ярким светом, затем погружается в полутьму. Спустя пять секунд свет снова зажигается с еле слышным щелчком. Так повторяется до бесконечности. Здесь нечего видеть, сколько бы мы ни буравили взглядом выключатель, пытаюсь мысленно сдвинуть его с места. Вокруг меня только несколько таких же сбитых с толку посетителей, которые мнутса друг возле друга с неловкой вежливостью, не зная, куда смотреть, что делать и как реагировать.

Это простое произведение шотландского художника Мартина Крида быстро стало жупелом для ниспровергателей современного искусства, а его нематериальность привела к бурным обсуждениям и крайне возмущенным откликам в прессе, не говоря уже о приступах откровенного порицания и неминуемой премии Тернера, которой художник удостоился в 2001 году. Разумеется, Крид — не первый нигилист, стремящийся создавать искусство из минимума средств: Ив Кляйн в 1958 году представил зрителям пустые залы галереи, назвав свою выставку «Пустота», а художник лэнд-арта Роберт Смитсон говорил, что «инсталляции должны освобождать пространство, а не заполнять его», — и все же ни одно другое произведение искусства не вызывало столько раздражения, как «Свет включается и выключается».

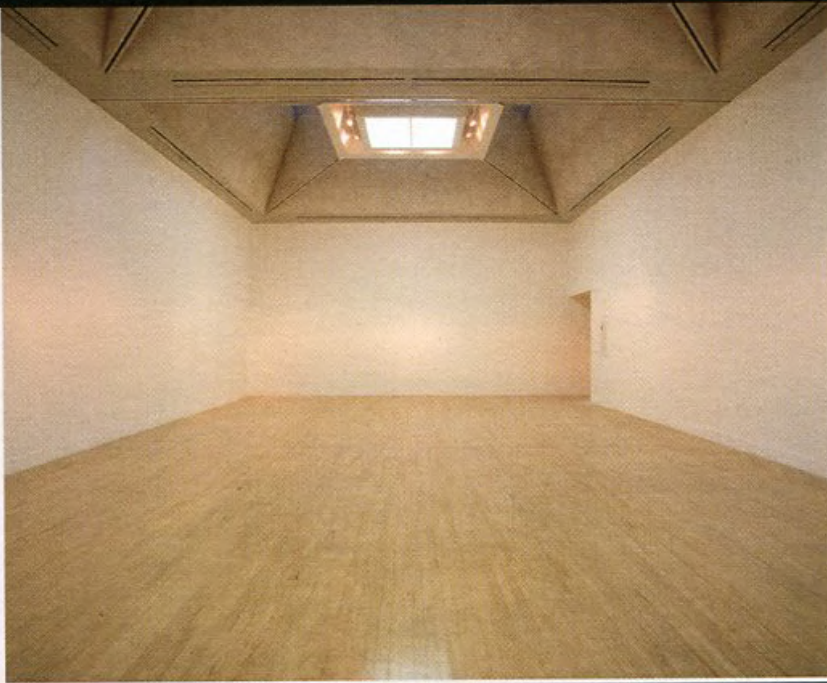
Что же это такое? Неисправная электросхема или история самой цивилизации, от Темных веков до начала Просвещения? Оба прочтения слишком дидактичны и упускают множество оттенков серого, заложенных в противопоставлении

степеней освещенности, особенно если учесть произвольный и ироничный характер творчества Крида, в котором можно встретить что угодно — от юмора и пошлости рвотных позывов до тщетных попыток измерить время и пространство воздушными шарами, скомканной бумагой, музыкальными нотами и гвоздями.

**ЭТО ВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛОГ
ВСПЫШКИ ВДОХНОВЕНИЯ,
ЛАМПОЧКИ, КОТОРАЯ
ЗАГОРАЕТСЯ У ВАС В ГОЛОВЕ.**

Впервые Крид выставил произведение в 1995 году — тогда оно называлось «30 секунд с выключенным светом» и сопровождалось громким аккомпанементом барабанов и гитар, который замолкал, когда включался свет, — но в своей более поздней форме радикальный жест Крида обнажился до состояния базовой составляющей любого произведения искусства: идеи. Это визуальный аналог вспышки вдохновения, лампочки, которая загорается у вас в голове. Вместо блужданий по негативной стороне — стороне тьмы, инь, зла, — оптимистичная работа Крида показывает вам тот короткий миг, когда может свершиться акт творчества. Если процитировать неоновый слоган, который Крид сделал годом ранее, «Everything is going to be alright» — «Все будет хорошо».

Когда в семидесятых годах американские теоретики искусства принялись анализировать причудливые кубы и металлические плиты, созданные минималистами, один



из самых пренебрежительных терминов, которые они использовали, звучал как «театральность». Тем самым подразумевалось, что трехмерные произведения имеют сходство со сценой, завязывающей взаимодействие и даже конфронтацию со зрителем, что не свойственно, скажем, пассивной картине на стене. «Свет включается и выключается» — куда более энергичная и забавная работа, чем зловещие глыбы минималистского наследия, хотя ее и можно расценивать как одно из высших достижений минимализма. И в ней определенно есть что-то от театра: она превращает пространство выставки в сцену, а зрителей — в актеров поневоле.

Но вопрос остается: нужно ли нам подыгрывать и аплодировать в конце?

Вероятно, Крид осознает, что если он не вызовет у зрителя сильной, глубокой реакции — положительной или отрицательной, — то работа ничего не стоит. Вы можете предпочесть игнорировать ее, но свет продолжит загораться и гаснуть, подмигивая вам. Невозможно не уловить непогрешимую логику этого произведения и тот универсальный, бесконечный вызов, который оно бросает простейшему акту созерцания. Зажмурьтесь (на пять секунд), и вы все пропустите. Но так ведь и с жизнью, разве нет?

ГЛАВА 2:

ИСКУССТВО КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ

У ВЕЛЬМОЖ
ЕСТЬ ИХ УДОВОЛЬСТВИЯ,
НО У НАРОДА ЕСТЬ
ВЕСЕЛЬЕ.

МОНТЕСКЬЕ. МЫСЛИ И ФРАГМЕНТЫ

«Вот это да! Ого-го-го!» — такие выкрики в музее или галерее услышишь нечасто; с большей вероятностью вас окружит гул приглушенных голосов и одобрительного почесывания подбородков.

2006 год; я нахожусь на пресс-конференции на верхнем этаже лондонской галереи Тейт Модерн, наблюдая, как ее степенный директор Николас Серота втискивается в узкий желоб и скатывается вниз по спиральной металлической трубе на пол нижнего Турбинного зала. Он не издает ни единого возгласа восторга или страха, но искатели острых ощущений позади него отбрасывают всякую благопристойность и с воплями несутся сквозь пространство. Я оцениваю свое место в сокращающейся очереди, быстро разворачиваюсь и ухожу.

Когда работаешь критиком, приходится подвергать себя самым унижительным занятиям во имя искусства: нюхать подвешенные мешки с ароматическими смесями в гигантской инсталляции из эластичного нейлона, надевать грузные костюмы и закрывающие обзор маски, которые еще с шестидесятых пахнут плесенью, и ложиться в тесные сферические капсулы, где тебя подвергают обстрелу из вспышек стробоскопа и пульсирующих шумов. Нет ничего плохого в интерактивности; ниже, в главах «Искусство как событие» и «Искусство как медитация», мы рассмотрим, как нам передают свою энергию произведения, которые окружают, вовлекают или успокаивают нас. Нет, я лишь отказываюсь терпеть, если меня на выставке принуждают скакать через полосу препятствий или, тем более, *наслаждаться* процессом, когда все навыки критического мышления требуют от меня сохранять нейтральную позицию по поводу того, о чем я собираюсь писать рецензию. К тому же я боюсь высоты.

Однако я обращаюсь к своим собственным рекомендациям относительно раздражающих или потенциально опасных произведений искусства



Карстен Хеллер. Испытательный полигон. 2006. Инсталляция. Галерея Тейт Модерн, Лондон

и очищаю свое сознание, вспоминая метод «tabula rasa». Т — значит терпение, а эти горки, устроенные бельгийским художником Карстеном Хёллером, требуют его не так уж много — чтобы скатиться от верха до низа, нужно всего несколько секунд. И все же вместо того, чтобы устремиться вниз по длинному темному тоннелю, я несколько минут спускаюсь с этажа на этаж Тейт Модерн по лестнице, насчитывая в общей сложности пять горок из нержавеющей стали, которые переплетаются между собой и с архитектурой здания в изящной скульптурной композиции.

А — ассоциации — затруднений не вызывают: каждый может вспомнить, сколько радости и неподдельного восторга в детстве у него вызывали детские площадки. Я уверен, что, прежде чем струсить и покинуть очередь, я бессознательно пережил заново то головокружение, какое испытывал при виде особенно высокой и крутой горки, которую я все-таки однажды покорил, будучи мальчишкой, — это теплое воспоминание коротко вспыхивает у меня перед глазами. Такие личные и, на первый взгляд, малозначительные эпизоды не менее ценны, чем интеллектуальный или эстетический анализ, они могут даровать произведению искусства дополнительные краски и удовольствие. В данном случае моим негативным ассоциациям с аттракционами и прочими экстремальными увеселениями противостояла возможность победить страх высоты — горки могли послужить мне средством терапии или даже катарсического избавления.

Теперь Б — бэкграунд инсталляции Хёллера и ее названия, «Испытательный полигон». Получив в Германии степень по энтомологии и защитив докторскую диссертацию на тему механизмов защиты растений от тли, он вскоре обрел известность в кругах искусства благодаря своим головокружительным, меняющим восприятие реальности инсталляциям и, разумеется, благодаря горкам, одна из которых была сооружена им в Милане для дизайнера и коллекционера Миуччи Прады, чтобы та по ней скатывалась сквозь этажи офиса прямо к своей машине. Еще до горок для Тейт Модерн Хёллер создал такие увеселительные инсталляции, как «У» (2003) — тоннель внутри водоворота загорающихся ламп, или «Парк развлечений» (2006) из карусели и аттракциона с детскими машинками, которые чудовищно медленно вращаются и при этом зловеще жужжат. Позже он объединил многие свои работы в одно шоу под названием «Опыт» (2011), которое дало возможность жителям Нью-Йорка отправиться в волшебное путешествие через Новый музей современного искусства и по пути преодолеть горки, всякого рода галлюциногенные световые аттракционы,



Карстен Хеллер. У. 2003.
960 лампочек, алюминий,
дерево, провода,
электронная схема,
световые указатели,
зеркала. Около
1300 × 850 × 320 см

попробовать «наркотик любви» и даже полежать во флоатинг-камере. Если же вы не изучили предварительно наследие Хёллера, тогда вам помогут ознакомиться с историей и масштабом этого и других крупных произведений в Турбинном зале указатели и таблички галереи. И поскольку псевдонаучное назначение проекта Хёллера становится очевидным не сразу, это произведение, подобно другим вовлекающим зрителя инсталляциям, не требует контекста — только выносливого желудка.

Чтобы приступить к следующей букве, У, и хотя бы что-то усвоить в странном, хоть и задорном искусстве Хёллера, мне все же придется скатиться. Я читал и слышал, что Хёллер сам описывал свои горки как «едва контролируемое падение» и говорил, что головокружение вызывает «сладострастную панику у самых уравновешенных людей», после чего сложно не почувствовать себя предметом испытаний, подчиняясь требованиям художника с покорностью подопытной крысы в какой-то жуткой социологической лаборатории. Но, может, во мне просто говорит неприязнь к указаниям по поводу того, что я должен думать и как мне воспринимать подобные ускоряющие пульс и расширяющие зрачки трюки.

Мое ворчливое предубеждение против работ Хёллера означает, что мне нужно скорее обратиться к букве Л и взглянуться лучше — или, в моем случае, перестать тянуть и наконец скатиться по дьявольской горке. За время стремительного падения по серебристому желобу я едва успел бы выкрикнуть «*tabula rasa*» до того, как выкатиться на пол Турбинного зала вслед за другими покорителями труб.

Наконец, приходит время анализа. Мое скоропалительное суждение морской свинки, бесцеремонно выплюнутой из художественного эксперимента Хёллера, сводится к чистому, пропитанному адреналином восторгу. Несмотря на первоначальные страхи (я преодолел все горки, кроме самой высокой) и недоверие к якобы научным интересам Хёллера, а также благодаря дистанции времени теперь я могу с уверенностью сказать, что «Испытательный полигон» — это необычайно захватывающее произведение, которое зритель переживает физически, на уровне внутренностей и нервного возбуждения, что не свойственно обычному опыту похода в музей, как правило, ограниченному визуальным и умозрительным удовольствием. Если отбросить культурный снобизм, что в самом деле плохого в том, чтобы воспринимать искусство на этом элементарном, первобытном, будоражащем кровь уровне?

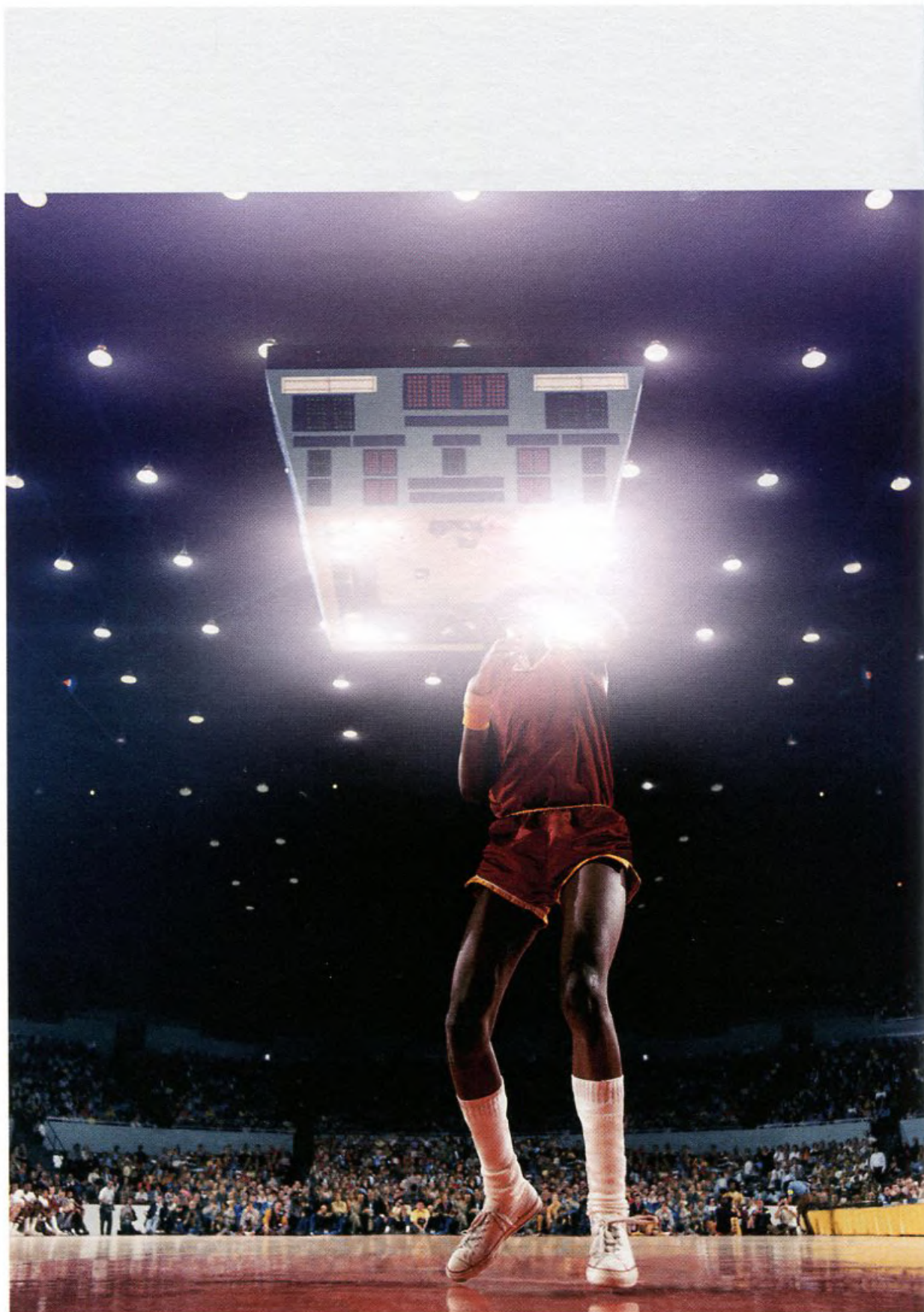
С НАМИ НЕ СОСКУЧИШЬСЯ

Помимо привычных картин или рисунков, на выставке в наше время можно встретить все что угодно: от каруселей и гигантских надувных скульптур до вереницы аниматронных голов и говорящего мультяшного персонажа. Популистская, цирковая атмосфера, которую создают подобные произведения современного искусства, способна вызывать у публики такой же интерес, как крупное спортивное событие или рок-концерт. Действительно, искусство в последнее время все чаще преподносит именно в таком ключе, а галереи по посещаемости стремятся поравняться с футбольными матчами и стадионными шоу.

Чтобы привлечь столь широкую аудиторию, выставкам необходимо соревноваться с другими видами развлечений на их интеллектуальном уровне и столь же откровенно ориентироваться на массы. Это значит, они должны производить сильное впечатление, обладать энергией, развлекательным элементом и высоким уровнем интерактивности и доступности, если не грандиозным масштабом (об этом феномене мы отдельно поговорим в главе «Искусство как зрелище»). Они не должны усыплять, отталкивать или шокировать массового зрителя (хотя в следующей главе, «Искусство как конфронтация», мы рассмотрим, чем ценны эти качества). Скорее они должны приятно щекотать нервы и будоражить. Заходите, будет весело!

Для подобных экспозиций, рассчитанных на широкого зрителя, требуются просторные, смелые площадки. Любой уважающий себя город уже обзавелся как минимум одним музеем, институтом или фондом современного искусства, так совсем недавно в угоду жителям всюду строили торговые центры и многозальные кинотеатры. Мы больше не ходим в культурные учреждения за пищей для размышлений, мы ходим за «дозой» культуры — за порцией того, что по сложности восприятия разве что на пару полутонов превосходит телевизор.

Быть может, нет никакой нужды искать глубокий смысл в развлекательном искусстве, особенно если вам настолько весело, что у вас не остается времени задумываться о вопросах пространства, времени и коллективного опыта. Однако современным художникам приходится поддерживать свой авторитет и увертываться от подозрений в легкомыслии или стремлении к удовольствию, прикрываясь многослойными теориями о социальном поведении или физической телесности, вместо того чтобы открыто объявить своим предметом, скажем, мир спорта, как это сделал Пол Пфайфер, художник родом с Гавайских островов, в своих великолепных отредактированных фотографиях



Пол Пфайфер. Четыре
всадника Апокалипсиса
№ 17, 2004

и видеороликах с баскетболистами и боксерами. Теоретические отвлекающие маневры порой необходимы для поддержания впечатления некоего продуманного художественного замысла, чтобы художник не уронил достоинства, когда ему понадобятся деньги на что-то крупное и дорогое, но для нас они только усложняют процесс понимания и оценки произведения.

Взять, к примеру, всемирно признанного концептуального художника Даниэля Бюрена, наиболее известного по характерному паттерну из чередующихся полос — белой и еще одной другого цвета (изначально зеленой), как на леденцах. Француз начал свою карьеру в середине шестидесятых и стремился добиться «нулевой степени живописи» (таков был его собственный концептуальный вариант «*tabula rasa*»), после чего отошел от этого радикально упрощенного манифеста и в итоге принялся покрывать все воображимые поверхности ныне знакомыми нам полосами, оккупировав не только стены галерей, но и общественные пространства в Париже и за его пределами. Бюрен раскрашивает дорожки, беседки, рекламные щиты и тенты, а недавно его пригласили оформить Гран-Пале в столице Франции к пятой биеннале «Монумента», — это один из самых крупных художественных заказов подобного рода в мире, — где он разместил над зрительскими головами ярко окрашенные круглые навесы из оргстекла и украсил стальные конструкции и стекло своими фирменными полосами. Какие бы концептуальные заявления он ни делал относительно своей гигантской работы под названием «Эксцентрик(и)» (2012), вроде того что она «обнажает скрытые измерения пространства, невидимое потенциальное, прошлое и настоящее», нет никакого сомнения в ее чисто развлекательной ценности — это интересное, наполненное светом пространство, в котором можно прогуливаться, позировать на его фоне или резвиться под стеклянными навесами. Станет сам Бюрен отрицать столь бесхитрое видение или нет, но при моем визите в Гран-Пале инсталляция «Эксцентрик(и)» поначалу едва ли говорила мне больше, чем «я здесь для того, чтобы со мной играли». Повторюсь: признание того, что произведение искусства вас развлекает, не обязательно подразумевает осуждение или критику, а может, даже наоборот — искреннюю похвалу. В таких ситуациях нужно довериться своим инстинктам, потому что подобная раскрепощенная интерпретация обладает такой же ценностью, как и любое многословное философское толкование, какое вы решите применить к произведению. Иногда сложнее найти нужные слова, чем просто отдаться радостному, беззаботному и самозабвенному переживанию искусства. В таких случаях не читайте никаких материалов и не сетуйте о собственном



Даниэль Бурен.
Эксцентрик(и), 2012.
Инсталляция на выставке
«Монумента».
Гран-Пале, Париж



недостатке интеллектуальной строгости: просто наслаждайтесь, как будто вы в игротеке, кино, торговом центре или парке аттракционов. И не забудьте улыбнуться для фотографии на память. Ведь если вы начнете получать удовольствие от процесса, возможно, вам откроется и новый смысл — глубина и веселье не всегда исключают друг друга. В моем случае разноцветная комната смеха Бюрена стала исследованием архитектурных возможностей и местом для вдумчивой, даже терапевтической прогулки.

ПОП-СЕНСАЦИИ

Один из самых коммерчески успешных художников двух последних десятилетий — японец Такаси Мураками, в работах которого присутствуют элементы таких нишевых субкультурных явлений, как комиксы манга, эротические комиксы и кокетливые мультяшные герои *каваи*, что до сего времени считалось исключительно областью интересов юных японских гиков, или *отаку*. Империя искусства Мураками захватила Нью-Йорк, Париж, Тайбэй, Гонконг и Токио и взяла под свой контроль дизайн и производство игрушек, наклеек и футболок, а также дорогих статуэток, картин и элитных совместных продуктов с модными брендами. Лихорадочная разработка линейки товаров его «арт-индустрии» не несет никакого намека на иронию или сатиру, что, на первый взгляд, только служит подтверждением ограниченности и творческой несостоятельности художников, поставивших себе целью развлекать потребителя. Честно говоря, я и сам не приглядывался всерьез к фигурке синей мышцы на мухоморе (якобы автопортрет художника), которую мне как-то подарили вместе с жвачкой в Майами, до тех пор пока не увидел ее же на выставке в Тейт Модерн среди его прочих работ из серии «Сёкуган», или «Игрушки из еды».

И все же, если я вновь буду верен методу «*tabula rasa*» и всмотрюсь в это произведение лучше, каким бы поверхностным оно мне ни казалось, я увижу в заводских масштабах производства Мураками актуальное и емкое послание о том, что наша традиционная культура обладает не таким уж большим моральным превосходством над новыми формами развлечения для массового потребителя — даже если мы не желаем слышать такого послания и не считаем, что заслужили его. Недалекое и, вместе с тем, мудрое творчество Мураками привлекает наше внимание к неоднозначному устройству жизни в условиях культуры, сосредоточенной вокруг легкого удовольствия и идущего с ним рука об руку бездумного

Омер Фаст. Лучший вид с пяти тысяч футов. 2011. Кадр фильма



потребления. Если при мысли об этом вы чувствуете себя обманутым и опустошенным — так, вероятно, и было задумано.

Традиционная граница между искусством и жизнью размывается, и все чаще художники принимают заказы на дизайн самых разных вещей — от детских площадок до автомобильных наклеек, бутылок с газировкой, парковых лавочек и всего того, в чем можно увидеть легкомысленное отступление от занятий серьезным искусством. Таким образом, нас не должно удивлять, что современные художники — а ведь их точно так же, как нас, притягивает индустрия массовых развлечений, и они имеют такое же право зарабатывать на жизнь своим трудом — интересуются деятельностью в сфере общественного досуга и посвящают время увлечениям: пишут музыку, снимают фильмы, разрабатывают сайты или даже игрушки в рамках своей творческой практики.

Так, немецкий художник Омер Фаст одновременно отдает дань Голливуду, компьютерным играм и даже порноиндустрии, но также, что более важно, раскрывает закулисные секреты и заблуждения по поводу этих жанров. В фильмах-рассказах Фаста, например четырехэкранный инсталляции «Кастинг» (2007) на основе истории американского солдата, недавно вернувшегося из Ирака, или «На вершине все тропы сходятся» (2013) из интервью с порнозвездами, сложно понять, кто играет по сценарию, а кто вольно излагает реальные факты. В фильме «Лучший вид с пяти тысяч футов» (2011) Фаст смешивает реальные съемки воздушных бомбардировок в Афганистане с дрона Predator и кадры, снятые с воздуха патрульными над американскими улицами и пригородами. В одном эпизоде фильма в фургон с типичной американской семьей — два ребенка, папа и мама-домохозяйка — попадает ракета Hellfire (после чего они необъяснимым образом, как

в боевике или игре-шутере, просто уходят прочь от своей сгоревшей машины), неожиданно перенося опасности далеких военных действий в непосредственную близость от зрителя.

ОБУЧЕНИЕ С РАЗВЛЕЧЕНИЕМ

Многие произведения, которые влекут наш глаз пестротой или действием в стиле голливудского блокбастера, заставляют нас задать себе актуальный и своевременный вопрос о том, зачем мы порой против своей воли становимся потребителями высокоинтеллектуальной культуры. Для своего перформанса «Хорошие чувства в хорошие времена» (2003) словацкий художник Роман Ондак организует постановочные очереди рядом с музеями или ярмарками искусств, хотя на самом деле они никуда не ведут, и люди в них стоят за деньги. Загадочные очереди Ондака вызывают любопытство и вопросы, — почему люди стоят здесь? чего они ждут? — и заставляют окружающих думать, что за участие полагается какая-то выгода или награда, ведь, как мы все знаем, если к чему-то выстраивается очередь, значит оно обладает культурной или развлекательной ценностью. А вдруг в конце ждут горьки!

Идея того, что к искусству можно относиться так же, как к развлечению, помогает нам обрести твердую почву под ногами перед лицом трудных для понимания произведений, особенно когда художник берет что-то знакомое нам, например очередь, и заставляет нас посмотреть на нее под радикально другим углом.

Развлекательное искусство не всегда поверхностно, но его первая задача — заполнить нас в свои сети; просвещение и идеологическая обработка последуют позже. Выдающийся критик и историк искусства Роберт Сторр сказал в своей лекции в Лондоне перед открытием Венецианской биеннале, где он выступил в качестве куратора: «Главнейшая задача музея и куратора, после того как они заманили публику внутрь, — это выпустить ее на волю». Художник может не думать о доступности своего произведения в процессе работы, но он понимает, что без зрителя любое искусство зачахнет, поэтому в его интересах сделать так, чтобы произведение увидели как можно больше людей. Разрыв между искусством и развлечением становится все незаметнее, а отношения между ними — теплее, и нам остается надеяться, что художник знает, когда нужно сохранить достоинство и не продаться, когда пощекотать нервы своему зрителю, а когда отступить в сторону.





Роман Ондак. Хорошие
чувства в хорошие
времена. 2003

ДЖЕРЕМИ ДЕЛЛЕР КОЩУНСТВО. 2012

Я робко подпрыгиваю на гигантском зеленом батуте по центру надувного Стоунхенджа, легендарного неолитического круга из камней на равнине Солсбери, — только вот я нахожусь совсем не в древнем уголке юго-западной Англии, а на Эспланаде Инвалидов в самом сердце Парижа Прекрасной эпохи. По правде говоря, я мог бы быть где угодно — провокационный передвижной проект паблик-арта авторства Джереми Деллера «Кощунство» только что завершил четырехмесячный тур по паркам и зеленым уголкам всей Британии в рамках фестиваля «Лондон-2012», культурной программы в поддержку Олимпийских игр. Это добротное, незамысловатое развлечение, и думается, будто от него до серьезного искусства будет побольше, чем один прыжок.

Работы Деллера часто принимают форму процессии, концерта или еще какого-то собрания, и он наслаждается этим совместным опытом, который связывает людей вместе — через чувство ли общности, любовь к музыке или схожие политические взгляды. Его самым сильным и наталкивающим на размышления произведением остается «Битва при Оргриве» (2001), заснятая на видео реконструкция знаменитого сражения между бастующими шахтерами и полицейскими на поле у маленького городка в Йоркшире в 1984 году. Нынешней работе Деллера больше присущ дух праздника и детства, но и его интерактивная пружинистая версия Стоунхенджа — тоже в своем роде реконструкция. Название ее, однако, подразумевает, что

«Кощунство» несет в себе противоречивый подтекст: это и ироничный трепет, и демонстрация бунта по отношению к нашему доисторическому прошлому и якобы куда более искушенному настоящему.

ПРЫГАТЬ НА ТЕРРИТОРИИ РЕПЛИКИ ДРЕВНЕГО СВЯТИЛИЩА, ПОСВЯЩЕННОГО ЗВЕЗДАМ, КАЖЕТСЯ ДОВОЛЬНО НЕЛЕПЫМ ЗАНЯТИЕМ — И ТАК ОНО И ЕСТЬ.

Еще не так давно посетители настоящего Стоунхенджа имели возможность забираться на менгиры и дольмены возрастом пять тысяч лет, как и друиды до них. Угроза разрушения памятника привела к тому, что в конце шестидесятых — начале семидесятых его обнесли оградой, проложили пешеходный тоннель, разбили парковку и построили автобусную станцию, совершенно изуродовав окрестности. Не исключено, что это аляповатое решение отличалось не меньшей непочтительностью, чем более позднее деллеровское переосмысление объекта всемирного наследия при помощи надувного винила — или даже большей, если принять во внимание тот факт, что «Кощунство», по крайней мере на концептуальном уровне, вновь дает посетителям доступ к самим камням и возвращает нам наше исконное право бродить где вздумается. Место каждой следующей остановки надувного замка организаторы объявляли на веб-сайте, словно даты выступлений рок-группы, и там же продавали футболки с расписанием



гастролей и псевдо-кельтским логотипом, чтобы напомнить нам, как часто мы становимся потребителями товаров стараниями массового маркетинга или начинаем верить, что оценить культуру по достоинству можно только на экскурсии с гидом.

Прыгать на территории реплики древнего святилища, посвященного звездам, кажется довольно нелепым занятием — и так оно и есть, но иногда довести нечто до полной нелепицы нужно, чтобы увидеть суть.

Самый же противоречивый аспект «Кошунства» заключается в том, как оно символически выворачивает наизнанку общепринятую миссию большинства статичных произведений паблик-арта: произведение сооружают для того, чтоб к нему начали приходить люди. В отличие от масштабных монументов из стали и бронзы, возведенных с целью завлечь приезжих и туристов в мрачный городок или запущенный район, этот монумент сегодня будет тут, а завтра его уже сдуют, упакуют и увезут.

Крупный
план

КОРИ АРКЕНДЖЕЛ
ТРИ ПЬЕСЫ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО,
ОР. 11. 2009



Пушистая кошка растянулась на пианино; другой кот осторожно ступает по клавиатуре. Тинь-тинь. Хозяин помогает своему питомцу «сыграть» ноту лапой; рыжий котяра несмело жмет на клавишу. Интернет кишит сайтами, где люди убивают время за просмотром смешных роликов и умильных

фотографий с котами, но этот коллаж из видео с Youtube — совсем другое дело, ведь за четыре минуты просмотра игры кошачьих на фортепиано вы целиком прослушаете практически идеально точное воспроизведение первой в истории атональной музыкальной композиции.

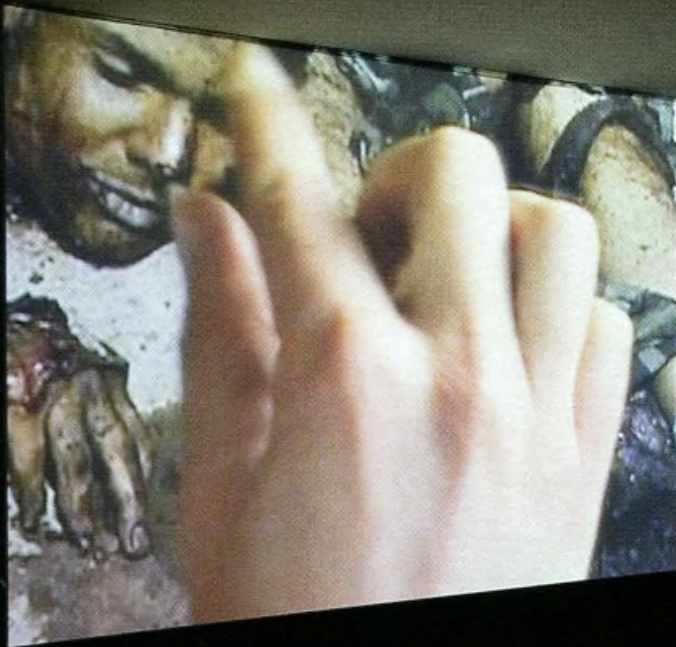
**ЗА ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ
ПРОСМОТРА ИГРЫ КОШАЧЬИХ
НА ФОРТЕПИАНО ВЫ ЦЕЛИКОМ
ПРОСЛУШАЕТЕ ТОЧНОЕ
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ПЕРВОЙ
В ИСТОРИИ АТОНАЛЬНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.**

В 1909 году немецкие критики встретили беззастенчиво модернистское и диссонансное произведение Арнольда Шёнберга «Три пьесы для фортепиано» глумливым улюлюканьем. Кажется, что молодой нью-йоркский мультимедиа-художник и программист спустя век выражает солидарность с хулителями — в его работе авангардную музыку исполняют самые обыкновенные кошки, случайным образом нажимая на клавиши. Кори Аркенджел, художник из Бруклина, скачал примерно сто семьдесят видеороликов с кошками и кропотливо монтировал их на протяжении шести месяцев, синхронизируя аудиовизуальный ряд неосторожных кошачьих движений с тремя частями экспериментальной пятнадцатиминутной партитуры Шёнберга.

Аркенджел учился игре на классической гитаре и композиции в Оберлинской консерватории в штате Огайо до того, как начал в свободное время перерабатывать интернет-мемы и устаревшие, никак не связанные с искусством технологии в художественные произведения. Сам себя он называет скорее хакером, чем художником; раньше этот цифровой вундеркинд проводил манипуляции над картриджами для приставки Nintendo: удалял из игр все действие и оставлял только фон — например, экзистенциальные минималистичные пейзажи в работе «Облака V2K3 из Super Mario», — или перепрограммировал спортивные игры для старых консолей так, чтобы игрок всегда неизбежно проигрывал. Подобное видение развлечений и технологий может показаться полным разочарования, однако в действительности оно

порождено искренним интересом к объекту исследований, а не страхом или отвращением. Два компьютера Аркенджела непрерывно годами посылают друг другу электронные письма с сообщением «Отсутствую в офисе», до тех пор пока один из них не сломается («Бесконечный отпуск», 2007), а его блог собирает посты с извинениями из других блогов («Простите, что долго не писал», 2010) — и их следует воспринимать как остроумные наблюдения за новыми привычками и правилами этикета, которыми мы безотчетно наполняем нашу виртуальную жизнь.

Котята, которых собрали в одну кучу и заставили играть сложную модернистскую композицию, — это ловкий трюк с целью напомнить нам о роли массовой культуры в распространении сложного, «высокого» искусства (интересно, сколько понадобится кошек из интернета, чтобы сыграть всего Бетховена?) и продемонстрировать, как художник может по-своему использовать функцию всемирной сети как бесконечного хранилища по большей части бесполезных, низкопробных информационно-развлекательных материалов. Выбрав для своего творчества онлайн-пространство, где все возможно и все доступно, Аркенджел намекает нам, что пришло время сместить границы того, чем и где может быть искусство. Закрывать принудительно, обновить, перезапустить.



Томас Хиршхорн.
Прикосновение
к реальности. 2012.
Видео

ИСКУССТВО КАК КОНФРОНТАЦИЯ

КУЛЬТУРНЫЙ ШОК — ЭТО ТО, ЧТО СЛУЧАЕТСЯ С ПУТЕШЕСТВЕННИКОМ, КОГДА ОН ВНЕЗАПНО ОКАЗЫВАЕТСЯ ТАМ, ГДЕ «ДА» МОЖЕТ ЗНАЧИТЬ «НЕТ», ГДЕ О «ФИКСИРОВАННОЙ ЦЕНЕ» ДОГОВАРИВАЮТСЯ, ГДЕ ОЖИДАНИЕ В ПРИЕМНОЙ — НЕ ОСКОРБЛЕНИЕ, А СМЕХ МОЖЕТ БЫТЬ ПРОЯВЛЕНИЕМ ЗЛОСТИ.

ЭЛВИН ТОФФЛЕР. ФУТУРОШОК. 1970

Прогуливаясь по похожим на пещеры хаотичным залам Токийского дворца в Париже, где на каждом этаже друг друга теснят гигантские статуи и другие произведения современного искусства, я совершенно не ожидаю, что мой взгляд задержится на крохотном плоском экране в неприметной стене. Но уже буквально через несколько секунд я не могу сдвинуться с места.

На экране, который приковал мое внимание, показан еще один экран — iPad'a или другого сенсорного планшета, на котором женская рука скроллит до тошноты откровенные фотографии подрывников-смертников, обугленных человеческих останков, кровавых тел без головы, изуродованных лиц и обезображенных торсов. К моему ужасу, рука пролистывает их как ни в чем не бывало, иногда ловко приближая пальцами самые жуткие фрагменты, ненадолго замирая, чтоб мы могли разглядеть жертву или вообразить свидетелей сцены — таких же наблюдателей и вуайеристов, как мы сами, которые держат наготове телефон или камеру и снимают на память эти чудовищные моменты.

Табличка по соседству сообщает мне, что это видео называется «Прикосновение к реальности» (2012), а его автор — швейцарский художник Томас Хиршхорн. Убедившись, что мой сын ничего не видел и куда-то убежал, я обнаруживаю, что необъяснимым образом не могу оторвать глаз от этого зацикленного пятиминутного ролика. Это зрелище отталкивает и вместе с тем не отпускает. Я стою и тарашусь на череду чудовищных зернистых изображений, словно

зевака на аварию, но все же не очень долго. Поначалу следовать моим правилам «*tabula rasa*» кажется бессмысленным — я точно не хочу (и даже не могу) проводить тут много времени. Эти фотографии не вызывают у меня никаких прямых ассоциаций, только обостренное осознание того, что мои конечности прикреплены к моему телу — с меня не сняли скальп, не пристрелили, не расчленили и не взорвали. Регулярно сталкиваясь с подобными сюжетами на экране телевизора или компьютера, я все же не могу сказать, что в самом деле сопереживаю этим несчастным на другом конце света и ассоциирую себя с ними.

Поскольку я знаком с новостными репортажами с мест военных действий, мне в общем-то не требуется никакой бэкграунд, и все же я раньше уже встречал этого художника и похожие приемы в его других, более известных скульптурных инсталляциях. Гигантские ассамбляжи Хиршхорна, например «Поверхностная вовлеченность» или «Кристалл сопротивления», составлены из витринных манекенов, зеркал и дешевой белой пластиковой мебели, обмотанных слоями коричневого скотча и алюминиевой фольги или заклеенных газетными заголовками и аналогичными жуткими фотографиями. Погружаясь в эти самодельные пространства, зритель чувствует себя в логове сумасшедшего или фанатика, который готовится к концу света, как, например, в инсталляции «Пещерный человек» (2002) — безумном лабиринте-библиотеке, где стены покрыты теоретическими текстами, порнографией и плакатами рок-групп. По контрасту с инсталляциями это короткое видео кажется куда более вразумительным и, как следствие, более шокирующим произведением.

Что же я усвою после такого «Прикосновения к реальности»? По сути, я не увидел ничего нового. Поначалу, конечно, у меня скрутило внутренности от вида физических увечий, но подобные изображения легко можно найти в интернете или увидеть в новостных передачах, хотя информационные агентства ограждают зрителя от кошмарного натурализма и основательно ретушируют фотографии, прежде чем выпустить в эфир. Я постепенно начинаю подозревать, что моя реакция на это произведение не вполне адекватна. Подчиняясь своей формуле, на следующем этапе я должен очистить сознание и, при всем нежелании, взглядеться лучше.

Подлинное озарение наступает не через шок при виде взорванных машин и сцен террора, а через осознание того, что я могу выработать своеобразный иммунитет к сценам насилия из далеких военных зон:



Томас Хиршхорн. Пещерный человек. 2002. Дерево, картон, скотч, фольга, книги, плакаты, видео со съемками пещеры Ласко, куклы, жестяные банки, шкафы, флуоресцентные светильники

смерть становится невидимой после нескольких просмотров. В наше время мы не доверяем большей части информации на экранах — спасибо компьютерной графике и Голливуду, — так зачем воспринимать эти кадры всерьез? Вид безразличной руки, пролистывающей изображения, отражает наше собственное равнодушие: если нам что-то не нравится, мы просто переключаем канал. Как бы мне ни хотелось притвориться, что это просто «призраки в машине», а не настоящие увечья и смерть, Хиршхорн каждой следующей трагедией заставляет меня осознать, насколько неуважительно мое восприятие. После этих размышлений все, что я могу видеть, — это зеркало моей собственной вины, и вот тогда мои внутренности по-настоящему сжимаются от ужаса.

ЧТО-ТО ПОШЛО НЕ ТАК

По закону жанра конфронтационное искусство специализируется на шокирующих, неприятных и зачастую просто плохо сделанных объектах, поэтому смотреть на подобные творения, особенно подолгу, бывает тяжело, однако все равно именно они в первую очередь привлекают ваше внимание. Обнаружить произведение конфронтационного искусства, как правило, очень легко — оно само будет лезть в глаза и бросится на вас со стены галереи, пытаясь укусить — по меньшей мере, метафорически, а порой и в буквальном смысле. Будто брехливая собака, этот враждебный вид искусства поначалу вызовет у вас страх или неприязнь, а после от него в душе останется смутное чувство тревоги, ведь музей или галерею вы считали безопасным, благопристойным местом, где вам вряд ли причинят вред. К конфронтационному искусству также можно отнести произведения, которые просто мешают вам пройти или нарушают ваш покой; в таких случаях к непосредственному взаимодействию с ними провоцирует не их чернушное содержание, а вызываемый ими «электрический разряд» или чувство дискомфорта.

Здесь я должен вспомнить, как, выполняя обязанности критика, оказался в инсталляции из нескольких комнат, обставленных как место убийства, бордель и штаб террористов. Я на цыпочках прокрался мимо разнообразных пружинных ловушек, получил самый настоящий удар током от электрической изгороди, едва не заработал серьезные ожоги в зале, где из стены на меня вырвались языки пламени, не говоря уж о том, что несколько раз чуть не упал (хотя виной тому отчасти стало непродуманное расположение работ, непроглядная тьма в залах для просмотра видео и оптические иллюзии, рассчитанных на то, чтобы

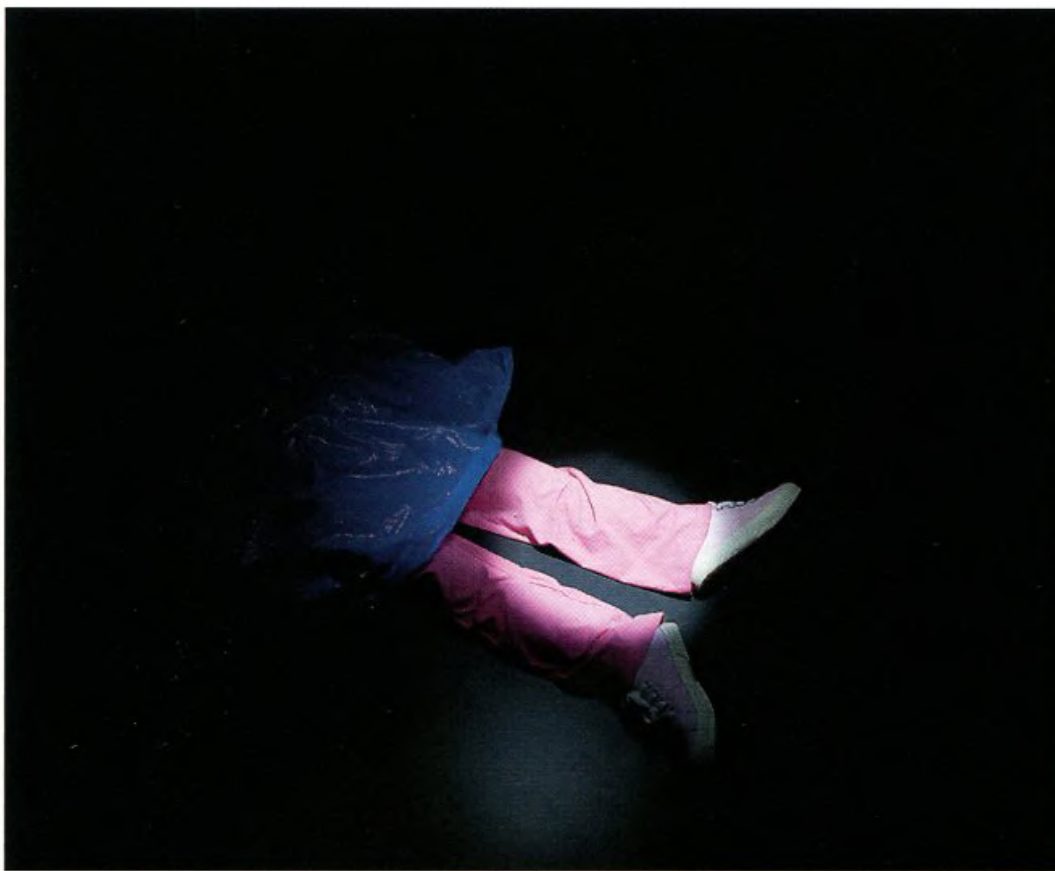


Клаус Вебер. Общественный ЛСД-фонтан. 2003.
Инсталляция (вид сверху). Арт-ярмарка
Frieze, Лондон



Пол Маккарти.
Процессия, механиче-
ская. 2003–2009. Сталь,
платиновый силикон,
стекловолокно, веревка,
электрические
и механические детали





Грегор Шнайдер. Тела
в пространстве. 2002

только напугать зрителя, но не травмировать). Мне сказали не пить из фонтана, где предположительно содержалось ЛСД; предупредили, что внутри крошечного глобуса передо мной спрятана бомба, которая взорвется через сто лет, а потом я наблюдал, как пожилой мужчина катается голышом на скейте в зловещем фильме о выдуманном неврологическом заболевании, при котором люди спонтанно снимают с себя всю одежду. Затем я оказался нос к носу с изуродованными манекенами и скульптурами Пиноккио, которым вместо прочих частей тела приделали изувеченные гениталии, и наблюдал, как меланхолично совокуплялись со свиньями две механических фигуры с лицами Джорджа Буша-младшего. И это еще не все.

Конечно, есть художники, которые считают, что если их работа никого не оскорбляет, то они не выполнили свой долг. Честно говоря, я не выношу псевдофашистские и нарочито оскорбительные перформансы немецкого художника Йонатана Мезе, в которых он использует свастики, нацистские приветствия и тезисы, провозглашая свою собственную «Диктатуру искусства», как бы иронично ни выглядела в этом контексте его персона. Но мне понравились непристойные



Ионатан Мезе. Диктатура искусства. 2011.
Перформанс / серия картин

и жутковатые инвайронменты его соотечественника Грегора Шнайде-ра, в которых он в антураже ночного кошмара воссоздал дом своего детства в городе Мёнхенгладбах, хотя я не смог понять и оправдать некоторые его радикальные и экстравагантные идеи, в частности желание выставить на всеобщее обозрение умирающего или мертвого человека (неудивительно, что доброволец до сих пор не нашелся).

НЕ ПОКАЗЫВАЙ И НЕ ГОВОРИ

Часто люди считают, что шокирующее искусство стремится лишь заставить нас ахнуть и отпрянуть — то есть утверждается за счет привлечения нашего внимания. Каждое подобное произведение отчаянно стремится заставить нас смотреть на него, как бы мы ни противились. Может быть, эти работы и действуют нам на нервы, но если они несут в себе стоящий артистический замысел, то их цель на самом деле — не просто оставить в нас неприятный осадок, но выявить до сих пор не до конца понятые нами эмоции или незамеченные страхи, чтобы мы могли остановиться и подумать. Один из примеров такого длительного эффекта конфронтационного



Тереса Маргольес. О чем
еще мы можем говорить?
2009



ГЛАВА 3

искусства — это нематериальная инсталляция мексиканской художницы Тересы Маргольес, заключающаяся в том, что полы галереи во время выставки без конца мыли разбавленной кровью жертв убийств на почве наркотиков, а воздушные кондиционеры были заправлены водой, которой в морге омывают тела перед вскрытием. Маргольес меняет атмосферу помещения вокруг зрителя, и сама неосвязаемость или невидимость предмета произведения придает ему особую силу. То, что скрыто, порой может ужаснуть даже больше, чем то, что выставили на обозрение.

Дженни Холцер — художница, которая на протяжении большей части своей карьеры в восьмидесятых и девяностых годах работала в жанрах рекламы, публичного искусства и слогана, стремясь донести свое творчество до как можно большего числа людей; ее афоризмы украшали, например, рекламные щиты и уличные стены. Около десяти лет назад Холцер начала работать над серией «Редакция»: на этих картинах она воспроизводит рассекреченные американские военные документы времен Второй иракской войны и последующей оккупации страны. Во многих отчетах, стенограммах и списках фигурируют имена, даты, места и даже отпечатки пальцев и ладоней, закрашенные толстой кистью, что позволяет нам самим мысленно заполнить пропуски, где, по всей видимости, упоминаются примененные методы допросов и пыток. Леденят кровь даже не закрашенные отрывки: «При транспортировке и допросе на голову задержанного допустимо также надеть мешок. <...> теперь рассмотрим, в действительности ли данные техники причиняют серьезный психологический дискомфорт и страдания». Современное искусство часто обвиняют в том, что оно похожим образом удерживает от зрителя информацию и не дает достаточного объяснения или сопутствующих сведений, которые помогли бы нам понять, как и с какой целью произведение создано, но этим оно позволяет нам пережить более сложный и ценный опыт, куда менее пассивный, чем просто чтение новостей или просмотр познавательной документалистики на телевидении. Зачастую зрителю необходимо самому соединить все точки и оказаться лицом к лицу с той же моральной или психологической дилеммой, что и художник, который в большинстве случаев даже не пытается притвориться, будто у него есть ответы.

ПЛОХИЕ ПАРНИ И ДЕВЧОНКИ

Работы некоторых художников нарочно режут зрителю глаз и провоцируют своим уродством. Джордж Кондо так давно рисует жуткие, агрессивные полотна и пучеглазых карикатурных персонажей, что они

Left Hand
(Palm Rolled)



ГЛАВА 3

Signature: [redacted] b6-4, b7c-4
Record Prints of: [redacted] b6-4, b7c-4
Date Taken: 23 Nov 04
SSN: [redacted] b6-4, b7c-4
Taken By: INV [redacted] b6-1, b7c-1

026604

000137

FOR OFFICIAL USE ONLY
LAW ENFORCEMENT SENSITIVE

DOD-052103

Дженни Холцер. Левая
рука (ладонь). 2007. Лен,
масло. 203,2 × 157,5 см.
Текст: документ
правительства США



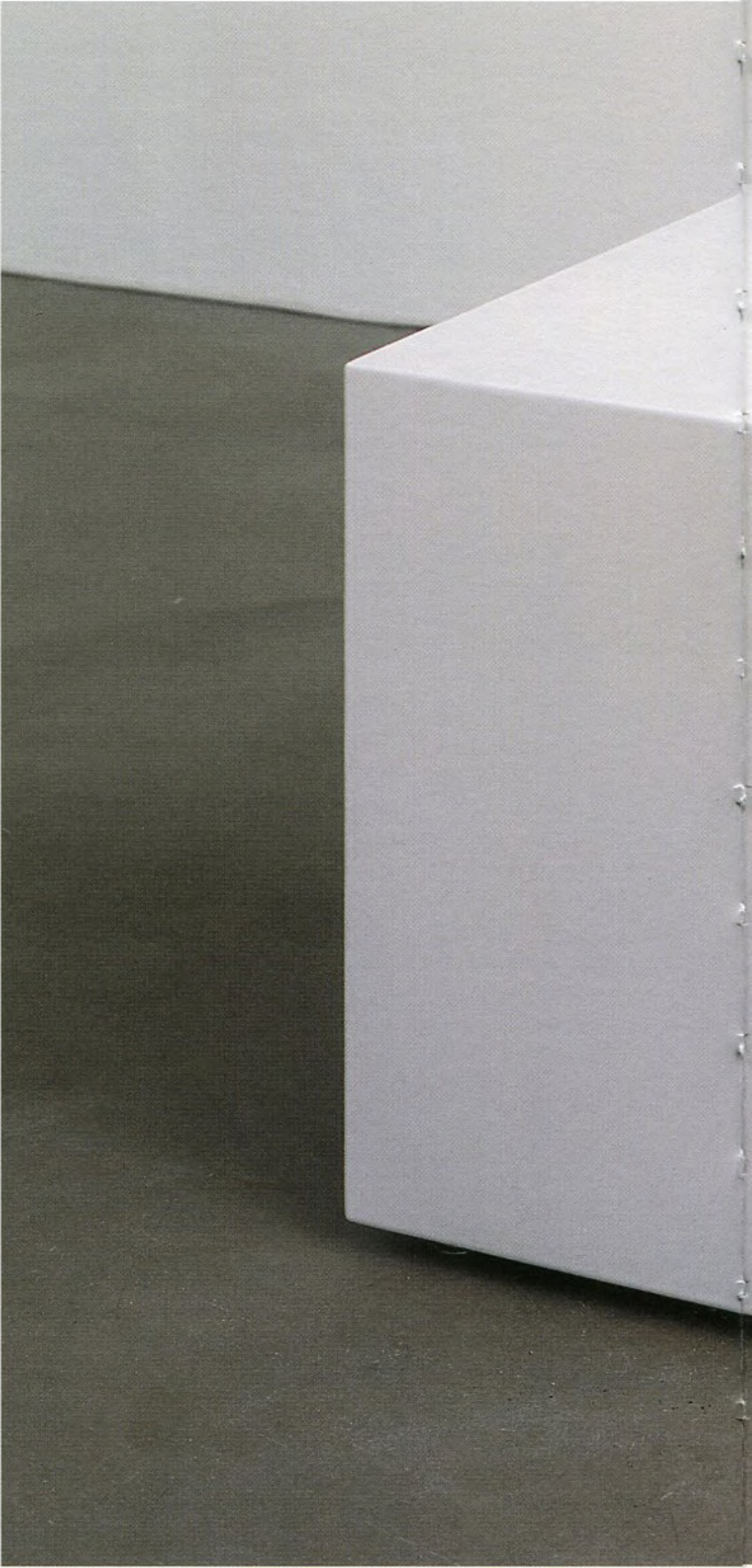
Джордж Кондо. Сны
и кошмары королевы.
2006. Холст, масло.
80,8 × 40,6 см

Справа: Ричард Принс.
Чистые помыслы. 2007.
«Додж-Челленджер»
1970 года

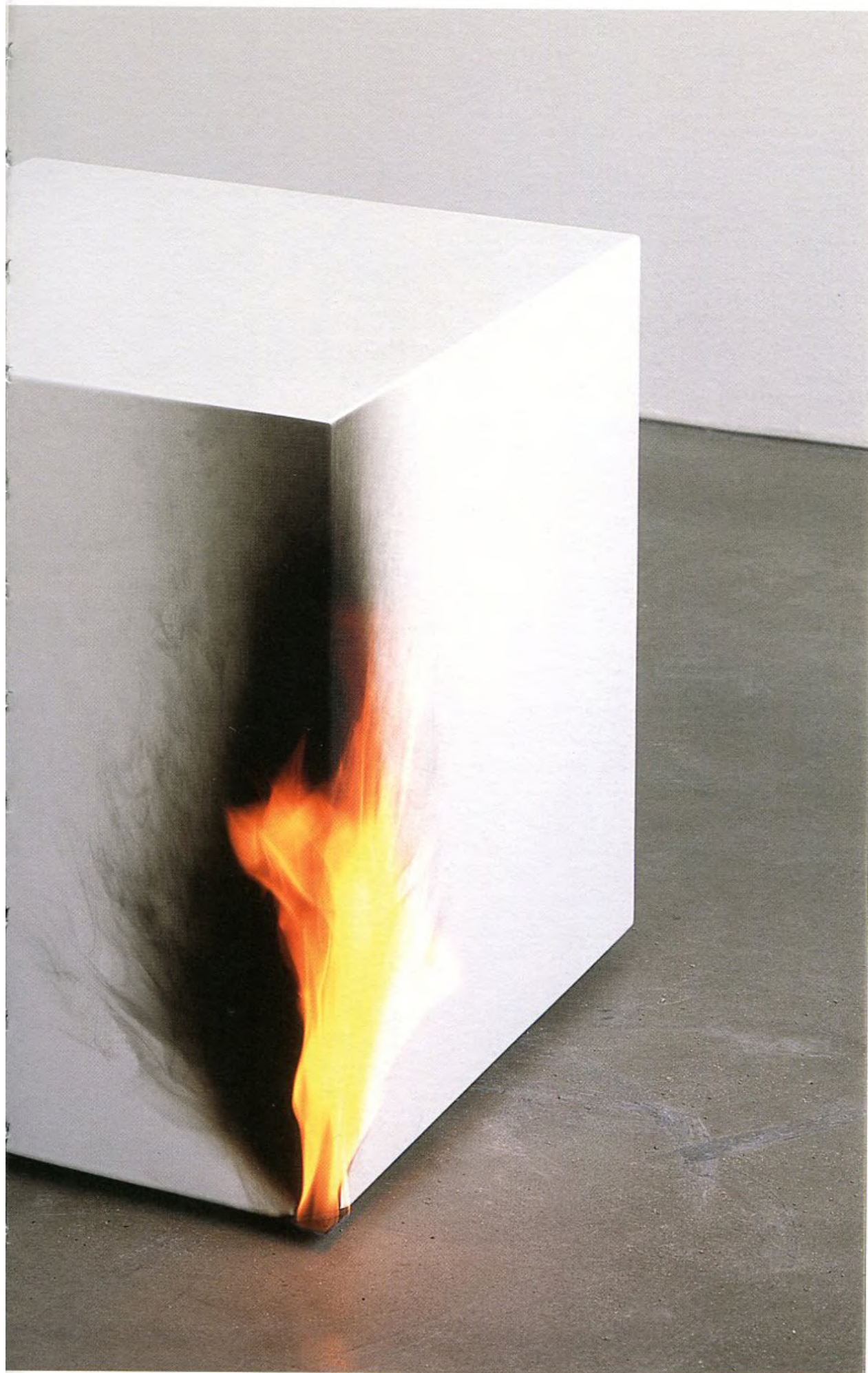


уже перестали нести на себе печать непочтительности по отношению к его любимым художникам — Франсиско Гойе, Франсу Халсу или Пабло Пикассо — и сами стали влиятельным явлением в искусстве. Другие любители низкопробных ужастиков и художественного непотребства — это те плохие парни, которые считают себя достаточно крутыми, чтобы делать искусство «настолько плохо, что уже хорошо». Взять хотя бы трио художников из Нью-Йорка — Дэша Сноу, Дэна Колена и Райана Макгинли. Своими наркоманскими рок-н-рольными выходками и отсутствием моральных ограничителей они заработали себе больше внимания в прессе, чем своими произведениями, заляпанными кровью, слюной, дерьмом и спермой. Но одному из них, Дэшу Сноу, позерства показалось мало — он умер в 2009 году от передозировки.

Наряду с рок-н-роллом и наркотиками, секс хорошо продается повсеместно, и мир искусства — не исключение. Однако мы уже настолько привыкли к сексуальной образности, окружающей нас со всех сторон, что едва ли в наше время она кого-то шокирует, тем более если речь идет просто об изображении обнаженных частей тела. В 2007 году на художественной ярмарке Frieze извечный провокатор Ричард Принс решил саркастично пошутить над откровенно коммерческим характером мероприятия и выставил на нем ярко-оранжевый американский масл-кар (одновременно в качестве скульптуры и рабочего автомобиля), но тот факт, что на капоте этого «Доджа-Челленджера» 1970 года растянулась пышногрудая брюнетка, смог вызывать только мимолетное волнение



Йеппе Хайн. Горящий куб. 2005. Металлический куб, огнестойкая краска, газовое пламя, сопло



Крис Мартин. Манди XV.
2007. Литая бронза,
нержавеющая сталь,
702,2 × 136 см

и слегка возмутить публику. Мы воспринимаем сексуальную образность и брендинг как должное — это уже скорее непереносимый элемент, чем вызывающий, — и бегло скользим взглядом по обнаженной плоти, за которой может скрываться глубинный смысл. И все же некоторые художники по-прежнему надеются успеть донести до нас нечто значимое за время нашего краткого возбуждения.

ОПАСНОСТЬ: ЗРИТЕЛЬ, БЕРЕГИСЬ

Если встреча с произведением, заряженным сексуальной энергией, больше не вызывает у нас возмущения, то угроза реального насилия всегда выводит произведение конфронтационного искусства на новый уровень. Когда нас что-то пугает или угрожает нам, мы надолго остаемся под впечатлением от такого опыта; со мной это случалось каждый раз после того, как я оказывался в одном зале с произведениями датского художника Йеппе Хайна — автором уже упомянутого выше огнемета в галерее (работа под названием «Столкновение с последствиями», 2003) и безобидной на вид минималистской скульптуры, которая бесконечно возгорается сама собой («Горящий куб», 2005), а также музейных скамей, которые либо отъезжают, стоит на них сесть («Подвижная скамья», 2001), либо окутывают незадачливого присевшего клубами дыма («Дымящаяся скамья», 2002). Я носил на голове дурацкий прибор Хайна, который бил меня небольшим разрядом тока всякий раз, когда я выходил за пределы его «Невидимого лабиринта» (2005), и промок до нитки в его вертикальных фонтанах-шутках («Возникающие комнаты», 2004).

Еще я стоял под дамкловым мечом, гигантским стальным лезвием, подвешенным по центру круглой часовни XIX века во время Ливерпульской биеннале 2010 года, и размышлял о своей смертности, а также о скорости реакции, если вдруг меч таки полетит вниз. Работы автора этого произведения, бельгийского художника Криса Мартина, который прежде уже заставил меня поволноваться перед своей бомбой с таймером, установленным на 2104 год, и произведения Йеппе Хайна в конечном счете имеют своей задачей спровоцировать пассивного созерцателя — они требуют от нас реакции на свой посыл и добиваются ее всеми возможными способами. А посыл этот четкий и ясный: нам пора очнуться от интеллектуальной спячки, разбудить свое восприятие и по-настоящему вступить во взаимодействие с тем, что перед нами.



ГЛАВА 3



Пожалуй, в наивысшей степени конфронтационно то искусство, которое бросает вызов одновременно всяким понятиям о почительности и всем аспектам нашего восприятия. Взять инсталляцию франко-алжирского художника Аделя Абдессемеда «Декор» (2011–2012), которая состоит из четырех скульптур распятого Христа в натуральную величину, сделанных из колючей проволоки. Очевидно, это произведение имело целью возмутить, и не только с точки зрения религии, но также вкуса и семантики — его название иронично играет с двумя словами, не слишком применимыми к этим статуям: *decoration* и *decorum*, «приличие». Мне инсталляция показалась абсолютно безвкусной; я едва мог вообще заставить себя

Адель Абдессемед.
Декор, 2011–2012.
Колючая проволока

взглянуть на нее (хоть и вовсе не христианин). Я просто не мог вынести настолько нелепой и очевидной метафоры боли. Однако по каким-то причинам статуй было четыре. Художник хотел, чтобы я вгляделся лучше. Он зацепил меня своей колючей проволокой и затянул в ловушку. Пройдя через стадии неторопливого созерцания, ассоциаций, изучения бэкграунда и анализа, я увидел достоинство в этих гротескных истерзанных фигурах, так похожих на классические изображения и скульптуры Распятия. Абдессемед знает, что он зашел слишком далеко и переступил черту — даже не единжды, — но еще он знает, что его публика устала и все уже видела раньше. Иногда приходится вооружиться тараном.

САНТЯГО СЬЕРРА

ЛИНИЯ ДЛИНОЙ 160 СМ — ТАТУИРОВКА НА ЧЕТЫРЕХ ЛЮДЯХ. 2000

Художник нанял четырех испанских проституток, чтобы вытатуировать на их спинах по линии длиной сорок сантиметров в обмен на дозу героина по уличной цене в 67 долларов, или 12 000 песет. К счастью, при самой процедуре обмена я не присутствовал и видел только документацию этой непростой затеи — особенно мне запала в душу одна черно-белая фотография, где виден помятый профиль женщины, которая морщится в ожидании встречи с иглой татуировщика. Скульптор и политический активист Сантьяго Сьерра из Мадрида стал известен в первую очередь благодаря таким актам «арт-эксплуатации»: он платит людям за время и усилия, которые те вложили в его искусство (так, чеченские беженцы за вознаграждение прятались в коробках, бездомный мужчина четыре часа в день сидел в канаве, два кубинца мастурбировали перед камерой, а пятеро рабочих держали стену галереи под углом 60° на протяжении выставки).

И все же мне не повезло лицезреть, как Сьерра платил ветеранам войн, чтоб они становились лицом в угол в противоположной от меня части зала. Я наблюдал, как люди в форме, служившие в Ираке или Афганистане, медленно поворачивались спиной и по просьбе Сьерры исполняли ритуал унижения в угоду публике. Самые оскорбительные работы Сьерры запрещались или подвергались цензуре, а на одну из его первых выставок в Лондоне в 2002 году я просто не смог войти — многочисленные желающие

посетить открытие пришли в смятение и ярость от его «Пространства, закрытого рифленным металлом»: галерея оказалась плотно зашторена металлическими панелями. Та же история случилась с посетителями испанского павильона на Венецианской биеннале в 2003 году, которые на входе обнаружили кирпичную стену. Поскольку я родился в Испании, меня — одного из немногих — пропустили внутрь после того, как я показал паспорт. Как оказалось, смотреть там было не на что — только на другую сторону той же стены.

ЖЕНЩИНА МОРЩИТСЯ В ОЖИДАНИИ ВСТРЕЧИ С ИГЛОЙ ТАТУИРОВЩИКА.

Сколько бы Сьерру лично ни критиковали за имитацию бесчеловечных условий труда представителей самых бедных слоев населения, как минимум столько же полемики ему удалось вызвать и вокруг проблем незаконной миграции и оплаты труда чернорабочих. Сьерра не уклоняется от обвинений в том, что он сам — не в меньшей степени причина этого неравенства, чем его жертва. Он не лекарство для общества — лишь очередной симптом. Возможно, его бескомпромиссные изображения расового и социального неравенства, свойственного капиталистическим системам, и получают отклик в обществе, но в конце концов каждый сам должен решить, являются ли эти



страдания его личной виной или нашей общей ношей. Сама суть политического искусства заключается в выражении определенной позиции или мнения, но все же очень немногие из нас верят, что художественное заявление и впрямь

может что-то изменить в реальном мире. Мы-то уж точно не будем гнуть спину за пару грошей от Сьерры. Мы просто наблюдаем, а потом притворяемся, будто нам не все равно. Очевидно, этого недостаточно.

СОФИ КАЛЛЬ БЕРЕГИ СЕБЯ. 2007

Пожалуй, каждый раз, когда художник касается кистью или карандашом бумаги, нажимает на кнопку спуска затвора фотокамеры или оставляет свое имя на холсте, он делает автобиографическое заявление; в конце концов, каждое произведение искусства — это утверждение его эго. Но в автобиографическом (исповедальном или эмоциональном) искусстве современные художники доводят понятие самовыражения до крайности и порой выплескивают себя в работах, как в мемуарах или любовном признании. В данном примере речь пойдет об электронном письме, из которого французская художница Софи Калль узнала об окончании своих длительных отношений. Название произведения — это последняя строчка из сообщения от бывшего партнера Калль, которое она переслала ста семи женщинам — профессионалам в разных областях — с просьбой ответить на него и помочь ей «беречь себя».

Помимо прочих, письмо получили судебный психолог, составительница кроссвордов, школьная учительница, балерина и даже карикатуристка, каждую из которых засняли на видео или сфотографировали в процессе прочтения и интерпретации этого прощального письма сквозь призму личного и/или профессионального опыта. Кто-то утешает Софи, кто-то предлагает пути примирения или возмездия. Адвокат советует посадить экс-бойфренда (который в тексте символически обозначен как X) в тюрьму и оштрафовать, а женщина-клоун высмеивает его слова. Женщина-стрелок

просто всаживает несколько пуль в трусливое письмо. Из этой какофонии видеопосланий и записей голосов Калль составила свою инсталляцию, которая, будто групповая терапия, черпает силу в количестве откликов и в сестринской солидарности по отношению к отвергнутой.

Неясным остается, было ли ее целью изгнать безжалостного любовника из своей жизни или обрести поддержку в процессе оплакивания утерянной любви, поскольку в совокупности от этой инсталляции остается впечатление, будто она понадобилась художнице только для того, чтобы выплеснуть в ответ на письмо загадочного мистера X свою дозу мести и безличной боли.

**КАЛЛЬ ПОЗВОЛЯЕТ НАМ
БЕЗНАКАЗАННО ВЗГЛЯНУТЬ
НА СВОЮ ЖИЗНЬ И НА ЖИЗНЬ
ДРУГИХ ЛЮДЕЙ ТАК,
КАК ЕЕ НЕ ПОКАЖУТ
НИ В ГАЗЕТНЫХ СПЛЕТНЯХ,
НИ НА ФОТОГРАФИЯХ
ПАПАРАЦЦИ.**

Она позволяет нам безнаказанно взглянуть на свою жизнь и на жизнь других людей так, как ее не покажут ни в газетных сплетнях, ни на фотографиях папарацци.

Можно ли сказать, что она просто играет в концептуальные игры? Когда я брал интервью у дерзкой, сексуальной и колюче-своенравной Калль, я вступил с ней в спор



об одной ее особенно противоречивой работе («Не смогла запечатлеть смерть», 2007), для которой она сняла на видео последние минуты своей умирающей матери. Художница почти сразу расплакалась, и тогда я осознал, что ее произведения представляют собой подлинный, прочувствованный психологический опыт, а не просто холодный концептуализм. Как оказалось, ее искусство до боли реально.

Со мной расстались, прислав мне письмо по электронной почте.
 Я не знала, как мне ответить.
 Оно как будто предназначалось другому адресату.
 Оно заканчивалось словами «Береги себя».
 Чем я и занялась.
 Я выбрала сто семь женщин (в том числе двух из дерева и одну с перьями) разных профессий и попросила их истолковать это письмо.
 Проанализировать его, прокомментировать его, станцевать его, спеть его. Препарировать его.
 Исчерпать его.
 Понять его за меня. Ответить на него за меня.
 Так я переживала это расставание.
 Так я берегла себя.

ГЛАВА 4:

ИСКУССТВО КАК СОБЫТИЕ

**ЖИЗНЬ — ЭТО
ПРОСТО ОДНО
СВИНСТВО
ЗА ДРУГИМ.**

ЭЛБЕРТ ХАББАРД. ОБЫВАТЕЛЬ. 1909

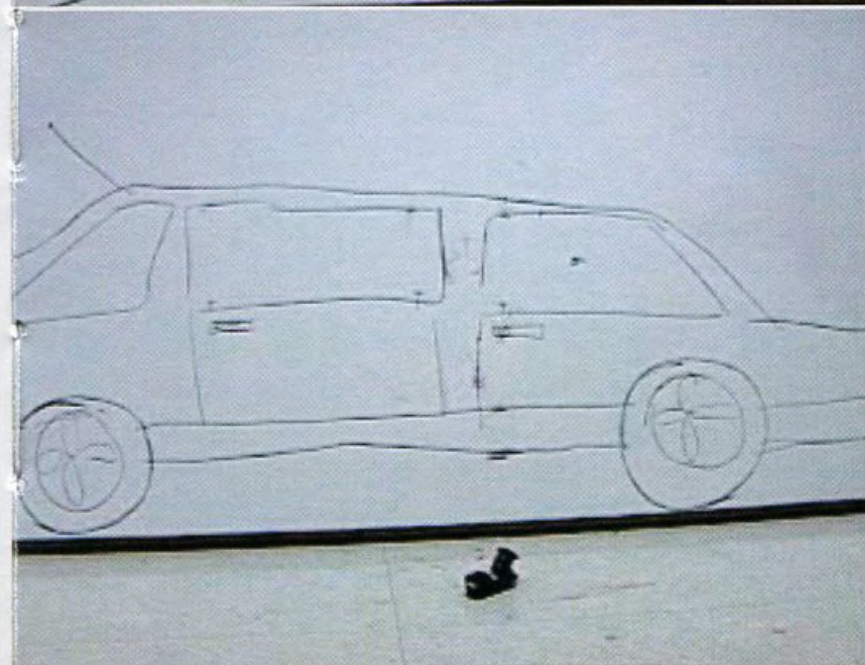
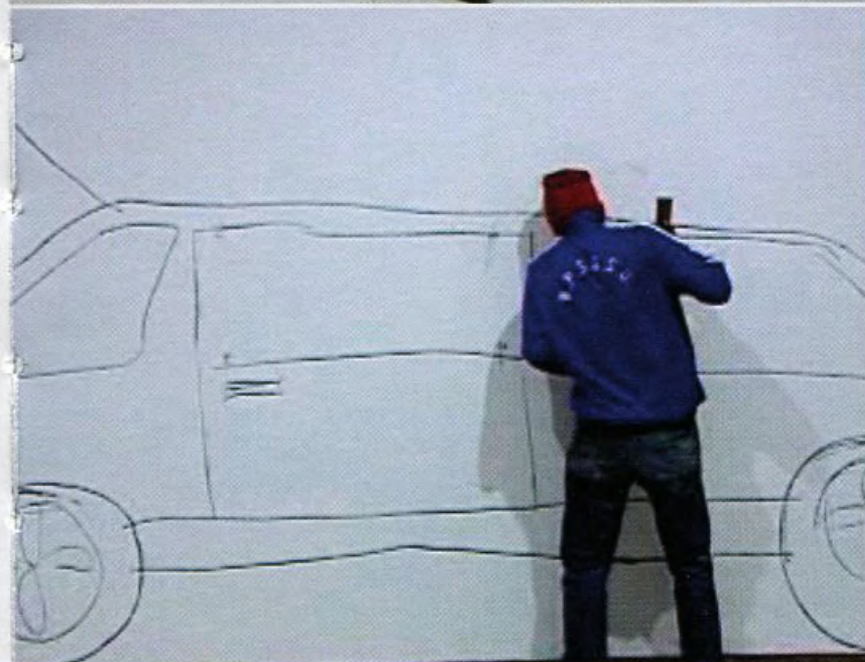
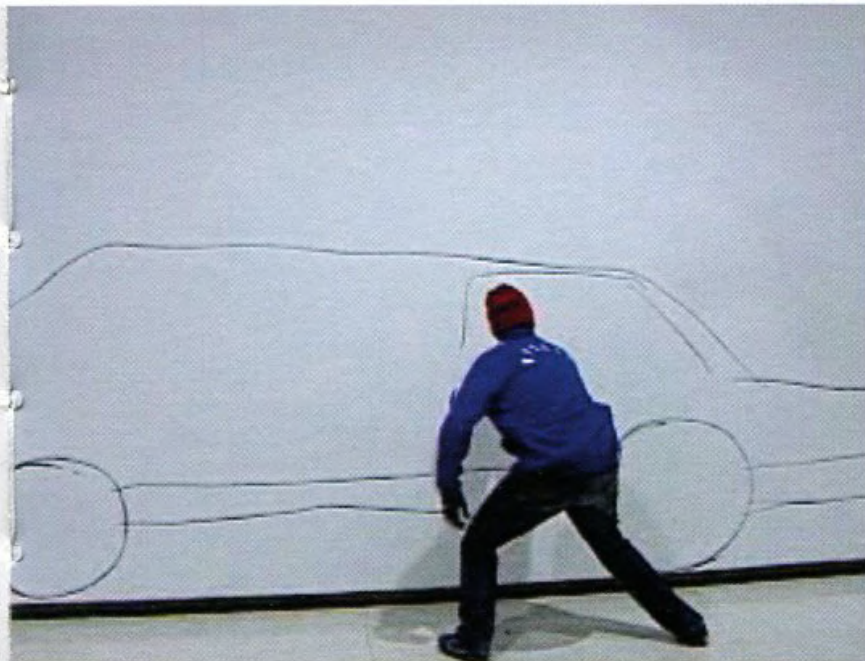
Молодой человек в капюшоне упорно пытается вскрыть окно машины алюминиевой вешалкой и то и дело пинает упрямую дверь. Или же, если описывать события более достоверно, южноафриканский художник Робин Роуд набрел на здание нового фонда уважаемого итальянского коллекционера в пригороде Турина, углем нацарапал силуэт автомобиля на ослепительно-белой стене и приступил к исполнению своего незамысловатого перформанса «Угон автомобиля» (2003) на глазах у меня и других перепуганных посетителей.

Увидеть в рафинированной компании высокопоставленных господ Турина и видных представителей мирового искусства столь агрессивный и бесцельный акт — это, определенно, встряска для такого чопорного мероприятия, как закрытый просмотр выставки. Пока худой, спортивно сложенный Роуд — его уличные повадки тоже контрастируют с манерами галантной публики — продолжает пыхтеть над своей воображаемой кражей, границы галереи как будто начинают стираться, напоминая мне, что там, снаружи — настоящий мир, который лишь изредка грозит ворваться в священные залы галерей. Глядя, как художник напряженно бьет ногой и плечом по стене, размазывая черные контуры машины практически до неузнаваемости, понимаешь, что это вполне ординарная картина для части прохожих в этом грязном рабочем районе Сан-Паоло, который окружает изолированное пространство галереи, и сам Роуд, вероятно, не раз был ей свидетелем на улицах своего родного Йоханнесбурга.

Помимо нервного возбуждения, которое я испытал при виде мнимого преступления в столь неожиданной обстановке,

Робин Роуд. Угон
автомобиля. 2003. Центр
Уокера, Миннеаполис.
Видео. 5 минут 25 секунд

ГЛАВА 4





Сюй Чжэнь. В мгновение
ока. 2005. Перформанс

импульсивный физический акт Роуда вызвал во мне не менее долгоживущие переживания, чем другие куда более вещественные и постоянные произведения современного искусства. Данная категория, «Искусство как событие», включает в себя отнюдь не только традиционные перформансы. Такое искусство может представлять собой лекцию, танец, концерт, демонстрацию, процессию, спиритический сеанс, чтение, телефонный звонок — то есть все, что в какой-то момент начинается и имеет определенную продолжительность. Такое произведение может быть личным, персонифицированным, или публичным, спонтанным. Оно может не иметь четких границ во времени, как, например, телеканал, или быть случайным и непредсказуемым, как, например, перформанс спящего человека (о том и другом я слышал в последние годы). Произведения современного искусства все чаще подразумевают участие публики или физическое воздействие на зрителя, а их объекты становятся все более неопределимыми и скоротечными, и временами все, что от них остается, — это воспоминание, след, фотография или видео.

Этот жанр искусства таков, что в большинстве случаев вы узнаете о произведении только после того, как оно было реализовано, — когда оно уже прошло и больше не повторится. Ранние перформансы

останутся в истории лишь в виде набросков на бумаге, фотографий и зернистых видеокадров. В наши дни записать перформанс для потомков — куда меньшая проблема, учитывая развитие технологий и оборудования, однако документация — еще один контекст для понимания — все еще критически важна для их выживания.

Моя система оценки произведений, «*tabula rasa*», предполагает продолжительный процесс осмотра произведения, которое вы могли бы лишь бегло окинуть взглядом. Эфемерный характер перформансов, будучи ключевым для их понимания, представляет затруднение для этого метода. Попытка применить его к перформансу, на первый взгляд, обречена на провал — например, времени, как в случае «Угона автомобиля» Роуда, как такового от вас может практически не требоваться. Потом, если постановочное событие имело место один раз, то лучше взглянуть в него невозможно в принципе. И наоборот, произведение может идти слишком долго, позволяя вам смотреть на него раз за разом, — часто авторы перформансов гордятся тем, как они испытывают выносливость зрителя длительными работами. Я неоднократно оказывался в комнате, где кто-то, словно бы не замечая моего присутствия, занимался своим делом — резал бумагу, стриг волосы, ласкал себя, читая книгу, сидел гольшом на постаменте, танцевал в блестящем белье под музыку в наушниках и т. д. — и, вероятно, продолжал это делать еще долгое время после того, как я уходил. Дважды я оказывался свидетелем статичного произведения скандально известного китайского художника Сюя Чжэня под названием «В мгновение ока», в котором нанятый исполнитель (как правило, иммигрант) застывает в воздухе, выгнувшись дугой назад, как будто его сдувает сильный ветер. Оба раза я оставался в недоумении, каким образом человек может в обход законов гравитации оставаться в этой некомфортной позе, как будто кто-то нажал на кнопку паузы (если вам интересно — под его одеждой спрятана поддерживающая конструкция).

ВО ИМЯ ЕДИНЕНИЯ

Если время играет ключевую роль во всех перформансах, то не менее важны для их восприятия ассоциации. Пожалуй, больше всего меня впечатлило действие под названием «Эти ассоциации» (2013) в Турбинном зале галереи Тейт Модерн — во время него я вступил в самое искреннее взаимодействие с живыми людьми, какое со мной случалось в галерее, в рамках перформанса и не только. По инструкции берлинского художника Тино Сегала, участники кружили

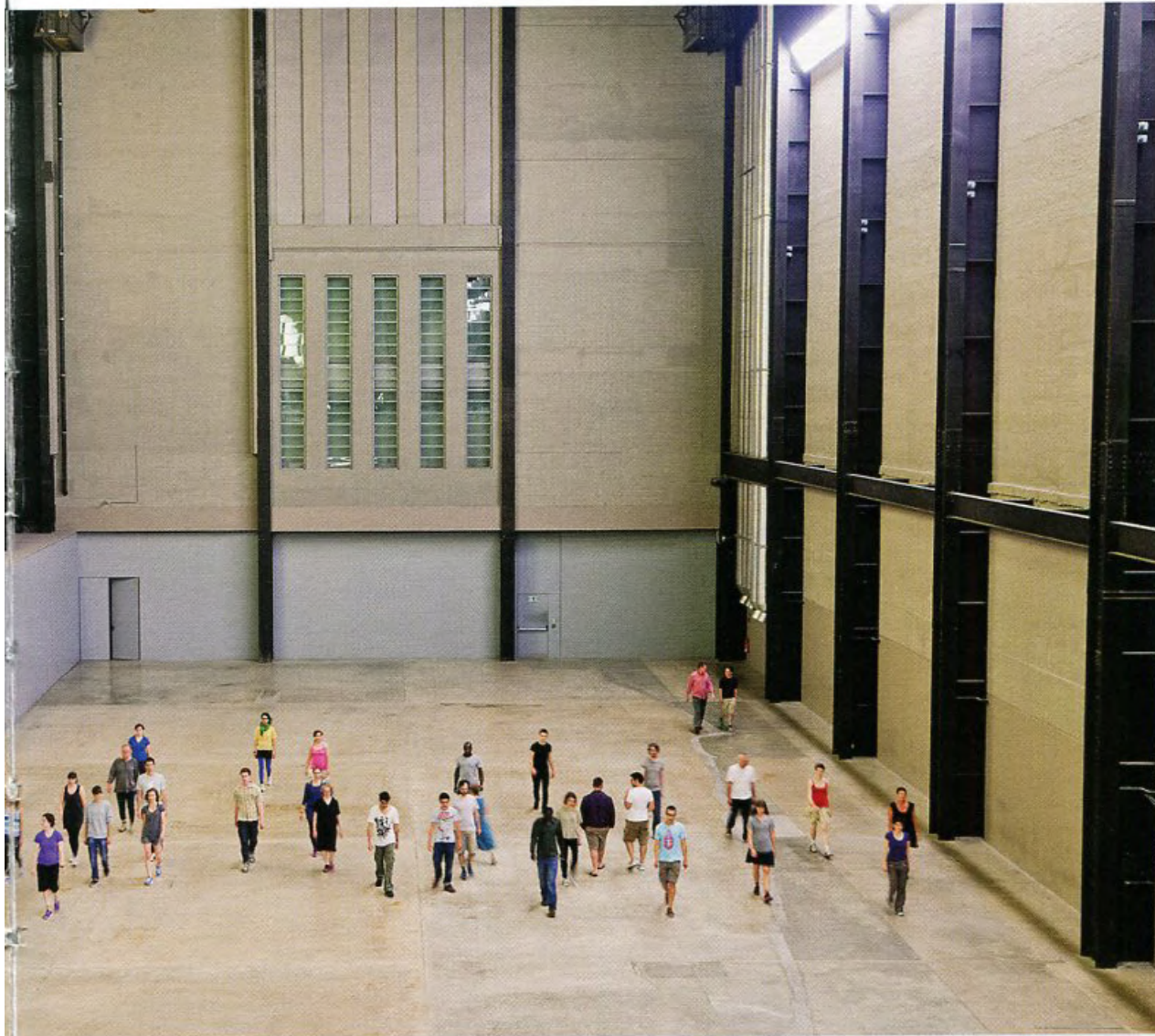
по пустому бетонному залу, и кто-то из них то и дело останавливался, чтобы рассказать посетителю историю и поговорить с ним. «У меня фобия мостов», — сказала мне одна женщина; я признался ей, что мой страх высоты тоже коренится в чувстве внутреннего дисбаланса. Другая девушка рассказала мне о «гулящей кошке», которую, как она видела, прикормили сразу в нескольких домах на улице; я ответил, что моя кошка тоже искала ласки окрест. В других перформансах Сегала мне что-то шептали, мне пели в непроглядно темном помещении, меня вел по галерее персональный гид, мальчик-актер изображал для меня выдуманного мультяшного героя. Но «Эти ассоциации» не стали заставлять меня раздвигать границы личного пространства и изменять типично британской сдержанности навязанным физическим контактом — они взволновали меня неожиданными диалогами и воспоминаниями, разделенными с другими человеческими существами. Иногда так приятно поговорить с незнакомцами.

ДЕЛУ ВРЕМЯ

Как бы ни вдохновляли и ни будоражили перформансы, при которых вы присутствуете лично, обычно их ценность распространяется за пределы того, что вы видите и ощущаете, — и тут приходит время для бэкграунда. Авторы перформансов всегда вкладывают в работы не только время, но и значительное количество усилий, причем порой не оставляют своего занятия даже в часы досуга. Пожалуй, самый известный пример затянутого до крайности перформанса — это работы тайваньского художника из Нью-Йорка Точина Чи, который исполнял трудоемкие, затяжные перформансы еще с конца 1970-х. Один год он целиком прожил на улице, еще 365 дней — не выходя из помещения и ничего не зная о происходящем снаружи, и еще раз такой же срок он пробивал время в начале каждого часа на табельных часах. Этот тяжелейший невидимый труд и самоограничение не попадают под определение концептуального искусства хотя бы потому, что усилия автора очевидно реальны. Как раз из-за них работа приобретает грандиозный, долговечный характер.

Когда Чи оставил свое суровое искусство в 2000-м, его эстафету продолжительных, изнуряющих перформансов переняли другие художники, в том числе молодой финский скульптор и актер Антти Лайтинен, которого я повстречал, когда он мастерил лодку из кусочков березовой и сосновой коры, — он собирался переплыть





Тино Сегал. Эти ассоциации. 2013.
Галерея Тейт Модерн,
Лондон



Антти Лайтинен.
Лодка из коры. 2010

на ней Финский залив до Эстонии. До этого Лайтинен уже построил собственный остров и четыре дня жил в лесу без одежды и еды; таким образом, ему уже приходилось работать над произведениями, которые никто не видел в процессе создания, и только потом о них постфактум судили (и я в том числе) по съемкам, фотографиям и скульптурным реликвиям. Я спросил у художника, что толкает его отправиться в это рискованное плавание, на что он ответил: «В Финляндии дети делают лодочки из коры и пускают их плавать по воде, будто по открытому морю. Моя мастерская находится на острове, где много сухих деревьев, и я решил собрать их кору и попробовать воплотить ту романтическую фантазию в жизнь и на самом деле переплыть море». Будучи наполовину финном, я почувствовал моментальную солидарность (через А — ассоциации) со строгой рабочей этикой Лайтинена и с его желанием уединиться на лоне природы. Это тот случай, когда бэкграунд и национальность художника могут помочь пониманию работы; так статус нелегального иммигранта, в котором находился Чи, когда приехал в США, окрасил иронией его решение год провести в клетке.

ЗАТКНИСЬ И ТАНЦУЙ

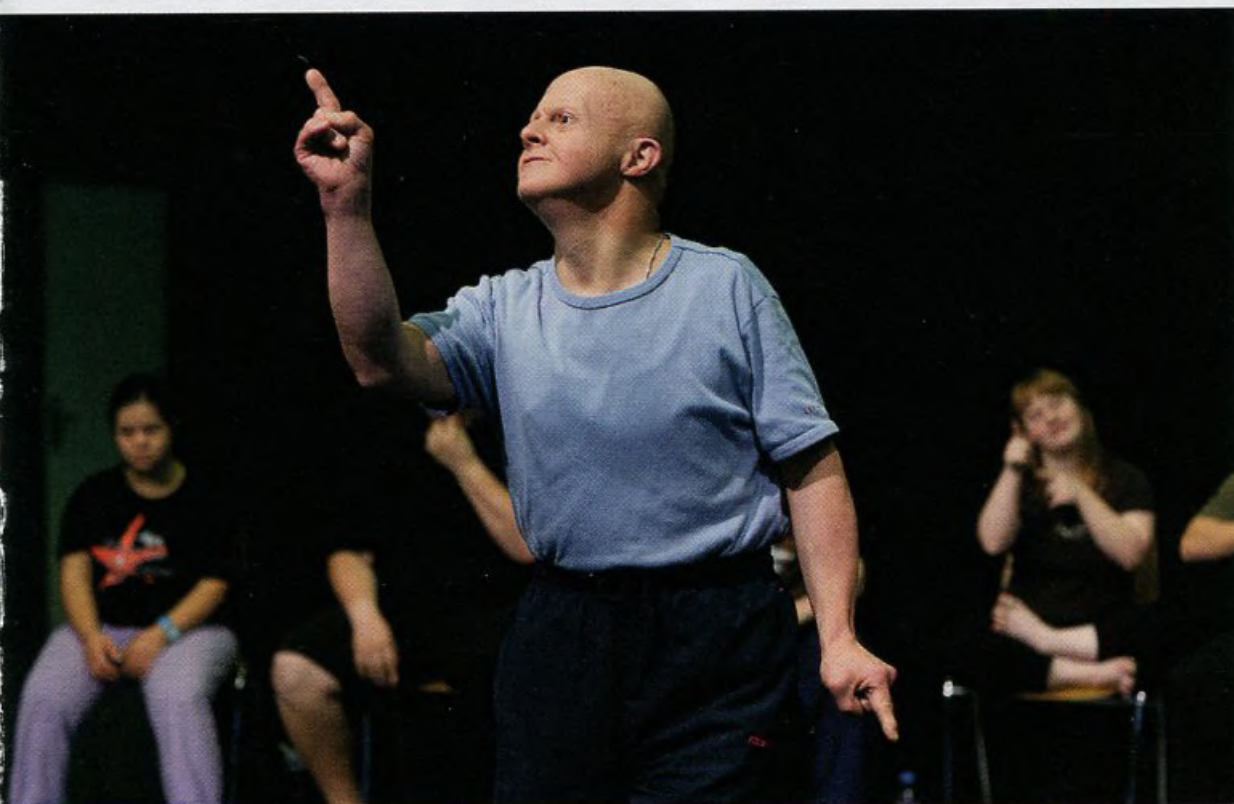
Давайте оставим бэкграунд и перейдем к тому, что мы можем усвоить из искусства перформанса. Я уже упомянул художников, которые часами хоронят, подвешивают, моют, секут, связывают или просто выставляют себя напоказ, но подобные подвиги кажутся столь далекими от нашей обычной, рациональной жизни, что мы не чувствуем с ними эмоциональной связи. Я никогда не испытывал соблазна захватить и аннексировать галерею и провозгласить себя королем собственной микронации или затеять шаманский ритуал и управлять духами птиц и животных, хотя мне доводилось пристально наблюдать за тем, как это делают другие.

Чтобы лучше понять происходящее с вами и вокруг вас, попробуйте взглянуть на это событие во времени, с точки зрения другого вида искусства, которое оно напоминает или которым оно вдохновлено. К примеру, родившийся в Аргентине британский художник Пабло Бронштейн делает передвижную мебель, заставляет тела и скульптуры двигаться под музыку и ставит целые балеты, однако очевидная разница между его творчеством и работой хореографа заключается в том, что он черпает вдохновение в архитектуре и интерпретирует застроенное пространство через танец и перформанс.

То, чем изначально навеян перформанс, может дать ключ к пониманию его скрытого смысла, как это случилось со мной, когда я попал в галерею, где были развешаны десятки колец наподобие гимнастических. Как я решил, мне нужно было преодолеть эту инсталляцию под туманным названием «Факт вопроса» (2009) как спортивную полосу препятствий — поочередно вставляя в кольца руки и ноги, что у меня получилось с трудом и, как потом выяснилось, откровенно неуклюже. Только когда я узнал, что автор этого произведения — Уильям Форсайт, танцор по профессии, я начал понимать, какого рода активность от меня требовалась в физическом и психологическом плане и что мои движения служили своеобразной интерпретацией жестов тела, движущегося сквозь пространство в другом контексте, например через сцену. Нужно ли говорить, что перформанс, как правило, хорош ровно настолько, насколько хорош его исполнитель, и я оказался удручающе неспособен выполнить данную задачу грациозно или хотя бы от начала до конца — прежде мне не доводилось проделывать ничего более похожего на гимнастический трюк или акробатический танец.



Иногда понять перформанс может помочь внимание не только к его форме, но и к месту действия. Еще один хореограф, Жером Бель, известен своими оригинальными живыми представлениями, в которых главные герои поют, слушая музыку в наушниках, или непрерывно одеваются или раздеваются, раздвигая рамки привычного театрального действия или традиционного танца, и именно поэтому работы бельгийца часто исполняют в рамках художественных мероприятий или музейных выставок. Я наблюдал его перформанс «Театр инвалидов» в небольшом немецком кинотеатре. Одиннадцать участников кочующей труппы с разными степенями психических расстройств и трудностей в обучении по очереди выходили на сцену и рассказывали о своем участии в постановке Беля и об ощущениях по поводу собственных заболеваний, после чего каждый из них исполнял песню или танец на свой выбор. Это не было похоже ни на одно другое представление, перформанс или пьесу, которые я видел до или после; скорее это было сродни массовой терапии или путешествию самопознания, вероятно, схожему с тем, которое совершил сам Бель, начав сотрудничать со швейцарской труппой (под названием



Слева: Пабло Бронштейн. Театр Трагическая сцена. 2011
Жером Бель. Театр инвалидов. 2013



«Theater Hora»), члены которой имеют нарушения развития самого разного характера — от легкой формы синдрома Аспергера до синдрома Дауна. Мое собственное мнение колебалось от первоначальной тревоги и скепсиса по поводу того, чем хорошим может обернуться столь пристальное внимание к психически уязвимым людям, к моментам снисходительного сочувствия и неуместного сопереживания, прежде чем я проникся искренним уважением к актерам и испытал странный подъем духа после того, как опустился занавес. Я ничуть не приблизился к пониманию их отклонений или того, каково с ними жить. Я знал только, что я разделил нечто особенное, нечто духовное, даже прекрасное с группой смелых и удивительных людей; нечто, что в будущем сможет приблизить меня к пониманию. (Заметьте, сколько раз я в растерянности употребил слово «нечто»

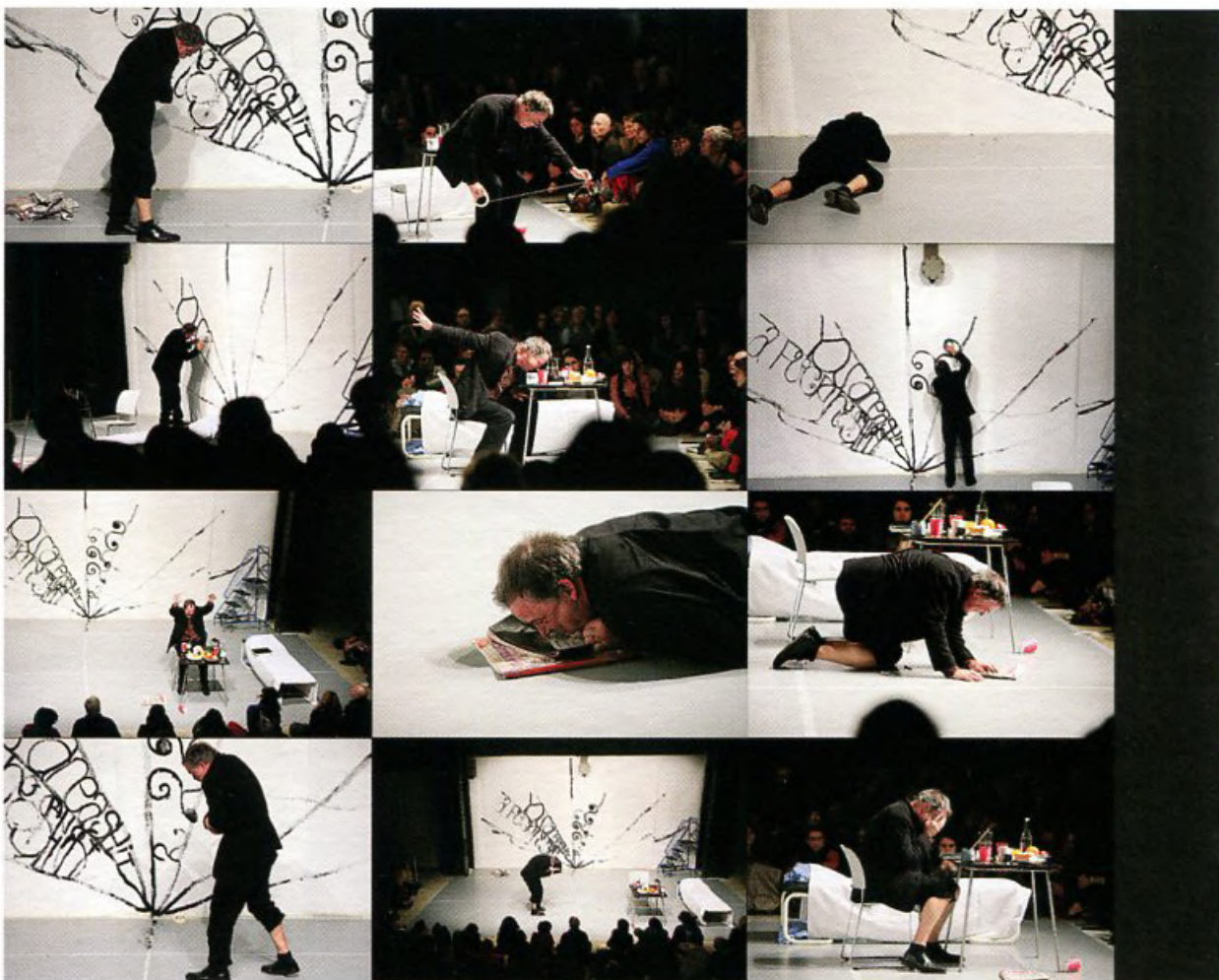


Уильям Форсайт.
Факт вопроса. 2009.
Вид инсталляции

в этом предложении, — современное искусство порой так неоднозначно, противоречиво и расплывчато, что мы совершенно теряемся.) Наверное, цель здесь выше простого понимания. Возможно, произведение искусства призвано стать вехой в чьей-то жизни или выполнить функцию обряда инициации.

КАКОВ ВАШ ОПЫТ?

Этот процесс колебания и сомнений касательно того, что вы видите, может привести к сильнейшей реакции и ярчайшим образом открыть вам смысл перформанса. Как-то раз я наблюдал, как американский художник Мэтт Малликан ходит спиной вперед, вздрагивает, лихорадочно рисует, чешется, матерится, напевает



и раскачивается взад-вперед на стуле, будучи якобы в состоянии гипноза. Он неоднократно выкрикивал, что притворяется, но выглядел так, словно он впрямь одержим чужой волей, и в какие-то моменты настолько терял связь с реальностью, что я не знал, чему верить. На тот момент подозрения затруднили для меня восприятие работы Малликана, поэтому нужно помнить, что лучшая тактика для зрителя — это принять непостижимое и отказаться от скепсиса, хотя бы на минуту (лучше взглядеться в произведение в ретроспективе, если вам угодно). Если это звучит, будто я упрашиваю вас поверить в современное искусство, то пусть будет так.

Как мы уже поняли из анализа предыдущих примеров с помощью моего метода «*tabula rasa*», растущая гибридизация современного искусства требует от нас сохранять непредвзятость и свежий взгляд при встрече с любой формой творческого выражения, будь то в галерее, театре или на улице. Искусство может иметь место где угодно и когда угодно. Тут надо сказать, что я нередко задумывался о статусе искусства, которое после факта своего свершения продолжает существовать только в виде образа, размытого воспоминания или пересказа. Пиротехнические шоу китайского художника Цая Гоцяна, к примеру, явно отсылают к изобретению пороха и фейерверков на его родине в конце первого тысячелетия,



Слева: Мэтт Малликан.
Под гипнозом. 2007.
Перформанс

Цай Гоцянь. Черная радуга. Пиротехническое шоу для Валенсии. 2005

но что они оставляют в памяти зрителя, кроме звуков свиста и хлопков? Созданные им извилистые огненные узоры и распускающиеся цветки взрывов живут лишь несколько секунд и выполняют праздничную, коммуникативную или мемориальную функцию, как в случае произведения «Черная радуга. Пиротехническое шоу для Валенсии» (2005): Гоцянь среди белого дня запустил в небо над этим городом арку фейерверков в память о жертвах террористического акта в Мадриде.

Даже если после события не остается никаких материальных объектов — а мне как-то сказали, что коктейли, еда, запахи, свет, музыка и даже воздух передо мной представляют собой произведение искусства, — по крайней мере, оно должно нести в себе некую идею. Это подводит нас к теме следующей главы, «Искусство как послание».

Крупный
план

СПАРТАКУС ЧЕТВИНД

НАЛОГОВОЕ УБЕЖИЩЕ, УПРАВЛЯЕМОЕ ЖЕНЩИНАМИ (В СТИЛЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ИГРЫ «ЛУНА-ПАРК»). 2010



«Номинант на премию Тёрнера живет в колонии nudистов!», «Эксцентричная особа с накладной бородой под псевдонимом Спартакус лепит библейских персонажей из папье-маше!» Точно так, за исключением восклицательных знаков, которые я добавил для пущего эффекта, выглядят заголовки статей и газетных заметок о самой престижной ежегодной британской премии в сфере современного искусства. Для сумасбродных произведений Спартакус (урожденной Алалии) Четвинд даже эрудированные критики искусства

не всегда могут подобрать слова. Художница и ее команда помощников последние десять лет ставят перформансы в музеях всего мира: они врываются на выставки с дерзкими театральными интерлюдиями и вступают во взаимодействие с озадаченными посетителями, оставляя после себя след веселого недоумения.

На дворе 2011 год, и я сижу на полу посреди арт-ярмарки Frieze в Лондоне, пока Четвинд (которая с тех пор уже переименовала себя в Марвин Гэй

**В ЦЕНТРЕ КОНСТРУКЦИИ НАХОДИТСЯ
САМА ЧЕТВИНД С ЛИЦОМ, ИЗМАЗАННЫМ
ЧЕРНОЙ КРАСКОЙ, И СУМБУРНО РУКОВОДИТ
ЭТИМ ДЕЙСТВОМ, ПОХОДЯ НА СУМАСШЕДШЕГО
ЛИДЕРА НЕКОЕГО КУЛЬТА.**

Четвинд) и примерно тридцать актеров вокруг меня пляшут, одетые в сюрреалистичные костюмы тюленей и неуклюжих деревьев или замотанные в пушистую шкуру гигантского кота, одной из двенадцати лап которого управляет каждый из них. В центре конструкции находится сама Четвинд с лицом, измазанным черной краской, и сумбурно руководит этим действием, походя на сумасшедшего лидера некоего культа. Получасовое шоу представляет собой игру, в которой две команды борются за возможность попасть на борт «кота-автобуса» и очутиться в «Налоговом убежище, управляемом женщинами» — выдуманной Четвинд Шангри-Ла, где экономика находится в руках властных правительниц. Честно говоря, я не следую за сюжетом, и выраженных диалогов не происходит, если не считать периодических суетливых указаний от Четвинд. Даже если б я знал, что художница изучала марксистскую философию и любит японский аниме-мультфильм «Мой сосед Тоторо» (где фигурирует похожий огромный летающий кот), мне бы это не прибавило понимания.

И все же невозможно отрицать заразительную энергию представления Четвинд и его неистового ритма, подпитанного бойким саундтреком, напоминающим о еще одной анимационной ленте — «Трио из Бельвиля». Все это довольно сильно отдает скабресным средневековым фарсом, как будто придворных шутов и трубадуров выхватили из прошлого и заставили разыгрывать сценку из Чосера или Рабле. Представление явно обошлось без тщательной подготовки, но, немного

похихикав над нелепостью происходящего, я начинаю впадать в транс от непрерывных колебаний и движения, а затем меня охватывает чувство смутного беспокойства. В хлипкой, самодельной эстетике Четвинд — потрепанных костюмах и одутловатых фигурах непонятных морских существ — есть что-то тревожное. Неожиданно я представляю себе, что все это вдруг может превратиться в кровавую языческую оргию, и оцепенение вмиг с меня спадает; я перестаю неистово концентрироваться на перформансе и начинаю разбираться, где же я и что все это значит.

Даже если не знать объяснения названия «Налогового убежища» от самой Четвинд — которое, как все хорошие названия, дает намек на возможный смысл, но не выдает его полностью, — ее решение дать кратковременный и весьма грубо исполненный перформанс на фоне показного шика и дорогих картин на коммерческой ярмарке искусств явно носит бунтарский характер. Ее работа импульсивна, свежа и исключительно искренна. Этого я не могу сказать обо всем, что окружает меня. Где же подлинная ценность искусства — в дорогостоящих картинах на стенах и блестящих скульптурах с шестизначными ценниками на полу или в том, что неуклюже барахтается и парит передо мной? Внезапно я понял, что не могу ответить с уверенностью.

МАРИНА АБРАМОВИЧ В ПРИСУТСТВИИ ХУДОЖНИКА. 2010

Марина Абрамович морила голодом, резала, жгла, накачивала наркотиками, секла и душила себя перед публикой, позволяла другим сбивать ее с ног, грозить ей заряженным пистолетом и приставлять лук с натянутой стрелой тетивой к ее сердцу. Однако на своей большой ретроспективной выставке в нью-йоркском Музее современного искусства ей показалось мало просто воспроизвести свои радикальные перформансы, уже исполненные однажды за сорокалетнюю карьеру, и она решила представить новый проект — самый амбициозный и изнурительный для нее на сегодняшний день. Все семьсот часов работы трехмесячной выставки Абрамович сидела неподвижно в атриуме музея, молча приглашая посетителей сесть на стул напротив нее. Проявив потрясающую силу воли (в течение каждого дня она не делала перерывов на отдых, не ела и не пила), Абрамович неизменно сохраняла каменное лицо, чего нельзя сказать о полутора тысячах добровольцев, многие из которых плакали и не могли выдержать ее пронзительного взгляда, и только один мужчина сумел просидеть все семь часов вместе с ней.

Хоть я и пропустил ее нью-йоркский марафон игры в гляделки, позднее в том же году я взял у Абрамович интервью, и даже в нашей беседе я смог ощутить стальное упорство сербской художницы. «Люди думают, что мои ранние работы — самые сильные или драматичные, — сказала она, — но психологическая выносливость — куда более сложная вещь. Те перформансы, где я рыдала или резала себя, длились

всего час, а сейчас я могу выдерживать дольше, потому что научилась самоконтролю». Посетители Музея современного искусства имели возможность восхититься силой духа этой стоической женщины, когда они проходили мимо нее или даже отдавали дань почтения ее геркулесову подвигу, садясь напротив — но что же еще они видели и чувствовали?

**МНОГИЕ ПЛАКАЛИ
И НЕ МОГЛИ ВЫДЕРЖАТЬ
ЕЕ ПРОНЗИТЕЛЬНОГО ВЗГЛЯДА,
И ТОЛЬКО ОДИН МУЖЧИНА
СУМЕЛ ПРОСИДЕТЬ ВСЕ СЕМЬ
ЧАСОВ ВМЕСТЕ С НЕЙ.**

Перформанс «В присутствии художника», дал зрителю удивительный шанс получить опыт всматривания. Мы часто лишь делаем вид, будто нам интересен объект нашего внимания, или скользим взглядом по произведениям искусства, толком их не замечая. Демонстрируя зрителю физическую боль, заставляя его содрогнуться, Абрамович требует от него большей сосредоточенности и взаимодействия, чем обычно. Мы — эмоциональные, впечатлительные существа, и картины чужого страдания или самоистязания не могут оставить нас равнодушными. Абрамович страстно призывает нас не только сопереживать, но и не игнорировать жизненную ценность искусства, не принимать его как данность. Она сказала мне: «Искусство — как дыхание. В нем не нужно сомневаться, его нужно просто делать — иначе умрешь».



ГЛАВА 4

Мирослав Балка.
Игровая яма, 2000



ИСКУССТВО КАК ПОСЛАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОМУ КРИТИКУ НЕТ СМЫСЛА УБЕЖДАТЬ МЕНЯ, ЧТО ПЕРЕДО МНОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА; ОН ДОЛЖЕН ЗАСТАВИТЬ МЕНЯ САМОГО ЭТО ПОЧУВСТВОВАТЬ. ОН ДОЛЖЕН СДЕЛАТЬ ТАК, ЧТОБЫ ТО, ЧТО Я ВИЖУ, ВЫЗВАЛО ВО МНЕ ЭМОЦИИ.

КЛАЙВ БЕЛЛ. ИСКУССТВО И ЗНАЧИМАЯ ФОРМА. 1913

Куда бы мы ни посмотрели, нас всюду окружают знаки и сообщения: стой, иди; ешь здесь; новость часа; парковка запрещена; не лезь под ноги (с языком тела мы ведь сталкиваемся еще чаще, чем с письменными указателями). Даже облака на небе могут сообщить нам о перемене погоды или направлении ветра, но сначала их форму и движение нужно расшифровать.

В современном искусстве, как и в современной жизни, бурным водоворотом сливаются между собой ориентиры, философские головоломки и подтексты. Если в предыдущих главах мы рассмотрели агрессивное, спонтанное и декларативное искусство, которое требует личного присутствия или активности со стороны публики, то произведения в этой главе рассчитаны на более внимательное прочтение и визуальную расшифровку. Зачастую смысл работы может открыться вам лишь после длительного созерцания, и тогда на первый взгляд неприметные произведения могут заговорить громче и взволновать глубже, чем самые впечатляющие или нахальные художественные объекты.

Как-то раз в 2000 году я оказался в южной Швеции, где среди необъятного скандинавского леса уютится маленький художественный фонд и парк скульптур. Там, в музее Фонда Ванос, меня особенно заинтересовала работа, непохожая на другие собранные в нем произведения уличного искусства: она не нависла надо мной, как восьмиметровое стальное дерево, которое я увидел сразу же («Самозванец» Рокси Пайна), и не застала меня врасплох, как

интимная бронзовая статуя женщины, справляющей нужду рядом с озером (как выяснилось позже, шведский скульптор Анн-Софи Сиден, автор этого произведения, поразительно правдоподобно запечатлела в раскованной позе саму себя).

Тем, на что я поначалу не обратил внимания и даже чуть не наступил, было углубление в земле, заполненное множеством полых пластиковых шариков ярких цветов, — такие бассейны обожают малыши по всему миру. Здесь шарики были окрашены в цвета шведского флага — синий и желтый. Вскоре я понял, что передо мной совсем не «Игровая яма», как гласило название произведения, а нечто куда более мрачное. По черным гранитным плитам, обрамлявшим яму с двух сторон, я догадался, что на самом деле смотрю на могилу. Как бы поначалу ни хотелось нырнуть в этот бассейн-гробницу с разноцветными шариками, вскоре этот соблазн вытеснил страх. Я не мог определиться, что это — просто мрачная шутка, призванная вселить в меня тревогу контрастом между веселым бассейном и неизбежностью объятий смерти, или за разноцветными шариками скрыт глубинный смысл духовного перерождения или жизни после смерти? Задолго до того, как я придумал свой метод «*tabula rasa*», эта внешне простая скульптура заставила меня всмотреться лучше и тем самым уделить терпение и ей самой, и, как ни странно, осознанию собственной смертности. Это ощущение внутреннего колебания преследовало и мучило меня еще долгое время после отъезда из Швеции.

Автор произведения, Мирослав Балка из Польши, не славится легкомыслием, хотя он выставлял в галерее снежные пушки и фотографии, на которых плюшевый медведь, его детская игрушка, хозяйничает у него на кухне. Известность ему принесли тревожные скульптуры и атмосферные инсталляции, посвященные Холокосту, в частности лагерю смерти Трешлинка, в котором с 1941 по 1943 год содержались и были удушены газом по меньшей мере семьсот тысяч человек, в том числе две трети населения Отвоцка, городка под Варшавой, где Балка живет и работает. И если тут у меня не возникает никаких личных ассоциаций, этот бэкграунд проливает некоторый свет на посыл художника.

Недавняя инсталляция Балки «Как оно есть» (2009) для Турбинного зала галереи Тейт Модерн представляла собой зловещего вида наклонный помост, ведущий в огромный ящик, внутри которого царил непроницаемая тьма; казалось, будто ты заходишь

Мирослав Балка.
Как оно есть, 2009



в гигантский металлический контейнер для перевозки заключенных. Опыт этого путешествия в темноту, должно быть, на каком-то уровне вызывал у зрителей косвенные ассоциации с «еврейской рампой», которая вела к вагонам поездов на путях в Трешлинке, хотя до боли очевидно, что никакое произведение искусства не способно вызвать такого же немислимого чувства ужаса и беспомощности. У меня же черный ящик Балки вызвал образы тупика, пещеры, темного закоулка, стойла для скота; в своих заметках Балка даже упоминал, что он похож на вход в подвал в его доме. Схожим образом, когда я пытался прийти к пониманию «Игровой ямы», она вызвала у меня только универсальные, не привязанные ни к какому конкретному географическому месту ассоциации — например, еврейскому кладбищу в Отвоцке, где часто бывает художник.

Хотя мне не удалось сразу проследовать по ступеням своего метода «*tabula rasa*» в размышлениях об «Игровой яме» — я пропустил Б и У и сразу перескочил к Л, а потом вернулся к Т, — в итоге я все же довел процесс до конца. К тому моменту как я спустя десять лет добрался до анализа (А), бассейн-могила после несчетных дилемм и пируэтов проделал в моей голове полный круг и вернулся к относительной простоте. Для меня он символизирует не только взлеты и падения, которые мы переживаем за наш жизненный цикл между рождением и смертью, но и момент невинности, который разделяет беззаботную детскую игру и нежданную, но неизбежную кончину. А кроме того, он послужил мне напоминанием о том, что современное искусство легко может заманить нас в ловушку, ведь то, что мы видим, почти никогда не совпадает с тем, что мы в итоге из этого извлекаем.

РАЗБОРКИ С ИСТОРИЕЙ

По-настоящему запоминающееся и выразительное произведение искусства не должно нести в себе только одну главную мысль, но предлагать зрителю разные пути трактовки. Подобно тому как Балка демонстрирует нам не только мрак и безнадежность, но и подталкивает к менее очевидным интерпретациям, другие крупные современные художники тоже наделяют свои работы многозначностью и порой вызывают среди зрителей толкования совершенно разного рода. Так, молодой французский художник алжирского происхождения Мохамед Буруисса создал серию огромных фотографий под названием «Периферии» (2005–2008), на которых запечатлел молодежь на улицах парижских пригородов, или *банлье* — кварталов с жилыми высотками за пределами окружной дороги Парижа — бульвара Периферик. Хотя эти снимки сделаны с художественным освещением и постановочной композицией, они напоминают по своему содержанию фоторепортаж и очевидно несут в себе отсылку к парижским беспорядкам 2005 года. Фотографии Буруиссы можно также прочесть сквозь призму истории искусства: композиции и позы многих персонажей явственно заимствованы с полотен таких канонических художников, как Караваджо, Жерико и Делакруа — знаменитая картина последнего, «Свобода, ведущая народ», написанная в 1830 году, спустя полвека после Французской революции, явно вдохновила Буруиссу на его «Республику» 2006 года. Один из персонажей на фотографии — молодая девушка (олицетворение Свободы) с французским триколором в руках, а вокруг нее — чернокожие молодые люди, по





Мохамед Буруисса.
Периферии: Республика.
2006

чьим воинственным жестам можно предположить, что они готовят собственную революцию на улицах Клиши-су-Буа, где годом ранее горели машины и гремели протесты.

Мой метод знакомства с современным искусством не предполагает столь досконального знания истории французской живописи. Тем не менее, очевидно, что «Республика» и другие работы серии «Периферии» тщательно продуманы и выстроены, а не сняты случайно в удачный момент. Персонажи Буруиссы театрально толпятся или стоят, словно сговариваясь о чем-то, аккуратными



Яэль Бартана. И Европа
будет потрясена.
2007–2011

небольшими группами. Все они застыли в момент какого-то действия или жестикуляции, а яркое освещение делает картинку похожей на фильмы или телесюжеты о гангстерах. Осознание, что эти фотографии постановочные, кардинально меняет их восприятие и заставляет задуматься: пытается ли Буруисса придать героизм, пафос или величие своим персонажам — освободителям отверженных и бесправных, — или же выставляет их мятежными, агрессивными иммигрантами, какими мы их часто видим в теленовостях?

ПАРТИЙНОЕ ПРАВО

Эта извечная двусмысленность современного искусства может вызвать негодование у зрителя, которому приходится метаться между ролями судьи, присяжного и палача, тогда как художник волен пускать ему пыль в глаза, сколько вздумается. И все же, именно вопросы и сомнения составляют важную часть процесса оценки и подводят к детальному пониманию объекта, темы или философии произведения. Взять, к примеру, политическую партию «Движение еврейского возрождения в Польше», вымышленную израильской художницей Яэль Бартаной для ее видеотрилогии «И Европа будет потрясена» (2007–2011). Своей миссией ДЕВП провозгласило повторить исход евреев и возродить в Польше сообщество, к середине XX века практически полностью истребленное нацистами. Парадоксально, что идеалы многообразия и эмансипации герои Бартаны доносят в помпезных речах, близких по тону фашистам, и все участники движения носят на рукавах униформ подозрительные полосатые повязки. В трех стилизованных под пропаганду роликах мы наблюдаем, как обаятельные израильтяне в киббуцной рабочей одежде и в платках на головах начинают заново отстраивать знаменитое Варшавское гетто, в точности воссоздавая заборы с колючей проволокой и сторожевые башни (у прохожих варшавян в местном парке и вправду на лице читается некоторое смятение). В последней части трилогии мы видим, как харизматичного лидера движения расстреливают в цвете лет, чтобы его дух продолжил жить в гигантском, похожем на статую Ленина монументе, в наполненных слезами глазах и восторженных песнях его истовых последователей.

Бартана рисует картину утопического мира религиозной толерантности, где все расколы и злодеяния поколения или даже целой нации могут быть забыты и искуплены, но делает это таким

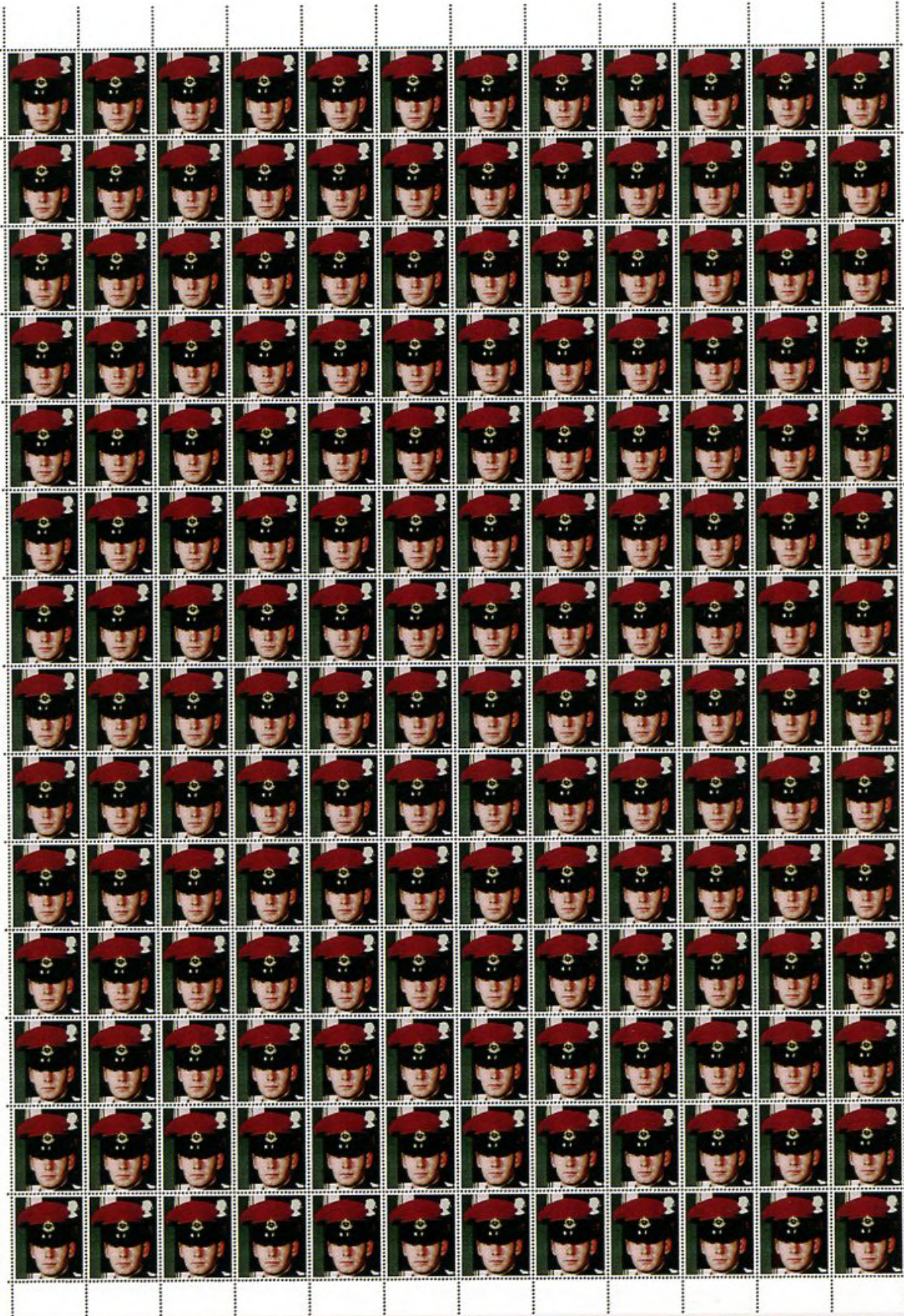
неприглядным образом, прибегая к такой возмутительной иконографии, что мы невольно забываем о том, какую политическую мысль до нас пытаются донести, и теряемся в моральных и географических ориентирах. У меня кружится голова от одной только мысли об увиденном, но Бартана пошла дальше: она проводит в реальной жизни конгрессы, посвященные миссии ДЕВП, и всерьез направляет европейскому сообществу свои просьбы рассмотреть возможное возвращение изгнанных евреев в Польшу. Когда политическое искусство проникает в реальный мир, на ум приходит вопрос, которым часто задаются амбициозные художники: может ли искусство в самом деле изменить мир? Ответ на него почти всегда короток и, увы, печален: нет.

НЕ СДАВАТЬ ПОЗИЦИИ

Однако некоторые современные художники отказываются легко сдаваться: в своем коварстве и дерзости по отношению к правительствам и господствующим идеологиям они заходят настолько далеко, что начинают всерьез угрожать бунтом и захватом власти. Один из таких проектов, который потенциально мог вызвать волну самых разных политических последствий, принадлежал Стиву Маккуину: художник предложил напечатать на марках фотографии британских солдат, погибших в Ираке. Эта памятная серия под названием «Королева и страна» (2007) из 160 миниатюрных портретов вызвала дебаты в палатах Парламента и череду обращений к компании Royal Mail («Королевская почта») с требованием выпустить цикл в качестве официальных почтовых марок, но в итоге работа увидела свет только в музеях и галереях. Вероятно, власти побоялись задеть чувства граждан постоянным напоминанием об убитых на войне или навлечь на себя долю ответственности за их гибель. Сам художник никого ни в чем не обвинял и утверждал, что его замысел не имеет ни милитаристского, ни антивоенного характера — очевидно, из солидарности с семьями погибших, а также по причине собственного официального статуса военного художника. Оставшись нереализованным, предложение Маккуина по-прежнему обладает мощным полемическим потенциалом, отчасти именно потому, что оно смогло поставить правительство в неловкое положение и не встретило поддержки у власть имущих.

Политизированное искусство рискует уподобиться своему объекту и скатиться в дидактику и запугивание, с чем я столкнулся

LANCE CORPORAL BENJAMIN HYDE ADJUTANT GENERAL'S CORPS (ROYAL MILITARY POLICE) DIED 24 JUNE 2003 AGED 23



LANCE CORPORAL BENJAMIN HYDE ADJUTANT GENERAL'S CORPS (ROYAL MILITARY POLICE) DIED 24 JUNE 2003 AGED 23

ГЛАВА 5

Стив Маккуин. Королева
и страна. 2007



Аллора и Кальсадиля.
Легкая атлетика, 2011

несколько лет назад, когда с изумлением обнаружил перед американским павильоном на Венецианской биеннале неистово грохочущий перевернутый танк «Центурион» массой в 52 тонны. На его гусенице установили беговую дорожку, на которой упражнялся спортсмен в олимпийской форме американской сборной. Эта скульптура-перформанс под названием «Легкая атлетика» (2011) была совместным произведением дуэта художников, живущих в Пуэрто-Рико, — Дженнифер Аллоры и Гильермо Кальсадиля, которые воспользовались предложением представить США на выставке, чтобы высмеять воинственные амбиции и внешне-политическую риторику страны. Очевидно, в то время этот неуклюжий гремящий танк произвел эффект и привлек общественное внимание, но в моей памяти он задержался ненадолго, и, поразмыслив, я пришел к выводу, что впечатление мне испортил беговой тренажер, который прикрутили к танку, вместо того чтоб дать спортсмену бежать по самой гусенице (по ошибке я запомнил произведение именно так). Никто не ходит на выставки за политической пропагандой, так что художникам стоит смягчать подобные категоричные заявления, внося в них дополнительные смысловые оттенки, которые, к счастью, присутствовали в фильме Аллоры



и Кальсадила «Приспущенный флаг / Поднятый флаг», сопровождавшем их экспонат в Венеции. В нем спортсмены, одетые в повседневную одежду, удерживали тело в горизонтальном положении, держась руками за вертикальный шест как своего рода люди-флаги. Это видео тоже содержало открытую критику в адрес США: оно было снято на острове Вьекес близ берегов Пуэрто-Рико, где до 2003 года располагалась американская военная база и испытательный полигон, но здесь мы хотя бы видели на лицах участников усилия и упорство перед лицом невзгод, а не просто сырой риторический символизм в виде свирепой громады танка.

РАЗМЕТКА МЕСТНОСТИ

Еще один пример того, как завуалированная, деликатная работа может вызвать широкий политический резонанс, избегая декларативной помпы, — это «Зеленая линия» (2005), одно из многих произведений-«прогулок» (но не «забегов») бельгийского художника Франсиса Алиса. Подзаголовок — «Иногда поэтическое действие может стать политическим, а иногда политическое — поэтическим», — раскрывает отношение автора к проблематике его



работы. До этого Алис в 1995 году оставил за собой полосу из синих капель, пройдя по окрестностям галереи с банкой краски в руках (работа называлась «Утечка»), но в этот раз для «Зеленой линии» он выбрал более проблемную локацию — израильско-палестинский рубеж — и пошел с банкой краски по первоначальной границе, проложенной на карте Иерусалима в 1948 году, когда состоялся раздел территории по условиям мирного соглашения. В фильме художника голоса представителей обеих сторон рассуждают о нынешнем положении дел, пока Алис проходит мимо



Франсис Алис. Зеленая линия (Иногда поэтическое действие может стать политическим, а иногда политическое — поэтическим). 2005

пропускных пунктов и фрагментов ограды, в прошлом разделявшей территории, с банкой, из которой на землю льется краска (в общей сложности он вылил 58 литров), ненавязчиво демонстрируя зыбкость геополитической границы неровной 24-километровой полосой. Тот факт, что подобный безобидный жест смог вызвать мировой резонанс, лишний раз доказывает, что скрытый политический подтекст в современном искусстве может оказаться куда более действенным, чем громкое заявление, о котором забудут так же скоро, как о вчерашних новостях.

ГЛЕНН ЛИГОН
ТЕПЛОЕ ЯСНОЕ СИЯНИЕ. 2005

Никому не приходило в голову использовать неон в качестве художественного материала до шестидесятых годов, когда минималисты и концептуалисты отправились в хозяйственные магазины на поиск материалов, которые, по выражению пионера флуоресцентных инсталляций Дэна Флейвина, были бы «свободны от печати истории». Эти же художники создавали из слов и инструкций формулы для произведений искусства, которые могли с равным успехом существовать как в воображении, так и в зримой форме. Неоновая скульптура «Теплое ясное сияние» (2005) Гленна Лигона адаптирует язык концептуализма к реалиям нового

тысячелетия, вкладывая в него мироощущение и политическую точку зрения не белого американца, типичного представителя авангарда XX века, а темнокожего гея.

Изогнутые светящиеся трубки складываются во фразу «Negro Sunshine» («негр-солнышко»), только здесь, в отличие от обычной неоновой надписи, черные полосы краски очерчивают буквы поверх них, а не сзади. Из-за этого свет падает не на нас, а на стену, где мы и вправду видим «теплое ясное сияние». Здесь нам пригодится немного бэкграунда (Б), поскольку и сам текст надписи, и название скульптуры взяты из рассказа «Меланкта»



(1909) писательницы и коллекционера Гертруды Стайн, где она в стереотипной манере описывает одного из чернокожих персонажей и пишет о его солнечной жизнерадостности, простоте, «африканскости». Лигон и прежде обращался к непростой теме расовых предрассудков: в 1998 году он выставил две идентичные фотографии самого себя под названием «Автопортрет с акцентом на мои черные черты / Автопортрет с акцентом на мои белые черты».

**ОДНОЙ ИГРЫ СЛОВ УЖЕ
ДОСТАТОЧНО, ЧТОБЫ
НАРИСОВАТЬ У НАС
ПЕРЕД ГЛАЗАМИ ОБРАЗЫ
СВЕТА И ТЬМЫ, СВОБОДЫ
И УГНЕТЕНИЯ, СОЛНЕЧНОГО
И ЛУННОГО ЗАТМЕНИЯ.**

Тем не менее нам не обязательно знать о литературной цитате в неоновой скульптуре Лигона — одной игры слов уже достаточно, чтобы нарисовать у нас перед глазами образы света и тьмы, свободы и угнетения, солнечного и лунного затмения. Это произведение простейшим языком говорит о противоположностях и различиях, о невозможности представить черный свет или черное солнце. Лигон использует слова и в своих картинах; обычно он пишет их густой масляной краской на белых или черных холстах. Чаще всего из-под его кисти или трафаретов выходит цитата афроамериканской писательницы Зоры Нил Хёрстон: «Особенно остро я ощущаю себя цветным, когда меня бросают на ярко-белую землю». Эти

же слова как нельзя точнее характеризуют и «Теплое ясное сияние», ведь, помимо хлесткой иронии в адрес существующей социальной иерархии и борьбы за гражданские права в прошлом, оно несет в себе искреннее признание графической прелести и визуальной ясности контрастов.

Как бы вы ни прочитали работу Лигона, в ней есть нечто большее, чем расово мотивированное заявление от лица меньшинства. Нет ничего просто белого или черного, позитивного или негативного, как это могло показаться художникам раннего концептуализма, первопроходцам новых лингвистических идей и нематериальных форм. Напротив, Лигон вкладывает в кричащий, резкий материал тонкое поэтическое послание и показывает, как простая неоновая вывеска может обрести исторический контекст и актуальность.

АЙ ВЭЙВЭЙ РАСКРАШЕННЫЕ ВАЗЫ. 2010

Вероятно, самый очевидный ориентир для любой работы, которая включает в себя готовые объекты, это «Фонтан» (1917), скандально известный писсуар Марселя Дюшана, который стал неиссякаемым источником вдохновения для всего бунтарского искусства XX и XXI веков. И, хотя теперь этому радикальному акту переосмысления реди-мейдов (как их назвал Дюшан) — покупных предметов обихода — уже сто лет, идея, что художник волен включить в свой арсенал материалов найденные объекты, уходит корнями гораздо глубже, к первобытному человеку, который вырезал статуэтки из костей, бивней мамонтов и камней, похожих по форме на животных. Эта тенденция достигает кульминации в работах китайского художника Ая Вэйвэя, рьяного борца с авторитаризмом, который в своих сериях произведений использует вазы эпохи неолита (5–3 тыс. до н. э.) и керамику династии Хань. В 1995 году он создал фотографическую работу «Бросая урну династии Хань» с собой в главной роли, а годом раньше нанес название всем знакомого американского бренда на аналогичное по ценности гончарное изделие — «Урна династии Хань с логотипом Coca-Cola». В своем бесконечном поиске ответов на вопросы о культурной ценности, оригинальности, истории и современности он окунал вазы эпохи неолита в промышленную краску, соорудил гигантские руины храма из древних церковных дверей и с намеренными искажениями реставрировал мебель династии Цин, удивительным образом

затрагивая темы, близкие как китайскому, так и западному зрителю.

Политика в творчестве Ая всегда стремится к поверхности — так, он извлек сто пятьдесят тонн изогнутых стальных прутьев из зданий школ, разрушенных Сычуаньским землетрясением в 2008 году, затем вернул им изначальную форму и сложил из них внушительную инсталляцию под названием «Прямо» (2012). Развивая ту же тему, в 2009 году он вывесил более 5000 рюкзаков на фасаде музея с целью увековечить примерное, но официально не подтвержденное число детей, погибших от того же стихийного бедствия, многих печальных последствий которого можно было бы избежать.

Активизм и открытая позиция по отношению к репрессивным методам китайского правительства привлекли к Аю внимание как полиции, так и средств массовой информации всего мира, но интересно, что его искусство содержит в себе мысли, куда более радикальные, чем те, что он высказывает в интервью или профилях в социальных сетях. Так, в 2007 году для своего перформанса «Волшебная сказка» он организовал перевозку в Европу 1001 китайского гражданина; ни один из этих людей до того не выезжал за границу и даже не имел паспорта, что поставило в тупик практику идентификации личности и подняло вопрос о распространенности торговли людьми. В 2010 году по заказу галереи Тейт Модерн Ай заполнил ее Турбинный зал «Семенами

АЙ ВЭЙВЭЙ САМ ВОПЛОЩАЕТ ТИПИЧНО КИТАЙСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ. СВОИМ ТВОРЧЕСТВОМ ОН ОТКАЗЫВАЕТСЯ ПОЛНОСТЬЮ ПОДДЕРЖИВАТЬ ИЛИ КАТЕГОРИЧНО ОБЛИЧАТЬ СОВРЕМЕННОСТЬ С ЕЕ ПРОМЫШЛЕННЫМ ПРОИЗВОДСТВОМ ИЛИ НЕОБХОДИМОСТЬ УВАЖЕНИЯ К ИСТОРИИ И НАСЛЕДИЮ.



подсолнуха» — миллионами крошечных фарфоровых семечек, сделанных вручную его соотечественниками, чем одновременно творчески осмыслил и закрепил всеобщее представление о Китае как производителе бесконечного потока технически продвинутых, но по сути одноразовых подделок. Добившись коммерческого успеха в условиях коммунистического режима, Ай сам воплощает типично китайское противоречие. Своим творчеством он отказывается полностью поддерживать или категорично обличать современность с ее

промышленным производством или необходимостью уважения к истории и наследию. Сложные и неоднозначные работы Ай — использует ли он заимствованные, украденные, сломанные, измененные, обработанные или специально созданные объекты — в равной степени совершают акт вандализма по отношению к китайской культуре и осуждают тех, кто делает то же и не признает за собой политической ответственности.

ГЛАВА 6:

ИСКУССТВО КАК ШУТКА

**ВСЕ СМЕШНОЕ ИМЕЕТ
ПОДРЫВНУЮ СИЛУ, ЛЮБАЯ
ШУТКА — В КОНЕЧНОМ
СЧЕТЕ ТОРТ В ЛИЦО.**

ДЖОРДЖ ОРУЭЛЛ. ГОРИЗОНТ. 1941

Это не театр, потому что ни сцены, ни центра внимания нет — все происходит вокруг меня. Это не стендап-комедия и не моноспектакль, потому что актер не один, да и шутки неразборчивы. Может быть, это инсталляция — комната заполнена кособокими скульптурами, набитыми чучелами и куклами, заставлена неуклюжими креслами и покосившимися сооружениями из досок, — но я все равно не уверен.

Что я знаю, так это что передо мной разворачивается импровизированный перформанс «Zero Него» Джона Бока, который ползает под потолком над своими творениями, засовывает голову в развешанные предметы одежды и нечленораздельно бормочет в микрофон, чем едва ли проясняет суть происходящего для замороженной публики. Ах да, еще у него поверх штанов надеты пластиковые ягодицы.

Немецкий художник с каменным лицом называет эти безумные мероприятия «лекциями», но лучшее определение, какое я могу подобрать к форме и содержанию этих бредовых монологов, — это нечто среднее между полуакадемическими, псевдонаучными проповедями и бессмысленными обрывками потока сознания. Пародируя дремучий стиль прозы знаменитых немецких философов вроде Хайдеггера и Ницше, а также, несомненно, язык современных теоретиков искусства, Бок приписывает себе



Джон Бок. Zero Hero.
2007. Перформанс

непроизносимые титулы и пичкает речь фразами-гибридами вроде «ArtemisiaSogJod Mechwimper» или «Approximation RezipientenbedurfniscomaUrUltraUseMaterial MiniMax». Как оказалось, сюжет «Zero Hero» повествует об одичавшем мальчике по имени Каспар Хаузер, который был найден в Нюрнберге в 1898 году, ничего не помнил и не умел говорить. Однако понять это из того, что происходило передо мной, не было никакой возможности. Позднее я видел в постановке Бока несколько версий подиумного показа мод, безумную пьесу о детстве художника на ферме, чернушный ужастик, где с особой жестокостью режут овощи, и адаптированный фильм-биографию Анри де Тулуз-Лотрека, где тот предстает в амплу помешанного на сексе денди, и ни разу не смог уловить нити повествования.

Когда абсурд происходящего достигает кульминации, Бок, дергаясь и вскрикивая, внезапно спрыгивает с одной из своих странных тканевых скульптур и приземляется прямо на группу состоятельных ценителей искусства. Позже я слышал, что он сломал палец о того самого коллекционера, который купил все это хаотичное, раскиданное по комнате буйство, хотя не исключено, что это просто праздные слухи или образное пророчество для того, кто решил бы приобрести «Zero Hero». Учитывая, что дело происходило в суматохе первой недели открытий выставок и мероприятий на крупнейшей арт-ярмарке в Майами, допустимо предположить, что в целом это было не слишком серьезное произведение искусства; как бы то ни было, Бок, который изучал экономику и может на память цитировать стихи, талантливо превращает свою немислимую энциклопедическую эрудицию в абсурдный юмор и задорное зрелище. Вдохновленный интеллектуальным потенциалом фарса и буффонады, он продолжает давние традиции сюрреалистов и дадаистов, так что было бы невежественно игнорировать его только потому, что его работы кажутся смешными.

НЕ НАДО БОЯТЬСЯ БЫТЬ СМЕШНЫМ

Нет ничего хуже, чем дурной каламбур или шутка, которую никто не понимает; так что же делает произведение искусства смешным, а не мерзким или тягостным для восприятия? Иногда юмор произведения лежит на поверхности: мне довелось видеть толстый дом, у которого из дверей и окон торчали жировые складки;

Tiger licking girls butt



Why do I have this
urge to do these things
over and over again?

Натали Юрберг. Тигр,
который лижет девушке
задницу, 2004

гигантского вязаного кролика, лежащего на склоне холма, словно доисторическая высеченная из камня фигура; грязный матрас, на котором символически возлежали две дыни и фаллической формы огурец; и, разумеется, скульптуру в виде перевернутого писсуара — среди прочего. Это алхимическое преобразование повседневных вещей, к которому так часто обращаются современные художники, все еще способно веселить — будь то мусорный мешок или картонная втулка от туалетной бумаги, отлитые из бронзы и раскрашенные так, чтоб их было не отличить от настоящих, или гигантская сосиска, функционирующая как уличная скамья или элемент детской площадки. Все знают, что животные смешны — по крайней мере, на любительских видео в юмористических передачах, — и я не раз видел, как художники одевались медведями, крысами и шаманами в барсучьих шкурах; еще я видел целый загон свиней с затейливыми татуировками, а также пластилиновый мультфильм под названием «Тигр, который лижет

девушке задницу». Какой бы юмористический жанр вы ни предпочли, у него есть эквивалент в мире искусства, будь то нелепые картинки, ситкомы, остроумные изречения или ругательства, и, разумеется, сохраняют свою актуальность ирония, сатира, сортирный юмор, карикатура, стилизация и пародия.

Несмотря на явное присутствие юмора в значительной части современного искусства, к юмористическим произведениям относятся скептически и редко признают их отдельным поджанром. Но даже будучи в таком презренном положении, юмор не устает появляться вновь и вновь, как не проходящий кашель, и заражать солидные залы музеев и галерей легкомыслием, столь необходимым в их атмосфере чванной серьезности, каким нас там встречают и рассчитывают впечатлить. Взять, к примеру, творчество Родни Грэма, уважаемого канадского художника, который в серии остроумных автопортретов изображает себя то живописцем-любителем, то отшельником, то игроком в покер или заключенным в тюрьме. Решительное нежелание относиться к себе и своей профессии серьезно Грэм демонстрирует бессюжетным видео и перформансом «Бросая картофель в гонг, 1969» (дата ложная — впервые он поставил его в 2006-м). Как и обещает название, Грэм сидит на стуле и бросает картофель в гонг с расстояния примерно четырех с половиной метров; источником вдохновения ему, по всей видимости, послужил Ник Мейсон, барабанщик Pink Floyd: однажды он проделал то же самое на сцене в Лондоне. Это бессмысленное и скучное занятие — не только метафора тщетности творческого процесса и насмешка над заумными идеями концептуального искусства, но и пародия на ранние перформансы семидесятых годов, когда Брюс Науман или Вито Аккончи часами повторяли одни и те же действия или Ричард Серра лил на стену расплавленный свинец («Разбрызгивание», 1986). В довершение шутки Грэм перегнал битый картофель на водку — бутылка стоит на витрине по соседству.

ROFL: КАТАЮСЬ СО СМЕХУ

Хотя юмор, как и художественный вкус, субъективен, я не вижу причин не применить к комединому искусству мою формулу «*tabula rasa*», как минимум чтобы помочь нам понять, что же в нем смешного. (Предупреждаю: не факт, что вы зайдетесь хохотом, когда мы доберемся до последней А.) Для начала проявим терпение (Т) — мы уже видели, как оно важно в перформансе Грэма



Родни Грэм. Бросая
картофель в гонг. 1969.
2006

Райан Трекартин. K-Corea
INC. K (часть а). 2009





Грейсон Перри.
Ковер из Уолтемстоу.
 2009. Шерсть, хлопок.
 300 × 1500 см

с его невыносимо однообразным повторением одного и того же действия: кажется, он будет швырять картофель в гонг целую вечность (на самом деле, всего девять минут). Как мы знаем, в комедии важнее всего правильное распределение времени, и сизифов труд Грэма не был бы таким смешным, если бы он периодически не вознаграждал публику громоподобным звоном при метком попадании.

Еще один столп юмора — это близость личному опыту зрителя, поэтому следующая буква, А — ассоциации, играет ключевую роль для художника, который стремится нас развеселить. Видеоработы американского художника Райана Трекартина представляют собой нечто среднее между плохим поп-клипом, экстравагантным реалити-шоу и чудовищной смесью худших порождений интернета: то, что мы видим на экране, одновременно вызывает смех (LOL, как бы сказали в Сети) и заставляет волосы встать дыбом (:o на языке смайликов). Крикливые персонажи неопределенного пола и сам Трекартин выдают невразумительные тирады на интернет-сленге о самоопределении, индивидуальности и киберпространстве, толкаясь в сомнительной обстановке дешевых декораций и убого обставленных квартир — будто материализовавшихся комнат онлайн-чатов. В видео «K-Corea INC. K (часть а)» (2009) и «Temp Stop (Re'Search Wait'S)» (2010) люди-аватары говорят



ускоренными голосами бурундучков, словно наглотаившись смеси гелия и амфетаминов. В сумбуре этого бессюжетного действия комедию создает не провинциальный подростковый говор участников и не их наркоманские выходки, но осознание того, что они говорят на языке социальных сетей, и заперты в их мире, и что они по сути — мы. Вне зависимости от того, соотносим ли мы себя напрямую с этими гиперактивными, одержимыми жителями YouTube и Facebook, беспощадное мельтешение сцен истеричной самодеятельности Трекартина отражает наш собственный растущий дефицит внимания и зависимость от цифрового мира.

МИР КАТИТСЯ К ГОРШКАМ

Если Трекартину свойственно «выносить мозг» и смешить зрителя до колик, то британский художник Грейсон Перри предлагает куда более умеренное, приземленное веселье. В его работах самое главное — это бэкграунд (Б) (и капля уже упомянутых ассоциаций), поскольку они полностью посвящены его детским фантазиям, сексуальному дискомфорту в период взросления и нынешнему положению самого известного в мире гончара-трансвестита. Может, этот двойной статус аутсайдера и принес ему скандальную славу и премию Тернера в 2003 году, тем не менее, благодаря его едкой сатире на все сферы жизни — от британской классовой системы, его собственного положения в мире искусства до религии, политики и экономики, — свет увидели произведения с такими чудными названиями, как «Rumpleforeskin» (2005), «Арт-дилер, которого забивают до смерти» (2005) и «Этот горшок сократит преступность на 29 %» (2007).

Поразительный 15-метровый «Ковер из Уолтемстоу» (2009) Перри, полный скрытых отсылок к эпизодам его биографии, напоминает одновременно античные фрески, батиковую роспись, тибетскую танку, ковер из Байё и даже знаменитую картину «Герника» (1937), написанную Пикассо под впечатлением от налета немецких бомбардировщиков на испанский город. Если приглядеться, то можно увидеть среди традиционных завитушек вышитые крошечные названия брендов — Louis Vuitton, Pampers, Starbucks, Sony, Smirnoff, Visa, Apple, Ford и т. д., — ведь, как в любой хорошей шутке, затянутое предисловие и избыточный контекст только испортят финальный поворот. «Ковер из Уолтемстоу», как и дурашливые горшки Перри, не только показывает катарсический кукиш культуре потребления, но прячет под ухмыляющейся маской вопросы о самых основах нашей цивилизации и ее нынешнего мнимого упадка.

Посмеяться никогда не вредно, и многие современные деятели искусства не отказывают себе в этом, но действительно ли это



помогает зрителю что-то усвоить (мы дошли до следующей буквы «tabula rasa», У)? Взять хотя бы хамский школьный юмор братьев-британцев Джейка и Диноса Чепменов, которые изрядно повеселились за свою совместную карьеру: уже взрослыми они пересдали свои юношеские экзамены по искусству, приделали манекенам-детям на лица реалистичного вида гениталии и заставили воскового Стивена Хокинга в его кресле-коляске балансировать на краю пропасти. Подобные ребяческие выходки по справедливости не стоят высокой оценки в контексте истории искусства, но все же братья уже продержались дольше, чем предполагала их изначальная тактика шока, и пережили ярлык «молодых британских художников», к которым их причислили в начале девяностых. Что бы ни делали Чепмены — будь то создание чудовищных диорам, вдохновленных зверствами нацистов, где громоздятся горы окровавленных и расчлененных игрушечных солдатиков («Ад», 1999, «Проклятый ад», 2008, и «Все зло мира», 2013) или «исправление» гравюры с подлинных досок западных старых мастеров,



Джейк и Динос Чепмены.
Фамильная коллекция
Чепменов. 2002

например Гойи и Хогарта, подменяя головы персонажей (оба художника, несомненно, оценили бы шутку), — их юмор всегда актуален в первую очередь потому, что он обезоруживает. Сначала их работы вызывают ухмылку или содрогание, отчего мы ненадолго теряем бдительность, а затем исподволь наносят нам настоящий психологический удар своим леденящим кровью смыслом. В дураках остаемся мы сами.

Однако лучшая, на мой взгляд, на сегодняшний день работа этих сумасбродных братьев функционирует совсем иначе, хотя результат остается тем же. Мистическая инсталляция из 34 резных туземных скульптур и деревянных идолов из Африки на самом деле является собранием искусно сделанных фальшивок, в которых узнается мутировавшая атрибутика McDonalds — вариации на тему золотой арки, Рональд с копьем в руках и Гамбурглер, наряженный тотемом. Эта «Фамильная коллекция Чепменов» (2002) пытается внушить зрителю, что она собрана предками братьев в далеких землях аборигенов — таких, как Camgib, Seirf или Екос (вымышленный характер названий становится очевиден, если прочитать их задом наперед: «Бигмак», «Картошка» и «Кола»). Постепенно, и на этот раз украдкой, Чепмены помогают нам усвоить свой урок, заставляя задуматься, откуда эти объекты и как сюда попали.

ЗДЕСЬ НЕ НА ЧТО СМОТРЕТЬ

Руку художника не всегда разглядишь и в покрытых камуфляжем повседневности работах Тома Фридмана. Его остроумные методы модификации, увеличения и размножения образов товаров из супермаркета — коробок кукурузных хлопьев, пластиковых стаканчиков, фольги, зубочисток и жвачки — делают его королем искусства, которое требует как минимум двух подходов, и вместе с тем идеальным кандидатом для примера применения буквы Л. Его изящная завитая скульптура бледно-желтого цвета, например, — не что иное, как пачка спагетти, которые сварили, высушили, а потом склеили в одну бесконечную «Петлю» (1995). Нет нужды пристально вглядываться в его невидимые произведения — лист бумаги, на который Фридман потратил «10 000 часов разглядывания» (в течение пяти лет — с 1992 по 1997), или пустой пьедестал, на который наложила сглаз нанятая Фридманом ведьма («Без названия (Проклятие)», 1992). Но я готов поспорить, что у вас не получится не застыть с открытым ртом напротив его скульптуры

Том Фридман. Без
названия (Пицца). 2013.
Пенопласт, краска.
218,44 × 218,44 × 12,7 см



PIZZA 6

Маурицио Каттелан.
Бидибидобидибу. 1996.
Чучело белки, керамика,
формика, дерево, краска
и сталь. Размеры
варьируются



«Без названия (Пицца)» 2013 года, исходя слюной на блестящие полоски зеленого перца, аккуратно разложенные маслины, пузырьки теста и румяную корочку. Один тот факт, что кто-то потратил столько усилий на попытку одурачить зрителя, который, разумеется, сразу понимает, что объект на стене — вовсе не настоящая пицца, вызывает улыбку и, возможно, даже дает нам повод вернуться и откусить еще раз — в смысле посмотреть.

Как я уже предупреждал, вторая А — анализ — вряд ли рассмешит вас до колик, поскольку для осознания смысла комедийного искусства нам сначала нужно разобраться, в самом ли деле эти художники пытаются сказать то, что мы услышали (если вы понимаете мою мысль). Меня всегда в равной степени приводили в восторг и пугали работы Маурицио Каттелана, одного из самых непростых персонажей в современном искусстве. Сначала я увидел его чучело покончившей с собой белки, из мертвых лапок которой только что выскользнул крошечный пистолет (1996), затем его мертвых голубей, покорно сидящих на стропилах над художественными мероприятиями, его воскового Папу Римского, придавленного метеоритом, и прочие фигуры, среди которых — Гитлер на коленях, двое нью-йоркских полицейских, стоящие на головах, и старушка, застрявшая в холодильнике. Все это время я пытался найти логику в хаотичном, нелепом, полном разнообразных персонажей творчестве Каттелана. Казалось, ему достаточно просто вызвать скандал или совершить акт самоуничтожения, не доводя собственные рожденные в муках идеи и проекты до состояния логической завершенности. На своей большой ретроспективе 2011 года под названием «Всё» в нью-йоркском Музее Гуггенхайма Каттелан просто вздернул на веревках почти все созданные им скульптуры — в том числе и несчастную белку, — а после этого акта линчевания собственной карьеры заявил, что оставляет художественную деятельность. Не важно, говорил он всерьез или нет, — художники имеют право на бездумные поступки и мистификации, и в мире искусства всегда найдутся подобные шутники. Используя в творчестве юмор или вовсе низводя искусство до уровня игры, как это делает Каттелан, художники дают себе (и нам) удивительную свободу, ведь они вольны делать что захотят и когда захотят, хотя смешного во всем этом на самом деле мало.

ДЭМИЕН ХЁРСТ РАДИ БОГА. 2007

Меня провели мимо охраны, и я оказался в бархатной темноте устеленного роскошными коврами пространства, куда нас допускали только по двое-трое, — все это создавало атмосферу эксклюзивности на первом показе скульптуры Дэмиена Хёрста «Ради Бога». Усыпанный бриллиантами череп, изысканно сияющий в лучах подсветки на своем пьедестале, быстро стал самым резонансным произведением 2007 года. Я стоял перед ним, смотрел смерти в лицо и ждал, что мне явится некое откровение о собственной бренности, или я хотя бы почувствую слабое излучение или энергию, исходящую от 8601 безупречного бриллианта, инкрустированного в платине.

Но ничего не происходило. Все мрачные и суеверные ассоциации, которые вызывал этот слепок человеческого черепа, перекрывала его до нелепости драгоценная броня. Вместо экзистенциальной истины в пустых глазницах меня заворожили розовые камешки в форме слезы во лбу бедного Йорика и приковал к месту его комический оскал (эмаль зубов осталась без украшения). Хёрст, одержимый идеей смерти, всегда умудрялся совмещать крайне тяжеловесное с относительно легкомысленным и отвлекать зрителя от лица Мрачного жреца его блестящими одеяниями. Другой пример тому — его огромная тигровая акула, навечно застывшая в растворе формальдегида («Физическая невозможность смерти в сознании живущего», 1991).

Тем не менее «Ради Бога» — не просто шутка, призванная рассмешить и привлечь

внимание, но удручающий портрет всего, что не так с миром искусства, а в каком-то смысле и с любым бизнесом, от взяточничества банкиров до безвкусной мишуры, в которой погрязла индустрия развлечений. Бриллиантовый череп — это сама суть искусства в эпоху роскоши и символ алчности набитых деньгами коллекционеров, которые потворствуют наполнению рынка произведениями все более и более высокой денежной стоимости. Хёрст не единственный, кто увековечил свой взгляд на мир искусства как на особо прибыльную финансовую аферу.

**САМ ФАКТ ЕГО
СУЩЕСТВОВАНИЯ ГОВОРИТ
О ТОМ, ЧТО МЫ ВСЕ ЕЩЕ
ОДЕРЖИМЫ БЕСПОЛЕЗНЫМИ
БЕЗДЕЛУШКАМИ
И ДИЗАЙНЕРСКИМИ ТОВАРАМИ,
КОТОРЫЕ ОСТАНУТСЯ, КОГДА
НАС УЖЕ НЕ БУДЕТ.**

Череп Хёрста стоимостью порядка 50 000 000 фунтов стерлингов — лишь самый недавний пример художественно-коммерческих маневров, которыми их автор стремится заработать себе место в элитарной лиге мастеров. Однако даже не стоимость делает «Ради Бога» столь заветным, хоть и неоднозначным объектом желаний. Сам факт его существования говорит о том, что мы все еще одержимы бесполезными безделушками и дизайнерскими изделиями, которые останутся, когда нас уже не будет. Как и знаменитый



хрустальный череп в Британском музее — долго считалось, что это древняя реликвия индейцев майя, но недавно выяснилось, что его изготовили в XIX веке, — сияющее сокровище Хёрста оставляет после себя смутное впечатление фальшивки или иллюзии. Что же он такое — порождение больной фантазии ювелира? произведение искусства? символ излишеств и физическое воплощение показного шика? Слухи, скандалы

и споры вокруг этого черепа только подпитывали ореол загадочности (группа русских художников даже разыграла сатирический судебный процесс; обвиняющая сторона настаивала, что к искусству он отношения не имеет). Это поверхностный мир, которым правит безумие рыночной экономики и самодуры с тугими кошельками, говорит мне череп, но если ты не можешь их победить, встань на их сторону.

ЭЛЬМГРИН И ДРАГСЕТ
КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ. 2009



Современное искусство может привести в ступор. Я долго брожу вокруг двух домов, принадлежавших недавно расставшейся паре коллекционеров (по крайней мере, так мне говорит риэлтор Роджер), но что-то тут явно не так. Рассказывая о первой вилле, перед которой стоит табличка «Продается», он упоминает, что на зеркале в прихожей накорябано «Я больше не желаю тебя видеть!», а огромный лакированный стол криво распилен пополам на его и ее половины, как и вся посуда. О золотой статуе в униформе и переднике Роджер как ни в чем не бывало сообщает: «Оригинальная горничная умерла в тридцатых

годах, но ее тело сохранили». Он указывает в противоположный угол: «Еще они сделали чучело из своего терьера». Детская комната тоже полна странностей: двухъярусная кровать кошмарно обгорела, а на стене на веревке угрожающе висит топор. Я расстаюсь с риэлтором Роджером, но соседний дом оказывается еще загадочней — в его современном стеклянном интерьере отдыхают полураздетые юноши, смотрят телевизор и слушают музыку. Еще не войдя внутрь, я заставаю как вкопанный: в собственном бассейне лицом вниз плавают труп владельца дома, соседа бывшего мужа и, как говорят, его тайного любовника.

**КОГДА ОКАЗЫВАЕШЬСЯ
В ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ
ВСЕЛЕННЫХ ЭЛЬМГРИНА
И ДРАГСЕТА, КАЖЕТСЯ,
БУДТО ПОПАЛ В МЫЛЬНУЮ
ОПЕРУ ИЛИ РЕАЛИТИ-ШОУ,
НО ВМЕСТО ОТКРОВЕННОГО
ПОДГЛЯДЫВАНИЯ ЗА
ТЕМИ, КОМУ В ЖИЗНИ
И ОТНОШЕНИЯХ ПОВЕЗЛО
МЕНЬШЕ НАС,
КАЖДЫЙ ИНВАЙРОНМЕНТ
ХУДОЖНИКОВ ПРЕДЛАГАЕТ
НАМ ВЗГЛЯНУТЬ
НА СОБСТВЕННЫЕ
ПРЕДРАССУДКИ
И УБЕЖДЕНИЯ.**

Поскольку дело происходит в зданиях скандинавского и датского павильонов на Венецианской биеннале, я отдаю себе отчет, что это не съемочная площадка нового криминального сериала, а остроумно обставленная инсталляция дуэта художников-provokаторов, известных по фамилиям — как Эльмгрин и Драгсет. Детальная картина семейной драмы в «Коллекционерах» и неожиданная встреча с высокой модой посреди пустыни в виде здания со стеклянной витриной на обочине дороги («Prada Marfa», 2005) — примеры амбициозных диорам Микаэля Эльмгрина и Ингара Драгсета, в которых искусство смешивается с подделкой, а реальное — с воображаемым. В музеях и галереях всего мира они возвели четырехэтажный многоквартирный дом, опустевший ночной клуб, заваленный сеном амбар, нью-йоркскую станцию подземки и мрачный зал ожидания,

сопровождая каждый объект своей историей и дополняя его если не живыми, то очень похожими на живых персонажами.

Когда оказываешься в параллельных вселенных Эльмгрина и Драгсета, кажется, будто попал в мыльную оперу или реалити-шоу, но вместо откровенного подглядывания за теми, кому в жизни и отношениях повезло меньше нас, каждый инвайронмент художников предлагает нам взглянуть на собственные предрассудки и убеждения. Каким бы чуждым ни казался нам дом богатого коллекционера, гей-дискотека, магазин Prada или жилье для малоимущих, они — окна в миры, точно такие же сложные и настоящие, как наш собственный, и вместе с тем критические зарисовки их жителей и реалий. Стоя рядом с плавающим в воде манекеном после разговора с псевдориэлтором в очевидно искусственной обстановке выставки, я вдруг с отчетливой ясностью осознаю всю мелочность представителей мира искусства — коллекционеров, художников, кураторов и критиков, бродящих по павильонам, и их поверхностных суждений о глубоких сюжетах и нетривиальных идеях. Разве они не понимают, что здесь высмеивают и их тоже? Или они думают, что тут все по-настоящему?



Фиона Баннер. Харриер.
2010. Самолет
Британских
аэрокосмических сил
«Си Харриер», краска.
7,6 × 14,2 × 3,71 м

ИСКУССТВО КАК ЗРЕЛИЩЕ

ПРЕКРАСНЫМИ ЗРЕЛИЩАМИ БЫЛИ
ДЛЯ МЕНЯ ТОЛЬКО ТЕ, КОТОРЫЕ, КАК
Я ЗНАЛ, НЕ ПРИНАДЛЕЖАТ К ЧИСЛУ
ИСКУССТВЕННО СОЗДАНЫХ ДЛЯ
МОЕГО РАЗВЛЕЧЕНИЯ, НО ЯВЛЯЮТСЯ
НЕОБХОДИМЫМИ, НЕ ПОДДАЮЩИМИСЯ
ИЗМЕНЕНИЮ, — КРАСОТЫ ПРИРОДЫ ИЛИ
ВЕЛИКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ. В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ. 1922 (ПЕР. А. ФРАНКОВСКОГО)

Зрелищность — частый атрибут современного искусства: оно движется, оно вспыхивает, оно изумляет, оно окутывает, засасывает или заставляет нас чувствовать себя лилипутами. Произведения растут в размере, ценности, амбициях и нелепости, и мы ждем, что они нас соблазнят, зачаруют или вовсе лишат дара речи, зная, что их авторы стремятся зайти все дальше и дальше, следуя принципу «умножай, увеличивай, доводи до крайности».

При столкновении с данной категорией искусства мы часто толком и не рассматриваем произведение, и в этом есть ирония, учитывая, что само слово «зрелище» морфологически связано со зрением. Такие работы захватывают нас в первую очередь своим размером, необычным расположением или сенсационностью. Наше желание увидеть новый нашумевший арт-объект скорее будет пробуждено тем, какие физические, а не эстетические ощущения он у нас вызовет. Даже при отсутствии человека и элемента перформанса (который мы рассматривали в четвертой главе) наше телесное взаимодействие с объектами современного искусства, призванными потрясти нас, приобретает первостепенное значение, вплоть до того, что мы потом вспоминаем о них как об опыте, а не образе или концепции. Мы стоим в оцепенении, но почти ничего не видим.

Субодх Гупта. Линия
контроля. 2008.
Конструкция из стали
и нержавеющей стали,
утварь из нержавеющей
стали,
1000 × 1000 × 1000 см



Искусство всегда стремилось изумить, вдохновить или оскорбить чувства, так что нынешние немислимые монументальные работы лишь занимают свое историческое место в длинной процессии приманок для посетителей и фаворитов галерей. Тем не менее, если в эти громадные или роскошные экспонаты не взглядеться должным образом, мы рискуем не продвинуться дальше поверхностного первого впечатления и удивленного вздоха. Если что-то блестит или внушает трепет, это не значит, что под его оболочкой не скрывается тонкий смысл. Так, инсталляция Фионы Баннер из двух реактивных самолетов, «Харриер» и «Ягуар», выставленная в центральном зале галереи Тейт в 2010 году, одновременно воздала должное элегантным скульптурным формам и внушительным размерам экспонатов (с обоих счистили камуфляжную окраску; один отполировали до зеркального блеска, а на крылья и фюзеляж другого нанесли реалистичный рисунок из перьев) и послужила напоминанием об их опасной, агрессивной сущности. Огромный серебряный ядерный гриб, который заполнил тот же зал двумя годами ранее, — работа «Линия контроля» индийского художника Субодха Гупты, — мог бы нести в себе схожий посыл о противоречиво манящей и зрелищной природе военного конфликта, если бы этот символ апокалипсиса не состоял из множества крошечных деталей — мисок, пищевых



контейнеров, кастрюль, сковородок и прочей утвари из нержавеющей стали. Негативная энергия взрывного столпа Гупты теряла свою убедительность, оказываясь собранием предметов быта, связанных с питанием и изобилием, и в атмосферу он скорее выбрасывал позитивный настрой и радужные перспективы, чем пепел и волны разрушения.

Нет никаких сомнений, что за первоначальным впечатлением во многих произведениях зрелищного искусства скрывается глубокое содержание. Так, я столкнулся с непростой проблематикой конкуренции в мире искусства и тенденций к гипертрофии, истеричной веселости и фанфаронству (особенно в скульптуре), после того как уделю некоторое время размышлениям о произведении настолько сногшибательного визуального эффекта, что оно могло бы служить самим определением зрелищного искусства. Приближаясь к обшарпанному зданию, в котором заключена иммерсивная инсталляция «Захват», впервые выставленная в 2008 году, вы вряд ли догадаетесь, что ждет вас внутри. Британский художник Роджер Хайорнс оккупировал одноэтажный жилой дом, предназначенный под снос, и покрыл его изнутри нагретым раствором сульфата меди, а когда тот остыл и высох, на стенах образовались восхитительные ярко-синие



Роджер Хайорнс.
Захват. 2009

кристаллы. Химическое соединение неистового цвета покрыло — а точнее, захватило — всю внутреннюю часть дома. Подобно тому как Хайорнс вычистил дом до основания, а потом снова его отстроил, я тоже воспользуюсь своей алхимической формулой «*tabula rasa*», чтобы разобрать «Захват» до основания и снова собрать по кирпичикам.

МЕТОДИКА КРИСТАЛЛИЗАЦИИ

Т — ТЕРПЕНИЕ. До, во время и после моего посещения «Захвата» я не мог перестать поражаться фактам и цифрам, связанным со временем, количеством материалов и температурой. Девяносто тысяч литров (объем среднего бассейна) раствора сульфата меди нагрели с водой до 80° Цельсия в 15 стальных баках прямо на месте экспозиции. Затем ядовитую смесь влили в специально построенную конструкцию, которая покрывала дом изнутри, и оставили на две с половиной недели; к тому времени на каждой поверхности бывшего обиталища, в том числе на ванне и светильниках, образовались и затвердели кристаллы. Конечно, этому предшествовал целый год планирования и десятилетие экспериментов Хайорнса с данной техникой. После стольких лет стараний автора во время своего первого визита я провел внутри всего 15 минут, но стоило мне войти, как я перенесся в воображении сначала в древнюю пещеру, потом в будущее на другую планету и обратно на Землю.

А — АССОЦИАЦИИ. Помимо двух упомянутых ассоциаций, мне в голову приходили и другие картинки, пока я прогуливался по сверкающим комнатам. Мне казалось, что я под водой, среди огней ночного клуба или смотрю в потолок темной астрономической обсерватории. Окон там нет, потолки низкие и комнаты крохотные, поэтому я ощущал себя то в тюрьме, то в мире «Алисы в стране чудес», где все уменьшилось в размерах. Защитные перчатки и обувь напоминали мне, что материал вокруг меня токсичен и вообще вся эта затея — рискованный химический эксперимент, хотя, взглянув через инкрустированный коридор на входную дверь, я вспомнил, что Хайорнс, до того как стать художником, был почтальоном, а не ученым.

Б — БЭКГРАУНД. Тот факт, что его выбор пал на невзрачный дом по адресу Харпер-Роуд, 151-89 в захудалом квартале района Элефант-энд-Касл почти в центре Лондона, был неслучаен, хотя многие дома там стояли брошенными и в планах значилась

перестройка участка. Хайорнсу выпал шанс отдать дань своему страстному увлечению лондонской программой массового строительства модернистских жилых домов в шестидесятых годах, целью которой было создать гармоничное пространство с «улицами в небесах» из многоэтажек и футуристических жилых комплексов. Однако очень скоро эти сооружения заработали дурную славу и клеймо «брутализма», что относилось не столько к их угловатой кирпично-бетонной архитектуре, распространенной в то время, сколько к суровым условиям жизни и социальным проблемам, которые эта жилая застройка изначально была призвана разрешить. Вместо «улиц в небесах» выросли трущобы. Один из таких домов, Эйлсбери-Эстейт, построенный в 1970 году в двух шагах от Харпер-Роуд, в свое время пользовался особенно скандальной известностью и теперь тоже готовится под снос, но Хайорнсу удалось заполучить — пусть и едва ли сохранить в первозданном виде — одно-единственное здание из тех многих домов, которые были образцом достойного восхищения, хоть и провалившегося, утопического проекта.

У — УСВОЕНИЕ. Осмыслить такую сложную работу, как «Захват», невозможно сквозь одну лишь призму зрелищности, ведь, несмотря на весь блеск и красоту, это пространство угнетает и вселяет страх вне зависимости от того, погружаетесь ли вы в него бездумно или осторожно исследуете тесные комнаты, полные призраков каторжного труда и реалий нищенской жизни. Более того, Хайорнс вообще не склонен к откровенно зрелищным работам: большинство его скульптур с 2009 года представляли собой едва заметные наносы из мелких частиц, добытых путем атомизации (истирания в порошок) таких мало связанных между собой объектов, как, например, реактивный двигатель и каменный церковный алтарь. На самом базовом уровне «Захват» обращается исключительно к нашей реакции на визуальную красоту в искусстве, заключая стены и наши тела внутри них в оболочку из столь странного и удивительного материала, что мы начинаем сомневаться в реальности окружающего и нас самих среди мерцающей лазури этих стен. Разрыв между тем, что мы видим, что чувствуем и где находимся, составляет основу многих произведений современного зрелищного искусства и как будто требует от нас экстрасенсорных способностей. Может, нужно взглянуть еще раз...

Л — ЛУЧШЕ ПОСМОТРЕТЬ ЕЩЕ РАЗ. После того как я посетил «Захват» в 2008 и 2009 годах, дом, где находилась инсталляция, снесли, но весь 31-тонный кристаллизованный интерьер, как ни

парадоксально, сохранили в качестве национального достояния по решению Художественного совета Англии. Мистическую пещеру целиком погрузили на грузовую платформу и перевезли в Йоркширский скульптурный парк, где ее бывшее труппное окружение сменилось на зеленые буколические поля и произведения уличной скульптуры авторства таких художников, как Генри Мур и Сол Левитт (хотя внешняя типично бруталистская облицовка сохраняла эхо ее родных бетонных джунглей). Даже в окружении относительно безмятежного пейзажа, а не забитых машинами улиц и громадных многоэтажек Южного Лондона, «Захват» все равно потрясет любого посетителя, только теперь это еще более странное и одинокое место, чем раньше.

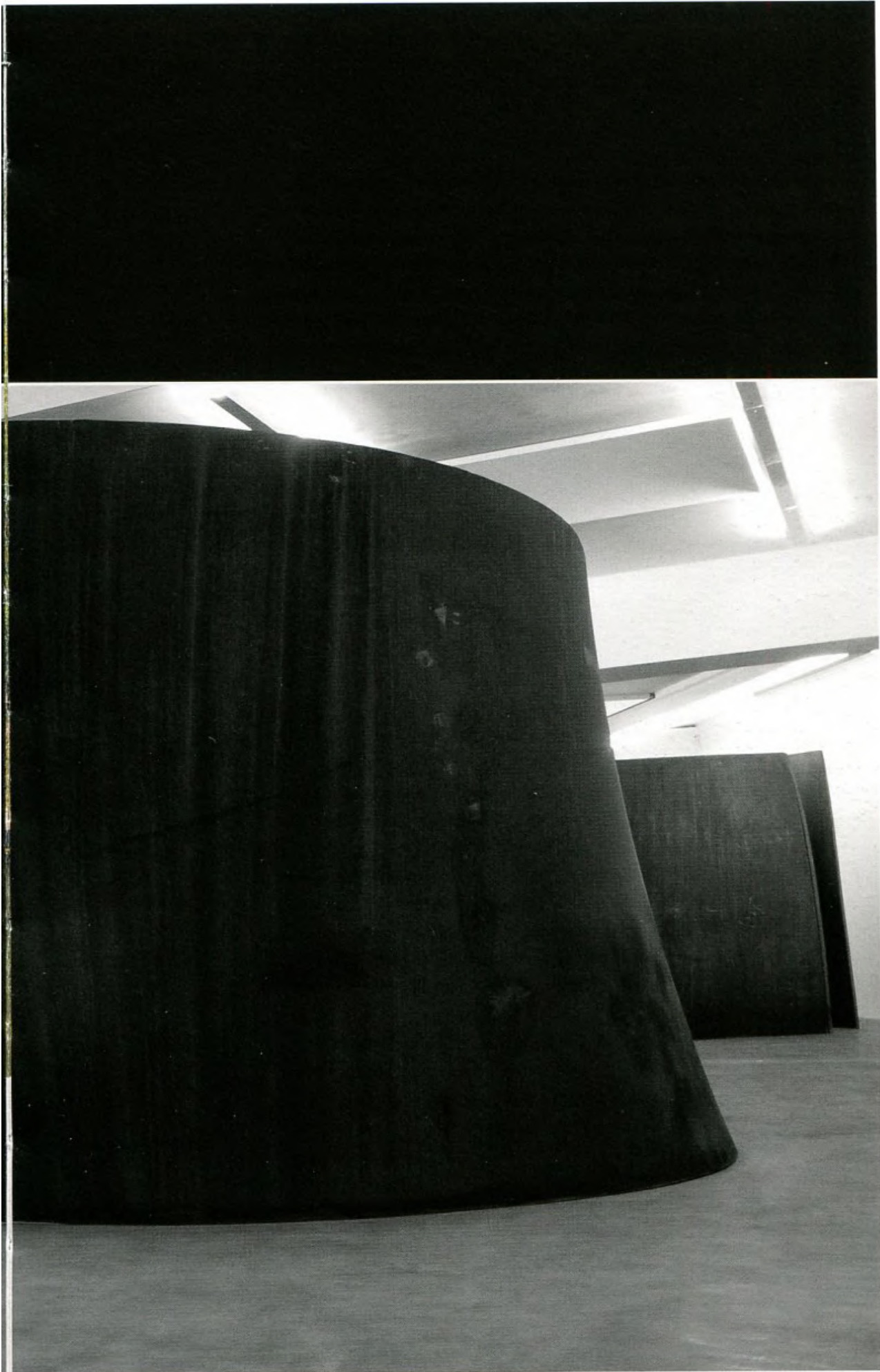
А — АНАЛИЗ. Несомненно, смысл «Захвата» несколько изменился после того, как его превратили из временного произведения публич-арта в постоянное и поместили в другой контекст, но это никак не уменьшило его художественной амбициозности. И пускай цель этой книги — позволить зрителю прийти к собственному заключению об успехе или провале тех или иных произведений современного искусства, я верю, что сила «Захвата» исходит не от его блистательной синевы, а от того, какие образы и психологический резонанс он оставляет после себя. По своему опыту я могу сказать, что художнику, чтобы произвести длительное впечатление на душу, а не только на сетчатку, необходимо видение, которое бы гордо возвышалось над произведением, призванным его вместить.

XXI

Зрелищное искусство может иметь самые разные формы и размеры, но чаще всего ему свойственны большие или даже гигантские масштабы. Американский художник Ричард Серра — определенно один из чемпионов монументальной скульптуры последней половины века, но даже его художественное видение не сводится к формуле «больше значит лучше». Перед открытием экспозиции последних работ Серры, включая «Открытый финал» и «ТТТ Лондон» (это расшифровывается как «Torqued Torus Inversion», «Инверсия закрученного тора»), в 2008 году я взял у него интервью и выяснил, что, к моему удивлению, масштабность вовсе не занимает первостепенное место в списке его приоритетов. Острый интерес у него вызывают линии, формы, пустоты и прочие технические аспекты работы со сталью; еще он рассказал мне, как недавно в одной римской церкви его заинтриговал купол, смещенный в сторону

Ричард Серра.
ТТТ Лондон, 2008.
Нержавеющая сталь





ПЛАБА 7

относительно пола. Главную тему своего творчества Серра кратко охарактеризовал как «процесс движения тела сквозь пространство и осмысление связанных с этим движением ощущений и опыта».

И вправду, несмотря на величину и вес его 10- и 20-метровых стальных конструкций на выставке в Лондоне, мне казалось, будто я плыву вдоль них, а сами литые поверхности изгибаются то внутрь, то наружу, словно тростник на ветру, или взмывают вверх, как обрывы скал, приглашая зайти внутрь, так что мои легкие сжимаются страхом замкнутого пространства.

Британский художник Майк Нельсон — еще один скульптор, чьи работы зачастую сложно охватить взглядом, и все же для осознания их масштаба и идеи зрителю необходимо увидеть и изучить эти произведения воочию. В отличие от Серры, Нельсон не создает монолитные громады, а проектирует внутренние пространства, разрушая строгую геометрию белых залов галерей. Для своих запутанных инсталляций «Коралловый риф» (2000) и «Я, самозванец» (2011) Нельсон преобразил внутренние конструкции зданий проходами и комнатами из дерева, кирпича и цемента до такой степени, что зритель будто переносился в далекое и совершенно незнакомое место и врвался на чужую частную территорию. Здесь нет никого живого, но все пространство заполнено красноречивыми предметами, мрачно ждущими своего часа, отчего кажется, что эти коридоры, подвалы и комнаты-в-комнатах люди покинули совсем недавно или вот-вот вернуться. Зброшенные офисы операторов такси с их жуткими решетками, подсвеченные красным проявочные комнаты и пыльные, захлапленные мастерские Нельсона, возможно, не производят такого зрелищного эффекта, как другие массивные произведения современного искусства, но этим интерактивным инвайронментам удается поглотить зрителя, окружить его со всех сторон и внушить ему чувство потери ориентации и беспокойства. Они захватывают нас не только размерами: они не дают нам никаких признаков связи с внешним миром и создают с нуля собственную реальность (как хороший роман), конструируют пространство, которое обостряет наши чувства (как хорошая архитектура), и застают нас врасплох тем, что при встрече с произведением искусства мы не ожидаем оказаться на грани паники в запутанных коридорах-лабиринтах.

ЗЕМЛЯ ИЗОБИЛИЯ

Менее масштабные произведения искусства, которые создают приятный противовес гигантизму публичной мегаскульптуры, тоже



Майк Нельсон.
Я, самозванец. Павильон
Великобритании
на Венецианской
биеннале. 2011

Риркрит Тиравания.
Земля. 1998 —
настоящее время



могут взбудоражить зрителя своей зрелищностью. Из всех обособленных мест международного художественного паломничества, где мне доводилось бывать, — будь то военная база в городе Марфа (Техас), которую Дональд Джадд превратил в храм минималистского искусства, земляные насыпи Уолтера де Марии и Роберта Смитсона в Нью-Мексико и Юте, японский остров искусств Наосима и т. д., — ни одно не произвело на меня такого продолжительного эффекта, как небольшая рисовая плантация в северной провинции Таиланда



близ города Чиангмай под простым названием «Земля». Эту маленькую ферму с животными, посевами и собственными источниками энергии основали тайские по происхождению художники Риркрит Тиравания и Камин Лертчайпрасерт в 1998 году, и с тех пор к коллективному труду присоединились их коллеги Тобиас Ребергер и Филипп Паррено, которых пригласили помочь с устройством систем для поддержки и улучшения условий хозяйства. Когда я приехал туда в 2005 году, меня скромно встретил луг для выпаса



До Хо Са. Соединяющий
дом. 2010

бизонов, несколько грядок с овощами, какие-то интересного вида сооружения и клубок из труб и камер для производства из коровьего помета биогаза для выработки электричества. Тот факт, что художники могут объединить усилия и работать на пользу и сплочение социума, а не только ради выставок, признания и продаж, изумил меня и дал надежду не только на колоссальный потенциал «Земли», но и на будущее современного искусства в целом.

ТО ЖЕ САМОЕ, ТОЛЬКО С ЧУВСТВОМ

Как показала эта далекая застава коллективного творчества среди полей Таиланда, от современного искусства в наше время не скрыться нигде. Параллельно тенденции к увеличению масштабов самих арт-объектов мир искусства экспоненциально расширяется за пределы Нью-Йорка, Парижа и Лондона, а это значит, что художник будущего сможет полноценно заявить о себе и быть услышан везде, где бы он ни находился. Традиционный корейский дом, неожиданно втиснутый между двумя зданиями в ливерпульском переулке в 2010 году, словно упав с неба, отразил в себе эту современную глобализацию искусства, а также послужил символом культурного перемещения его автора, До Хо Са, который вырос в Сеуле и был отправлен доучиваться в Нью-Йорк. Уменьшенная копия дома его детства, затерянная на другом конце света (под названием «Соединяющий дом»), поразила меня своей инородностью в контексте ливерпульской улицы и напомнила о невидимом мире мигрантов, окружающем меня повсюду.

Подобно тому как зрелищное искусство способно заключать в себе скрытые смысловые глубины, нашу обыденную, повседневную жизнь тоже можно возвести до статуса зрелища — посредством вмешательства художника, разумеется. В 2011 году я получил приглашение в «Общественный центр Пикадилли», чей сайт (он существует и до сих пор) предлагал мне посетить спортзал, утренние встречи за чашкой кофе, уроки пения и мастер-классы по вязанию и выпечке. По адресу этого заведения я распознал в нем главное здание одной престижной галереи и заподозрил, что за хорошо замаскированным и правдоподобным с виду общественным центром скрывается работа одного из ее художников, шведского автора инсталляций Кристофа Бюхеля, хотя ни подтверждений, ни опровержений своих догадок в пресс-релизах я не нашел. Несмотря на чрезмерные старания

Бюхеля скрыть свою руку за слоями мистификации, его «Общественный центр Пикадилли» работал во всех смыслах: все четыре этажа галереи были заполнены разного рода инсценировками, от бара и дискотеки в подвале до интернет-кафе и пункта денежных переводов на первом этаже, залов для занятий музыкой и танцами на втором и благотворительного секонд-хенда на верхнем (это помимо секретных технических помещений, проходов и чердака анархиста в мансарде). Иногда от столкновения реальности и искусства становилось не по себе, особенно когда ты осознавал, что участники происходящего не просто посещают занятия, но неосознанно играют свою роль в хитроумном художественном замысле; однако основополагающий тезис этой работы — что обычная жизнь может показаться фантастическим вымыслом и все что угодно превращается в искусство, если смотреть под определенным углом, — был донесен великолепно и при этом реализован одновременно с максимумом и минимумом зрелищности.



Кристоф Бюхель.
Общественный центр
Пикадилли. 2011





FLABA 7

ТОМАС САРАЦЕНО ГОРОД ОБЛАКОВ. 2012

На крыше, пожалуй, самого уважаемого и престижного в мире художественного учреждения, Музея Метрополитен в Нью-Йорке, взгромоздилась конструкция из 16 соединенных отсеков, размером с комнату каждый, из сцепленных пяти- и шестигранников, внутреннее пространство которых представляет собой панорамную игровую площадку для взрослых и больших детей вроде меня. Карабкаясь по отсекам, я любуюсь очертаниями Манхэттена на горизонте и просторами Центрального парка в зеркальных гранях и внезапно запутываюсь в черных веревках паутины. Пол под ногами иногда исчезает, но прозрачные акриловые щиты не дают мне упасть в нижний блок, хотя порой вообще непонятно, где верх, а где низ, когда небо отражается в полу, а терраса галереи будто парит у меня над головой.

Аргентинский художник, архитектор, инженер, мечтатель и затейник Томас Сарацено уже долгое время стремится к созданию невесомых произведений искусства и воздушной архитектуре (точнее ее было бы назвать артитектурой или скульпитектурой, поскольку его сооружения, как правило, имеют временный характер и непригодны для обитания). Он дал публике возможность ощутить свободу от гравитации в его сферах-пузырях, испытать чувство полета на гигантских надувных подушках и пройтись по волнам прозрачной пленки, как по воздуху. Последнее относится

к работе «В пространственно-временной пене»: в 2012 году посетители миланской галереи оказались на высоте 24 метров, отделенные от пола просторного зала-ангара лишь тремя слоями ПВХ-мембраны, а каждый их шаг вызывал рябь и искажения по всей инсталляции.

Среди заявленных целей Сарацено — создать экологически устойчивые кочевые «Города облаков», или «Воздушные города»: жилые массивы, вознесенные над национальными проблемами и низменными социальными интересами. Это могло бы прозвучать как невыполнимый архитектурный проект из шестидесятых или альтернатива жизни на твердой земле из разряда фантастики, но наука постепенно приходит к таким возможностям, а Сарацено регулярно экспериментирует с последними научными достижениями — например, он использует аэрогель, субстанцию, почти полностью состоящую из воздуха, которой NASA покрывает свои космические корабли. Еще он планирует запустить в небо над Мальдивами биосферу из воздушных шаров на солнечных батареях, подобно той, которую он уже сделал из использованных пластиковых пакетов («Солнечный аэромузей» создан в 2008 году и с тех пор продолжает увеличиваться в размерах).

Исследования пространства и ткани вселенной вдохновили Сарацено на создание точной копии паутины

САРАЦЕНО ДАЛ ПУБЛИКЕ ВОЗМОЖНОСТЬ
ОЩУТИТЬ СВОБОДУ ОТ ГРАВИТАЦИИ В ЕГО
СФЕРАХ-ПУЗЫРЯХ, ИСПЫТАТЬ ЧУВСТВО ПОЛЕТА
НА ГИГАНТСКИХ НАДУВНЫХ ПОДУШКАХ
И ПРОЙТИСЬ ПО ВОЛНАМ ПРОЗРАЧНОЙ ПЛЕНКИ,
КАК ПО ВОЗДУХУ.



«черной вдовы», увеличенной в 16 раз под пропорции человека. Сплетение нитей и рисунок линий перекликаются с теориями о возникновении космоса и взаимосвязи всего сущего, вновь демонстрируя, что искусству под силу вступить в плодотворный союз с астрофизикой, архитектурой и астронавтикой. Смогут ли идеи Сарацено в итоге пойти на пользу окружающей среде или распутать сети нашей городской жизни,

зависит от того, насколько серьезно его будут воспринимать как художника и как архитектора. В конце концов, на протяжении истории утописты и визионеры нередко имели репутацию сумасбродов, так что чистую фантазию и забаву от пророчества порой отделяет тонкая грань.

УРС ФИШЕР ТЫ. 2007

Заходя в коммерческую галерею искусства, мы обычно ожидаем увидеть чистые белые стены и экспозицию арт-объектов или картин на продажу. В 2007 году швейцарский скульптор Урс Фишер нарушил все правила: он нанял рабочих, чтобы те перекопали большую часть пола в девственном пространстве нью-йоркской галереи Гэвина Брауна, оставив только небезопасного вида проход в глубокой усыпанной обломками траншее. Разрушительное, антихудожественное заявление Фишера скорее напоминало поле боя или строительный котлован, однако имело целью не столько ранить чьи-то чувства, — хотя падение с обрыва высотой в 2,5 метра и грозило серьезными травмами, — сколько атаковать институты, которые поддерживают искусство и дают ему право на существование (тем не менее позже эту работу купил некий фонд искусств, а пол раскопали в другом месте).

В повелительно-обвинительном названии работы Фишера — «Ты» — слышится личный вызов или даже упрек в адрес зрителя, словно эта пустая траншея служит нелестным отражением его самого или обвиняет в том, что он — причина всей этой разрухи. Меня всегда ставит в затруднительное положение задача писать или даже размышлять о произведении, которое я не видел своими глазами, как было в случае скандальной интервенции Фишера, но все же это не значит, что это невозможно. Фотографии «Ты» вызвали у меня в памяти воспоминания о двух других иммерсивных работах, которые мне повезло увидеть в том году, — их выполнили по заказу выставки

амбициозной уличной скульптуры, проходящей раз в десять лет в немецком городе Мюнстер. Первая из этих двух гигантских ям была созданием ведущей фигуры американского концептуального искусства, Брюса Наумана: стоя в центре необъятной площади, утопленной под землю, ниже уровня своих глаз ты не видел ничего, кроме бетона. Произведение носило название «Квадратная депрессия», и я не сразу понял, что в центре квадрата я нахожусь как раз на глубине могилы. Вторая работа — это «Место археологических раскопок (Плачевная инсталляция)» бельгийского художника Гийома Бия; он выкопал посреди парка внушительную квадратную яму, со дна которой возвышался шпиль похороненной под землей церкви, не доставая флюгером до поверхности всего метр-другой.

Помимо общих идей о древнем искусстве, архитектуре и археологии, эти произведения объединяет то, что их можно назвать современными примерами лэнд-арта шестидесятых годов, когда художники использовали окружающий мир одновременно в качестве материала и территории для своих работ. Главная разница с нынешним временем заключается в том, что урбанистическая среда неуклонно поглощает природный ландшафт и художники редко ищут вдохновения и идей за пределами города. Роберт Смитсон, один из самых известных представителей лэнд-арта и автор «Спиральной дамбы» (1970) из камней и кристаллов соли, как-то написал, что «музеи и парки — это кладбища, только на поверхности земли», и его высказывание

РАЗРУШИТЕЛЬНОЕ, АНТИХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ЗАЯВЛЕНИЕ ФИШЕРА СКОРЕЕ НАПОМИНАЛО ПОЛЕ
БОЯ ИЛИ СТРОИТЕЛЬНЫЙ КОТЛОВАН, ОДНАКО
ИМЕЛО ЦЕЛЬЮ НЕ СТОЛЬКО РАНИТЬ ЧЬИ-ТО
ЧУВСТВА, СКОЛЬКО АТАКОВАТЬ ИНСТИТУТЫ,
КОТОРЫЕ ПОДДЕРЖИВАЮТ ИСКУССТВО И ДАЮТ
ЕМУ ПРАВО НА СУЩЕСТВОВАНИЕ.



ГЛАВА 7

как нельзя лучше подходит для описания варварских актов художественного насилия и культурного вандализма в исполнении Фишера, Наумана и Бия (назовем их лицами

нового андеграунда в искусстве) 35 лет спустя. Эти ямы напоминают нам, что смотреть нужно не только вверх или перед собой, но еще и вниз — в глубину.

ИСКУССТВО КАК МЕДИТАЦИЯ

**ЕСЛИ ЧТО-ТО КАЖЕТСЯ СКУЧНЫМ
В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ МИНУТ, ПОПРОБУЙТЕ
ПОДОЖДАТЬ ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ. ЕСЛИ ВСЕ
ЕЩЕ СКУЧНО, ПОДОЖДИТЕ ВОСЕМЬ,
ШЕСТНАДЦАТЬ, ТРИДЦАТЬ ДВЕ МИНУТЫ
И Т. Д. В КОНЦЕ КОНЦОВ ВЫ ОБНАРУЖИТЕ,
ЧТО ВАМ ВО ВСЕ НЕ ТАК СКУЧНО.**

ДЖОН КЕЙДЖ. ЧЕТЫРЕ УТВЕРЖДЕНИЯ О ТАНЦЕ. 1944

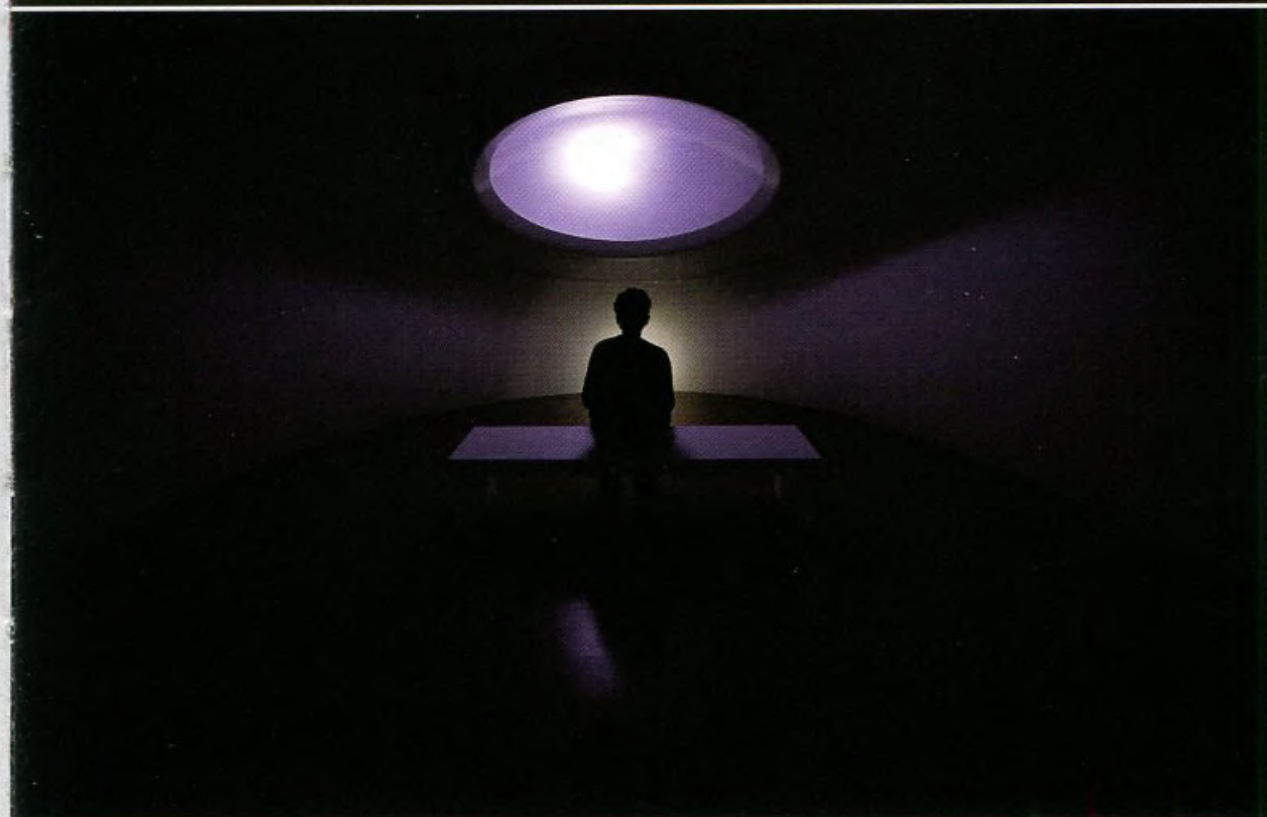
Нет ничего зазорного в том, чтобы пристально рассматривать произведение искусства. Даже наоборот: это минимум того, что вы можете сделать. Остановитесь. Дышите. Расслабьтесь. Не думайте, просто смотрите, впустите его в себя. Впитайте окружающую обстановку, ощутите пространство перед собой, освободите сознание, дайте внутреннему монологу отойти на второй план, а глазам — привыкнуть. Когда вы в последний раз позволяли себе такое? Поскольку я художественный критик по профессии, моя работа — препарировать красоту и рассуждать о глубине, но даже мне приходится заставлять себя не спешить с выводами.

Как представитель немногочисленной группы авторов, которые с переменным успехом зарабатывают тем, что ходят по выставкам, я чувствовал, как растет необходимость ходить больше, смотреть стремительнее и писать быстрее, чтобы поспевать за скоростью прокрутки новостных лент, на которые перешли большинство изданий, и за реальным временем, которого требуют в погоне за новизной мобильные устройства. Так часто в нынешних галереях нас окружают многоэкранные мультимедийные залы, мимо нас пробегают спортсмены, к нам обращаются непостижимые визуальные шифры и гиперреальные технологии, что кажется, что скорость — это суть современного искусства. Сама эта книга построена на процессе эффективного и методичного потребления искусства, на легкой технике извлечения внятного смысла или наслаждения из самых туманных и затейливых произведений без необходимости предварительно заглатывать каталоги по истории искусств, философии, теории культуры и критики. Мы хотим глубоких переживаний и откровений, и мы хотим их прямо сейчас!



Марико Мори. Белая дыра. 2012. Акрил, светодиодные лампы, 239,2 × 272,2 × 65,3 см. Частное собрание

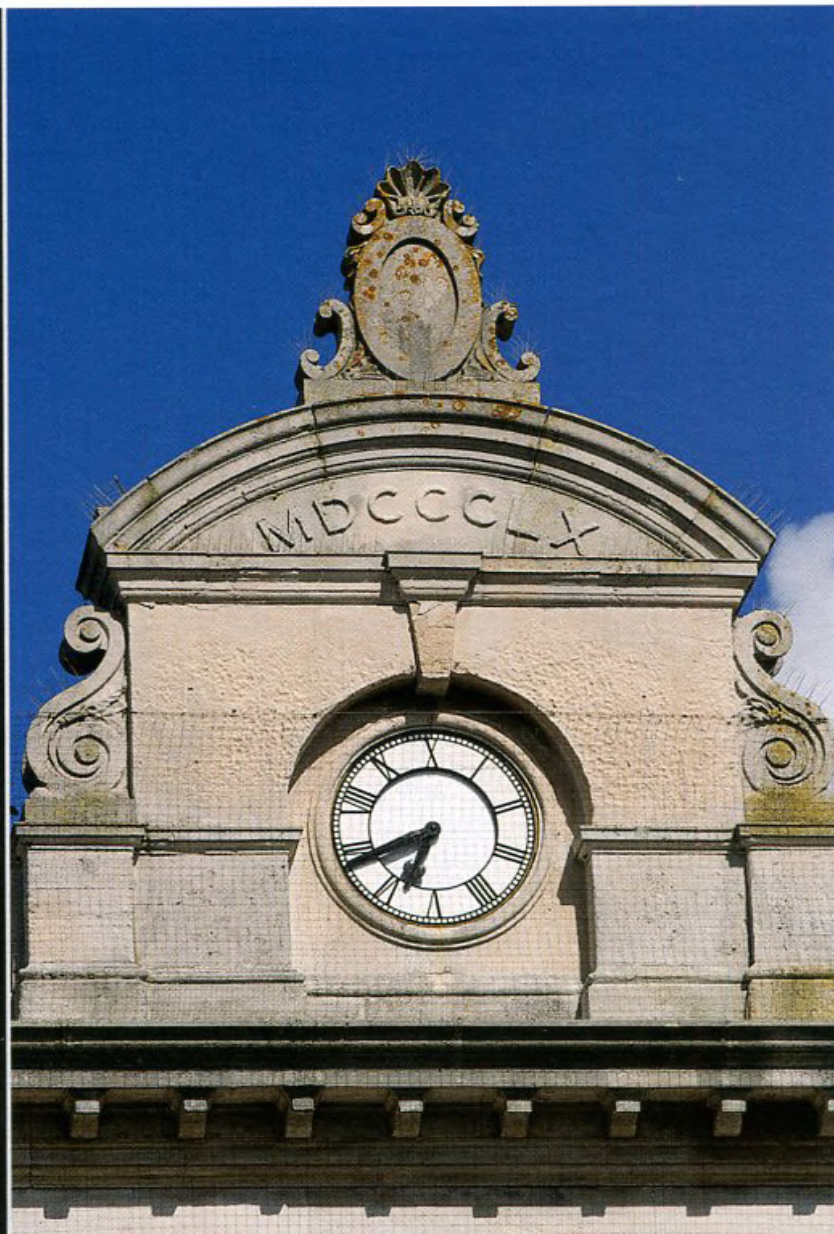
Внизу: Марико Мори. Белая дыра. 2012. Вид экспозиции



И все же... Есть такие работы, которые просто необходимо созерцать, терпеливо впитывать, задерживать во рту, вдыхать. Я рискую уподобить свою книгу брошюре какого-нибудь хиппи-культа или руководству по самогипнозу, но длительное знакомство с такими произведениями и впрямь может успокоить нервы, снизить тревогу, поднять дух и расширить сознание. Американский художник Джеймс Таррелл при помощи естественных и искусственных источников света дарует зрителю избавление от шума окружающего мира, позволяя забыть о надписях на стенах, листовках, каталогах, приглушенном говоре вокруг и просто *быть*. Таррелл вырос в семье квакеров и изучал математику, астрономию и психологию, что, вне всякого сомнения, повлияло на его медитативный подход к искусству, главным предметом которого для него служит неосязаемое и неопостижимое. Многие часы я смотрел ввысь в его «Небесных пространствах» — комнатах с прорезями в потолках, в которых открывается небосвод, или просто сидел в поле матового света, оставив за гранью своего восприятия все, кроме свойств цвета и воздуха. Однажды меня заперли в его капсуле пульсирующего света, или «камере восприятия» (именно та называлась «Осколки бинду», 2010), задача которой — стимулировать электромагнитные импульсы в мозгу и обострять сознание человека, хотя моей первой реакцией на стробоскопический обстрел был приступ клаустрофобии. Прозрение наступило в тот момент, когда мне нужно было либо нажать на кнопку экстренной остановки, либо отдаться воле машины и плыть по течению.

Поскольку по долгу службы я закаленный циник, подобные «прыжки веры» оставляют во мне глубокий след. Нечто похожее я испытал, когда меня по коридору — фаллопиевой трубе засосало в комнату-матку под названием «Белая дыра» (2012) авторства японской художницы Марико Мори, чьи футуристичные звездолеты и буддистские дзен-скульптуры своей псевдорелигиозностью и перламутровой гладкостью всегда вызывали во мне скорее страх, чем духовный подъем. И все же, наблюдая, как передо мной вращается люминесцентная спираль из оптоволокна, имитируя, по всей видимости, рождение новой звезды, я не мог не почувствовать волнения, которое вызвал во мне этот амебоподобный сгусток сияния за запотевшим стеклом, и надежды увидеть его появление на свет. Было ли то откровением или приступом родительской сентиментальности, но я был так тронут, что не мог двинуться с места и после долгого непрерывного созерцания на миг как будто прикоснулся к чему-то высшему.

Рут Эван. Мы могли бы
стать всем, чем хотели.
2011. Фолкстонская
триеннале



У БЕРЕГА МОРСКОГО

Сдвиги в восприятии и внутренние перемены происходят не сразу. Произведениям этого рода нужно время, чтобы раскрыться, создать атмосферу, преобразить наше «здесь и сейчас» и — возможно — построить собственную вселенную. Мой метод «tabula rasa» как раз начинается с предложения проявить терпение — после того как вы сотрете все с доски и очистите мысленный холст. Произведение может приобрести важность у вас в голове в будущем, даже если при личной встрече вы не потратили на него слишком много своих драгоценных минут на этой планете. Во время триеннале в Фолкстоне в 2011 году, слепо следуя карте, я тщетно пытался найти на улицах прибрежного английского городка десять скульптур художницы Рут Эван, затерянных где-то среди мощеных мостовых, забегаловок и портовых стен. В конце концов я нашел один из ее поддельных циферблатов над универмагом — от настоящего его отличало только

то, что Эван перевела время в десятичную систему и на своих публичных работах разделила часы не на двенадцать, а десять интервалов. К этой идее ее подтолкнул кратковременный переход на новую метрическую систему во время Великой Французской революции, в 1793 году: введенный тогда республиканский календарь делил временные промежутки на 100 секунд, 100 минут, 10 часов и так далее. По иронии судьбы «революционное время» продержалось немногим дольше десяти лет — до 1805 года, воплотив в себе радикальный, но в конечном счете несостоятельный разрыв с традицией. Так и скромные попытки Эван нарушить привычную логику и устои маленького городка остались по большей части незамеченными блаженно несведущими прохожими на улицах Фолкстона — а это в своем роде метафора зачастую неблагодарной миссии художника, который стремится фундаментальным образом изменить наш взгляд на вещи.

Я, тем не менее, в последующие часы обнаружил еще несколько упрощенных устройств хронометража, созданных Эван, — на фасаде отеля, на полке в книжном магазине и над барной стойкой в местном пабе (судя по всему, еще одно спряталось в такси). Настойчивая повсеместность проекта Эван под общим названием «Мы могли бы стать всем, чем хотели» посеяла во мне что-то — ощущение возможности пускай очень далекой, но настоящей революции. Не знаю, заметил ли кто-то еще ее работы, но Эван разбудила во мне мысль; она завела еще один часовой механизм — только теперь уже у меня в голове.

Созерцательное искусство, или, в моем варианте, «Искусство как медитация», не подразумевает концептуального искусства или вообще связи с движением Концептуализма шестидесятых (с большой К). Оно не означает, что мы должны видеть то, чего нет на самом деле, и пускаться в раздумья, которые останутся лишь у нас в голове. Скорее, это искусство, которое учит нас ценить и находить в себе глубинную связь с произведением, вместо того чтобы бездумно клевать на удобоваримую приманку, которую нам предлагает культура, или мотать головой по сторонам, разрываясь между соблазнами. Найдя десятичные часы Эван, я начал с большим вниманием рассматривать свое окружение в Фолкстоне и был рад обнаружить следы вторжения Трейси Эмин — бронзовые слепки детских носочков, ботинок и перчаток («Детские вещи», 2008), разбросанные по городу, а также замечательный цветовой круг и голубые флаги («Цвет воды», 2011) Спенсера Финча, которые позволили мне сравнить сто оттенков синего в поисках соответствия цвету моря в это время дня. В какой-то момент я подумал, что мне больше не нужно искать искусство: оно само найдет меня.



Трейси Эмин. Детские вещи. 2008. Патинированная бронза. Размеры варьируются



ДУШИСТЫЕ КОМНАТЫ

Хотя первая А в моей формуле «*tabula rasa*» означает ассоциации, а не ароматы, кто сказал, что мы не можем оценивать искусство через иные свойства среды или посредством других органов чувств? Когда вы в последний раз нюхали произведение искусства? Благоухания, которые обычно источают работы шотландского скульптора Карлы Блэк, кому-то могут послужить лишним доказательством гендерных стереотипов о пристрастии к домашнему хозяйству и «женским» материалам: художница использует пастельного цвета пудру, мыло и разнообразную косметику — автозагар, помаду, дезодорант, лак для ногтей, лосьон для тела и зубную пасту. Лично для меня эти запахи вызывают ассоциации скорее не с женственностью, а с хозяйственным магазином, семейным походом за покупками, запахами ванны или спальни подростка — столь далекие от контекста художественной выставки обонятельные образы как будто дают абстрактным скульптурам Блэк связь с реальностью. Эстетическая притягательность россыпи мела, земли и дробленых бомб для ванн на растянутых полотнах целлофана или сахарной бумаги тоже выступает как противовес внушительной, мужественной напольной скульптуре и наделяет ее работы легкостью, оптимизмом и игривой пестротой.

Спенсер Финч.
Цвет воды, 2011



TABLE 8



Карла Блэк. Шотландия
в Венеции. Вид
экспозиции в Палаццо
Пизани (Санта Марина).
Венецианская биеннале.
2011



БЕСКОНЕЧНАЯ ИСТОРИЯ

Надышавшись ароматом роз (метафорически), теперь я готов приступить к следующему пункту своего правила и потратить несколько минут на изучение Б — бэкграунда. И хотя я по-прежнему твердо верю, что не обязательно каждый раз освежать и перебирать в памяти историю модернизма при встрече с произведением современного искусства, то в ситуациях, когда текст сопровождает или — как в случае «Всех историй» (2011) Доры Гарсия — составляет большую часть работы, ознакомиться с ним просто необходимо. Гарсия часто обращается к письменному слову в своих работах — как минимум, в виде инструкций для перформансов, а данным бессрочным проектом она поставила себе задачу собрать в некое подобие «Книги Судного Дня» все мыслимые сюжеты и истории. Изначально Гарсия планировала составить из них книгу, для которой на протяжении десяти лет коллекционировала короткие рассказы максимум из четырех предложений; среди них встречаются такие «емкие» сентенции, как «Пока приближается ураган, два человека вступают в противоборство» или «Юноша проникает в роскошный особняк богатых людей, но не для того, чтобы воровать, а лишь чтобы попробовать как можно дольше притворяться одним из них».

Пускай общую идею Гарсия можно ужать до такой же «краткой презентации», — если пользоваться языком телевидения и кино, откуда Гарсия, очевидно, черпает сюжеты своих зарисовок, — по мере их чтения (теперь ими перманентно пополняется специальный вебсайт) все яснее осознаешь, что нерассказанных историй по-прежнему такое же бесконечное количество. Эти короткие «тизеры» анекдотов, сценариев, романов, исторических событий или газетных заметок, откуда Гарсия берет большую часть материала, показывают, что сколь угодно короткие истории могут надолго застрять в нашей памяти. Мы склонны потреблять культуру мелкими порциями «на один укус», и Гарсия сознательно преподносит нам ее в таком виде, но ее проект своей глубиной и целостностью превосходит нашу потребность в новизне и актуальности. Затея художницы невыполнима, — с тем же успехом можно пытаться вообразить себе все содержимое интернета, — и вместе с тем это самостоятельная поэтическая концепция, сродни вымышленной аргентинским писателем Хорхе Луисом Борхесом «Вавилонской библиотеке», где собран громадный архив нечитаемых текстов из всех возможных сочетаний базовых символов (двадцати двух букв, пробелов и знаков пунктуации).

Delinquent children on an uninhabited island
have to take each other on in a life and
death struggle.

A bunch of kids, bored with sex and drugs,
turn to murder.

A plane lands at an airport but one of the
passengers is not allowed to enter the
country; neither is he authorised to return
home. The man stays in the airport for
eleven years.

A book which every time you open it seems
to have a different number of pages.

A man keeps a turtle as a pet but dislikes
the pattern of its shell; he decides to have
it covered with gold leaf and precious
stones. Shortly after the turtle dies but the
shell remains.

A man whose time runs backwards.

A man is only allowed to say one word.
Sometimes, the word seems to somehow
fit in a certain conversation, then he says it.
When not, he remains silent.

An angel visits a young maiden to announce
to her an extraordinary event.

A man called Number One informs another
man called Number Six that he is just a
number, but precisely because of that he will
be happy for the rest of his life. Number Six
does not seem too overjoyed with the news.

A man called Thursday must attend an
important meeting with other six men, called
Monday, Tuesday, Wednesday, Friday,
Saturday and Sunday. Sunday behaves as
the self-proclaimed leader of the band.

Дора Гарсиа.
Все истории. 2011



Валид Бешти. 20-дюймовый медный куб (FedEx© Large Kraft Box© 2005 FEDEX 330508). Международная перевозка, Лос-Анджелес — Лондон tk#8685 8772 8040, 2–6 октября 2009. Международная перевозка, Лондон — Нью-Йорк tk#863822956489, 18–20 ноября 2009. Полированная медь, транспортные наклейки «FedEx»



БРОДЯЧИЕ ВЕЩИ

Подобно тому как кусочки бэкграунда ведут нас к осознанию объекта вне контекста его непосредственных физических и концептуальных параметров, некоторые размышления о самом производстве и его судьбе — где оно уже побывало, что оно делает, куда направляется? — раскрывают его полнее и помогают нам углубить его понимание. Методы Валида Бешти подталкивают нас к раздумьям о самом понятии арт-объекта: его фотографии и скульптуры проходят многочисленные стадии преобразований, перемещений и обработки, прежде чем попасть в галерею, и многих из них вообще не касается рука художника в традиционном смысле — скорее, они являются результатами коллективного труда. Самые знаменитые работы Бешти — странствующие «Коробки FedEx»: пустые кубы и емкости из стекла или меди, которые перевозит между галереями одноименная международная курьерская компания. На выставках эти объекты появляются вместе со всеми рабочими наклейками, почтовыми этикетками, подписями и упаковками, в которых их перевозили. Бешти нарочно подвергает свои работы опасностям, проводя их через таможи, пограничные посты и аэропорты, в расчете на то, что они побьются, потрескаются, изотрутся. Несмотря на ударопрочность стекла и долговечность меди, его работы все равно довольно хрупкие — их легко повредить при транспортировке и запачкать пальцами при упаковке. С каждым перелетом, каждой перевозкой по воде и установкой в музее этих изъязнов становится только больше, и в результате бродячие работы Бешти беззастенчиво являют миру свои шрамы и обрастают налетом возраста, точно люди, потрепанные странствиями и течением времени.

Возможно, Бешти хочет сказать своими кочевыми объектами, что о произведениях нельзя судить по одному их виду — их нужно воспринимать с учетом контекста и истории, и для этого в его случае язык и методы минимализма шестидесятых годов необходимо обновить в свете нынешних реалий мира искусства с его всемирной коммерческой каруселью гламурных выставок. Однако эта вполне логичная интерпретация противоречит моему убеждению, что на современное искусство, следуя простому набору правил, можно смотреть с позиции «*tabula rasa*», и я не могу не отметить, что даже после короткого созерцания этих коробок зритель вполне способен разглядеть мотивы Бешти (и даже, возможно, его отсылки к истории искусства). Это подтверждает мою догадку о том, что рассматривать его работы в контексте



Давид Клербо. Белый дом. 2006. Одноканальная широкоэкранная видеопроекция. Цвет, звук через наушники и динамики (двойное моно). 13 часов 27 минут 53 секунды



сорокалетней истории минимализма имеет меньше смысла, чем видеть в них метафорический янтарь, в котором застывают следы перемещения в пространстве и времени. Иными словами, не слишком думайте о чьих-то интеллектуальных теориях: скорее всего вы поймете больше, просто подольше посмотрев на произведение.

ДЕЖАВЮ

С этим утверждением я, возможно, поторопился. Чем больше времени проводишь за просмотром эпических тринадцатичасовых видео бельгийского художника Давида Клербо «Бордо» (2004) и «Белый дом» (2006), тем, кажется, меньше понимаешь. Несмотря на общую продолжительность, действие в обоих фильмах длится примерно десять минут, после чего камера и актеры возвращаются

на изначальные позиции и повторяют то же самое. В «Бордо» мы наблюдаем бесконечно заикленную бытовую драму о кровосмесительном любовном треугольнике, а в «Белом доме» двое мужчин бьются насмерть, опять-таки вынужденные повторять свои действия раз за разом до бесконечности. Если вы посидите подольше — или же обратитесь к методу «tabula rasa» и всмотритесь лучше, еще и еще раз, — то заметите, что раз от раза сцены и освещение слегка меняются. Судя по всему, художник снимал эти почти идентичные десятиминутные сюжеты друг за другом на протяжении целого дня — от рассвета до заката. Зрителю не обязательно высидывать киномарафон Клербо от начала до конца, но изначальное ощущение дежавю от повторения одного и того же видео по кругу в какой-то момент прерывается мыслью о том, что



Пьер Юиг. Без названия
(Статуя обнаженной
с пчелиным гнездом).
2012. Выставка
«Документа», Кассель

мы, возможно, упускаем некий глобальный замысел. Я пришел к выводу, что просмотр фильмов Клербо — это современный аналог созерцания пейзажной живописи, в которой общее настроение и особенности естественного освещения часто обладают большей выразительностью, чем центральный визуальный фокус картины.

Длительное медитативное созерцание произведения искусства должно помочь нам в преодолении последней задачи — анализа ценности (А). Однако в 2012 году в немецком парке города Касселя, где каждые пять лет проходит крупная выставка «Документа», я столкнулся с настолько необъяснимым явлением, что мои критические способности отказывались справляться со своей задачей, сколько я ни бился. Компостная куча, скрытая зарослями кустов от центральной аллеи, обсаженной дубами, превратилась в амфитеатр, по центру которого расположилась статуя полулежащей женщины с пчелиным гнездом вместо головы. Вокруг меня кружила тощая белая собака, одна нога которой была жуткого розового цвета, а в остальном эта безрадостная экосистема состояла из базальтовых бугров, кусков асфальта и разнообразных экзотических растений, в том числе белладонны, ядовитой наперстянки, маков и безошибочно узнаваемых ростков конопли. Казалось, все эти элементы распределились случайным образом, а бродячие собаки и головокружительный лиственный орнамент образуют созвездие вокруг гудящего пчелиного ядра, и я как будто набрел на руины Эдемского сада, который давным-давно пришел в упадок от докучливого присутствия человека. Современные художники, подобные Пьеру Юигу, чья работа «Без названия» так озадачила меня в тот день, делают все возможное, чтобы вывести зрителя из равновесия, внушить ему мысль, что его здесь не ждут или он пришел слишком поздно. Если бы нам разъяснили, что к чему, было бы не так интересно, ведь ценность искусства, как мы знаем, в пути его постижения, а не в нахождении конечного смысла.

Крупный
план

ГЕРХАРД РИХТЕР
КЕЙДЖ. 2006



Шесть серо-зеленых квадратов вокруг меня напоминают не то размытые движением снимки природы из окна машины, не то переливчатые отражения в покрытой рябью поверхности воды, не то в самом деле обступившие меня металлические стены тюрьмы, как намекает слово «Cage» — «Клетка». Эти шесть картин принадлежат кисти уважаемого немецкого художника Герхарда Рихтера, который остается верен маслу и холсту — материалам, традиционно призванным запечатлевать величайшие в истории события и образы.

Но Рихтер не предлагает нам ничего конкретного — только невнятные, размазанные шпателем одна поверх другой полосы краски. Эти беспорядочные красочные наслоения с натяжкой можно было бы сравнить с фрагментами кузова видавшего виды автомобиля или с увеличенной фотографией заезженной взлетной полосы. Столь безжалостно абстрактные работы, которые допускают только косвенно связанные с реальностью сравнения, заставляют меня искать смысл где-то еще. Как будто нарочно пытаюсь усложнить мне задачу, Рихтер назвал свои полотна «Кейдж 1», «Кейдж 2»

и т. д. — в честь авангардного композитора Джона Кейджа, приверженца мантры «Мне нечего сказать, и я говорю это», чьей музыкой, по всей видимости, он и вдохновлялся за работой (Кейдж известен своей композицией под названием «4'33"», которая представляет собой четыре минуты тридцать три секунды тишины).

**КАК БУДТО НАРОЧНО ПЫТАЮСЬ
УСЛОЖНИТЬ МНЕ ЗАДАЧУ,
РИХТЕР НАЗВАЛ СВОИ
ПОЛОТНА «КЕЙДЖ 1»,
«КЕЙДЖ 2» И Т. Д. —
В ЧЕСТЬ АВАНГАРДНОГО
КОМПОЗИТОРА ДЖОНА КЕЙДЖА,
ПРИВЕРЖЕНЦА МАНТРЫ
«МНЕ НЕЧЕГО СКАЗАТЬ,
И Я ГОВОРЮ ЭТО».**

Шесть раз зайдя в тупик при попытке анализировать графические и концептуальные свойства этих картин, я решил сменить тактику — смотреть лучше, и на этот раз смотрел по-настоящему. Простое созерцание подразумевает пассивный акт чтения по диагонали, равномерный полет камеры без задержек для фокуса на деталях. По-настоящему смотреть значит смотреть активно, пытливо. В повелительном наклонении этот глагол звучит даже слишком требовательно: эй, смотри сюда! — а я склонен думать, что искусство должно быть свободным, непринужденным опытом, поэтому для восприятия абстракции я бы скорее употребил такие слова, как «впитать» или «объять». Подобные работы не сразу раскрывают свое значение. Они

могут стать понятнее лишь после настойчивого или многократного изучения или открытия смысла в результате внезапного озарения.

Проблематика картин Рихтера всегда связана с взглядом в прошлое и воспоминаниями, но в то же время — с поиском новых способов изображения и осмысления настоящего. Серия картин «Кейдж» говорит нам о том, что ничто из того, что мы видим, не заслуживает доверия и расчета на полное понимание, так что можно просто плыть по волнам в этом море беспокойных образов, столь упорно сопротивляющихся прочтению. Каждый жест художника, каждый слой нанесенной краски перекрывается следующим проходом его размазывающего, шершавого орудия (хотя промежуточные этапы работы обычно сохраняются для будущего в виде фотографий). Получается, что это тоже исторические картины со своими тайными глубинами, скрытыми под поверхностью, подобно геологическим залежам. Панорамный и пан-исторический подход Рихтера к искусству и человеческому опыту делает его поистине живописцем нашего времени, да, пожалуй, и живописцем будущего.

РЕМБРАНДТ АВТОПОРТРЕТ С ДВУМЯ КРУГАМИ. 1661

Стареющий мужчина смотрит на свое отражение в зеркале в 1661 году. А что видим мы, сейчас? Судя по кистям в руках мужчины, перед нами живописец, и его карьера переживает не лучшие времена — об этом говорит простой домашний халат, в который он одет. В самом деле, под конец жизни слава этого художника померкла, и приток заказов иссяк. Но атрибуты не рассказывают и сотой доли истории, которая написана на его морщинистом лице. Этот автопортрет написан Рембрандтом ван Рейном и хранится в лондонском Кенвуд-Хаусе. Может быть, он — не самый пронзительный из приблизительно полусотни автопортретов, созданных этим художником только в живописи: мягкость и смирение перед судьбой читаются во взгляде человека, переступившего порог последнего десятилетия своей жизни (он умер в 1669 году). Кто-то считает, что Рембрандт начал терять рассудок в уединении мастерской и его рука стала утрачивать твердость вслед за угасающим разумом. И все же этот слуга искусства продолжал гордо и упорно работать (наброски двух кругов за его спиной — тому доказательство) и не склонил головы перед близящейся смертью. Рембрандт был подлинным новатором и одним из первых глубоко исследовал жанр автопортрета, но ему потребовалась вся жизнь, чтобы открыть в картинах последних лет, кто же он есть.

Хотя вас может смутить, что я решил закончить книгу о современном искусстве картиной трехсотпятидесятилетней

давности, на мой взгляд, нет лучшего способа спокойно оценить свою способность понимать искусство, чем посмотреть на какой-либо из шедевров старых мастеров. А современное искусство позволяет вам быстрее оценивать, что в нем хорошо, а что плохо, но это не значит, что к нему неприменимы старые методы оценки.

НЕТ ЛУЧШЕГО СПОСОБА СПОКОЙНО ОЦЕНИТЬ СВОЮ СПОСОБНОСТЬ ПОНИМАТЬ ИСКУССТВО, ЧЕМ ПОСМОТРЕТЬ НА КАКОЙ-ЛИБО ИЗ ШЕДЕВРОВ СТАРЫХ МАСТЕРОВ.

Каждой эпохе в искусстве присуща своя индивидуальная печать времени, которую может воспринять только глаз современника. В книге «Искусство видеть» Джон Бёрджер применяет к классическим картинам сегодняшнюю оптику: так, Рембрандт, по его мнению, не только демонстрировал в автопортретах свое финансовое и эмоциональное состояние, но и выступал с пророческим суждением о судьбе своего дела и о переменах, которым живопись подверглась за время его жизни. Не так давно, к четыреста седьмому дню рождения художника, Google предложил еще одну современную интерпретацию Рембрандта в виде «дудла» из тех, какими эта поисковая система чествует выдающихся деятелей. Главную страницу сервиса украсила копия того самого автопортрета из Кенвуд-Хауса,



только вместо загадочных кругов на заднем плане (одни видят в них полушария Земли, другие — математические или каббалистические символы, а возможно, художник просто с гордостью продемонстрировал свою способность рисовать идеальные окружности) в ней обнаружилось две буквы «о» из слова Google. В результате, конечно, получилось откровенное издевательство над шедевром, но это шутивно-упрощенное

видение Рембрандта служит доказательством бесконечной множественности толкований, которые допускают его работы: есть как минимум гугол (единица со ста нулями) различных путей их прочтения — и не меньше существует ответов на все наши вопросы о современном искусстве, а также о том, каким образом любое искусство, как старое, так и новое, обогащает, наполняет смыслом и новыми оттенками нашу жизнь.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Джон Бёрджер. Искусство видеть / Пер. с англ. СПб.: Клаудберри, 2012

Berger J. Ways of Seeing. London: Penguin, 1972

Эту тонкую книгу, изданную вслед за первой в своем роде одноименной серией телепередач, сразу после выхода окрестили как минимум радикальной. Поразительно, но и сорок лет спустя к «Искусству видеть» обращаются как к авторитетному и незаменимому источнику студенты художественных учреждений по всему миру. Помимо нетривиальных приемов в стиле и оформлении — жирный шрифт, черно-белые иллюстрации и целые главы без текста, — талант Берджера проявляется в его способности оживить и наполнить осмысленностью опыт читателя в восприятии даже относительно убогих репродукций работ старых мастеров, не прибегая к академическому языку и чрезмерным витиеватостям. Мне эта книга послужила главным ориентиром; наши два труда объединяет, в первую очередь, стремление к доступности — в ущерб научной строгости — и к исследованию новых путей длительного и глубокого созерцания.

Брюс Альтшулер (ред.). Биеннале и не только: выставки, сотворившие историю искусства

Altshuler B., ed. Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. 1962–2002. London: Phaidon Press, 2013

Этот путеводитель по лучшим выставкам второй половины XX века рассказывает о таких знаковых мероприятиях, как «Когда отношения становятся формой» (1969) или «Документа 11» (2002), так что вам не придется особенно переживать, что вы родились слишком поздно, чтобы их увидеть. Книга служит продолжением более раннего издания «От салона к биеннале: выставки, сотворившие историю искусства. 1863–1959» (London: Phaidon Press, 2008), которое погружается в историю искусства еще глубже, начиная с первого салона импрессионистов; оно успокоит вас окончательно.

Патриша Биккерс и Эндрю Уилсон (ред.). Разговоры об искусстве 1: интервью с художниками для журнала Art Monthly с 1976 года

Bickers P., Wilson A., eds. Talking Art 1: Art Monthly Interviews with Artists since 1976. London: Ridinghouse, 2013

Пускай это собрание и не дотягивает до уровня коллекции интервью журнала *Paris Review*, оно является бесценным сборником обстоятельных бесед со многими ведущими художниками последних четырех десятилетий, в том числе с Дэвидом Хокни, Энтони Каро и Стивом Маккуином. Несмотря на то что интервью печатались на страницах британского журнала об искусстве, среди собеседников встречаются и представители международного художественного сообщества, в частности Йозеф Бойс, Барбара Крюгер, Джаспер Джонс и Ханс Хааке, а также упомянутые в моей книге Майк Нельсон, Софи Калль, Ричард Серра и небезызвестный писатель и критик Джон Берджер.

Ханс Ульрих Обрист. Интервью. Т. 1–2

Obirst H. U. Interviews Volumes 1–2. Milano: Charta, 2003, 2010

В той же манере составлены и эти два тома коллекций бесед между известным швейцарским куратором-номадом Хансом Ульрихом Обристом и примерно ста пятьюдесятью художниками, архитекторами и мыслителями от Даниеля Бюрена и Ай Вэйвэя до Жака Херцога и Ричарда Гамильтона.

Документы современного искусства

Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: MIT Press

Небольшие тематические сборники статей о современном искусстве, разбитые примерно на те же категории, что и моя книга. На данный момент вышло более двадцати пяти наименований, от «Времени», «Абстракции» и «Документации» до «Танца», «Образования», «Звука» и «Возвышенного». Перед читателем не стоит задача собрать всю серию — скорее стоит выбирать темы на свой вкус и изучать, помимо основного текста, списки рекомендуемой литературы и грамотно подобранные цитаты.

Ричард Костелянец. Словарь авангарда

Kostelanetz R. A Dictionary of the Avant-Gardes. New York, London: Routledge, 2001

Я сам не люблю толковые словари и редко пользуюсь ими, но это издание, по крайней мере, предпринимает попытку перекинуть мосты между дисциплинами танца, театра, литературы и музыки в контексте движений в мире искусства последних лет. Оно охватывает такие поворотные явления авангарда, как абстрактный экспрессионизм, театр абсурда, вортицизм и *The Velvet Underground*, почти со всеми возможными остановками между ними.

Пол Шиммель и Кристин Стайлс (ред.). Искусство действия: между перформансом и объектом. 1949–1979

Schimmel P., Stiles K., eds. Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979. Los Angeles: MOCA; London: Thames and Hudson, 1998

Этот каталог был выпущен к началу гастролей выставки, организованной Музеем современного искусства в Лос-Анджелесе в 1998 году, и ему определено стоит уделить внимание. На мой взгляд, это лучший на данный момент труд об искусстве перформанса, подробно освещающий его истоки, отголоски, документацию и всемирную практику.

Кристин Стайлс и Питер Селз (ред.). Теории и документы современного искусства: антология текстов художников

Stiles K., Selz P., eds. Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley: University of California Press, 1998

Зачастую полезно обратиться непосредственно к первоисточникам, и это энциклопедическое собрание сочинений и высказываний выдающихся художников — ценнейший клад афоризмов и ключевых трудов в истории современного искусства.

Карлос Басуальдо и Кэлвин Томкинс (ред.). Танцы вокруг новобрачной: Кейдж, Каннингем, Джонс, Раушенберг и Дюшан

Basualdo C., Tomkins C., eds. Dancing Around the Bride. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp. Philadelphia Museum of Art, 2012

Если вас интересует влияние Марселя Дюшана на последующие поколения, здесь вы найдете разнообразие материалов о роли его фигуры в современном искусстве, музыке, танце и мысли. Этот каталог вышел к открытию одноименной выставки и собрал в себе эссе и статьи таких деятелей, как Джон Кейдж, Сьюзен Сонтаг и Джаспер Джонс.

Майкл Фрид. Искусство и объектность: эссе и рецензии

Fried M. Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998

Несмотря на специализацию на французской и немецкой живописи XIX века, этот уважаемый историк искусства в 1967 году занялся критикой новых форм минимализма, чем неосознанно заложил фундамент для всего дальнейшего анализа нестандартных и «театральных» разновидностей искусства. К этому труду по-прежнему можно обратиться за помощью в расшифровке большинства современных трудных для понимания произведений, но он изобилует теоретическими и философскими отсылками, так что будьте осторожны.

Эрнст Фишер. О необходимости искусства

Fischer E. The Necessity of Art. London: Verso, 2010

Этот первоначально написанный по-немецки в 1959 году трактат австрийского писателя о предназначении искусства может показаться устаревшим, с его марксистским тоном и оптимистичным взглядом в будущее коммунизма; в то же время, невероятно, насколько точно автор предсказывает грядущее разнообразие стилей и избыточное производство. Он не боится задавать большие вопросы о важности искусства для человечества, поэтому неудивительно, что предисловие к новому изданию написал его склонный к левой риторике последователь Джон Берджер.

Алекс Данчев. 100 манифестов художников: от футуристов до стакистов

Danchev A., ed. 100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists. London: Penguin, 2011

Хорошее пособие для знакомства с воинственной, реакционной природой искусства модернизма, чьи художественные течения и группы на протяжении XX века выражали свой протест против идеалов своих

предшественников в рьяных призывах и поэтических текстах. В книгу также вошли и недавние образцы жанра, например «Манифест суперплоскости» Такаси Мураками, в котором взгляды приверженца глобальной поп-культуры сошлись с юношеским и чуждым остальному миру японским мировоззрением.

Хэл Фостер. Первая поп-эпоха: живопись и субъективность в искусстве Гамильтона, Лихтенштейна, Уорхола, Рихтера и Рушея; Комплекс арт-архитектуры

Foster H. The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha. Princeton: Princeton University Press, 2012; The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011

Эти две книги американского историка искусства Хэла Фостера балансируют на грани между критикой и теорией, просвещением и развлечением. Эти тексты — лекции, исследования отдельных художников и стилистические заметки — примеры ярких, профессионально написанных академических текстов о современном искусстве, в которых встречаются весьма любопытные идеи о том, как культура превращается в «экономику опыта» (его рассуждения на этот счет помогли мне оформить свою мысль в главе «Искусство как зрелище»).

Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Бухло, Дэвид Джослит. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015

Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B. H. D., Joselit D. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2012 (2nd ed.)

Четырех корифеев истории искусств попросили изложить собственный взгляд на события последнего века, отмечая каждый год ключевым произведением или инновацией, — в результате чего вышла эта неподражаемая хроника. Как большинство книг из этого списка, данный труд не охватывает последние десять лет, но, тем не менее, предлагает глубокий взгляд на то, как современное искусство стало таким, какое оно есть, через призму прошлого, а не настоящего, — что пытался сделать и я.

Даниэль Бирнбаум, Корнелия Батлер, Сьюзан Коттер, Биче Куригер, Оуки Энвезор, Массимилиано Джони, Ханс Ульрих Обрист и Боб Никас. Определяя современное искусство. 25 лет в 200 ключевых произведениях

Birnbaum D., Butler C., Cotter S., Curiger B., Enwezor O., Gioni M., Obrist H. U., Nickas B. Defining Contemporary Art — 25 Years in 200 Pivotal Works. London: Phaidon Press, 2011

Для составления этого издания отдельных критиков и кураторов попросили выбрать любимые и, на их взгляд, знаковые произведения в период с 1986 по 2010 год,

БЛАГОДАРНОСТИ

которые войдут в канон современного искусства. Результат оправдал ожидания: структурно разбитая на годы, как и «Искусство с 1900 года», эта книга покрывает обширный материал и выделяет такие поистине культовые работы, как знаменитая короткометражка Петера Фишли и Давида Вайса «Ход вещей» (1987), где по цепной реакции, словно кости домино, падают и опрокидывают друг друга разнообразные предметы обихода.

Лаура Хоптман, Илмаз Дзевииор и Уте Гросеник (ред.).

Искусство завтрашнего дня

Hoptman L., Dziewior Y., Grosenick U., eds. The Art of Tomorrow. Berlin: Distanz, 2010

Многие книги о современном искусстве представляют собой громоздкие алфавитные указатели художников и потому неизбежно сразу же устаревают, — с такой проблемой сталкивается любой, кто решает писать об этом динамичном явлении. И все же, данное издание умудрилось опередить свое время и так прозорливо составить перечень молодых художников, что оно точно заслужило свое название.

Майкл Уилсон. Как читать современное искусство

Wilson M. How to Read Contemporary Art. London: Thames & Hudson, 2013

Масштабное и весьма успешное исследование современного искусства, автор которого, как и я, отказался от последовательного разбора творчества отдельных художников. Пускай свое название оно не совсем оправдывает, в нем вы найдете интересный и обстоятельный обзор наследия огромного количества деятелей (в общей сложности их сто семьдесят пять), что гарантирует этой книге актуальность на многие годы.

При всем уважении к Джону Берджеру эту книгу я посвящаю и даже конкретно адресуя совсем иному радикальному визионеру — моему отцу Джону Уорду, без мудрой поддержки и наставлений которого этот труд никогда бы не увидел свет. Я также благодарю издателей, моего редактора Роберта Шора (за понимание каракулей на салфетке), дизайнера Джона Аллана, фоторедактора Питера Кента и все галереи, художников и учреждения, которые предоставили иллюстрации для моей писанины, особенно галерею Lisson.

Эта книга была задумана в 2012 году, когда я работал приглашенным автором финского представительства Фонда коллекции Заблудовиц на острове Сарвисало, и я бесконечно благодарю эту организацию не только за гостеприимство и щедрость, но и за неизменное доверие и поддержку моего проекта с первых его шагов. Также я хотел бы выразить признательность Венсану Оноре и Фонду Дэвида Робертса за проведение симпозиума, посвященного моим идеям о восприятии искусства. Наконец, я хотел бы поблагодарить свою семью за стойкость на протяжении шестинедельного пребывания в финских лесах и большей части того года, проведенной за написанием этой книги.

ПРАВООБЛАДАТЕЛИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 6 Предоставлено галереей Йохана Кенига, Берлин, и 303 Gallery, Нью-Йорк. Фото: Художественная галерея Ванкувера
8 Thomas Demand, © DACS 2013. Предоставлено галереей Шпрют Магерс, Берлин — Лондон
13 Предоставлено галереей The Approach
14 Предоставлено галереей White Cube и галереей Мэтью Маркса
15 © Wolfgang Tillmans, предоставлено галереей Морин Пэйли, Лондон
16 Предоставлено галереей Lisson
17 Предоставлено художником и галереей Metro Pictures, Нью-Йорк. Фото: Фарзад Овранг
18 © Elad Lassry. Предоставлено галереей White Cube
19 Предоставлено галереей Шпрют Магерс, Берлин — Лондон
23 Andrew Crowley / Camera Press
24 Предоставлено галереей White Cube, Лондон, и галереей Полы Купер, Нью-Йорк. Фото: Todd-White Art Photography
27 Предоставлено Мартином Кридом
29 Carsten Holler, © DACS 2013. Фото Питера Макдайармида / Getty Images
31 Carsten Holler, © DACS 2013. Фото © Eloy Alonso / Reuters / Corbis
34 Paul Pfeiffer, предоставлено художником и галереей Томаса Дэйна, Лондон
36–37 Daniel Buren © DB-ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Фото предоставлено художником
39 Предоставлено художником и gb agency, Париж, галереей Agnata Beer, Берлин; галереей Dvir, Тель-Авив
41 Предоставлено художником и gb agency, Париж. Фото: Джаско Бертоли
43 Jeremy Deller, *Sacrilege*, 2012. Предоставлено художником. Фото: Энджела Кэптин
44 Предоставлено галереей Lisson
46 Thomas Hirshhorn © ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Фото Ромена Лопеса, предоставлено художником
49 Thomas Hirshhorn © ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Галерея Gladstone, Нью-Йорк, 2002
51 Фото предоставлено художником
52–53 Предоставлено художником и галереей Hauser & Wirth. Фото: Фредрик Нильсен
54 © DACS 2013. Предоставлено галереей Сэди Коулз, Лондон
55 © DACS 2013. © Фото Jan Bauer Net / Предоставлено Jonathan Meese Com
56–57 Предоставлено художником и галереей Питера Кильхманна, Цюрих
59 Jenny Holzer © ARS, New York, и DACS, London, 2013
60 George Kondo © ARS, New York, и DACS, London, 2013. Предоставлено художником и галереей Саймона Ли, Лондон — Гонконг
61 Предоставлено галереей Сэди Коулз, Лондон
62–63 Предоставлено галереей Йохана Кенига, Берлин, и 303 Gallery, Нью-Йорк. Фото: Людгер Паффрат, экспозиция галереи Йохана Кенига, 2005
65 Предоставлено галереей White Cube
66–67 © ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Предоставлено художником и галереей Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк — Лондон
69 © DACS 2013. Предоставлено галереей Lisson
71 Sophie Calle, Береги себя. Клоун Эмма (деталь), 2007. Видео, экран, цветной фотоотпечаток, рама. 98 × 78,5 см (фото), 5'30" (фильм) / 38½ × 31 дюймов (фото), 5'30" (фильм). © ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Предоставлено галереей Перротен
73 Предоставлено галереей White Cube
74 Предоставлено художником
77 © Steve Vidler / Alamy
78 Предоставлено художником и галереей Нэтти Хорн
80 Предоставлено художником и галереей Herald St, Лондон. Фото: Том Медуэлл
81 Фото: Майкл Баус
82 Фото: Джулиан Габриэль Рихтер
84 Фото: Шейла Бернетт
85 Фото: Хуан Гарсиа Розелла, © Институт современного искусства Валенсии, Испания, 2005
86 Марвин Гэй Четвинд. Налоговое убежище, управляемое женщинами, программа Frieze Projects, арт-ярмарка Frieze, 14–17 октября 2010. Фото: Мари Луиз
89 © Marina Abramovic. Предоставлено Мариной Абрамович и галереей Шона Келли, Нью-Йорк. DACS 2013
90 © Miroslaw Balka. Игровая яма, 2000, фонд Ванос, Швеция. Предоставлено художником. Фото: Музей Ванос
93 © Miroslaw Balka / © Tate Photography, 2009
95 © Mohamed Bourouissa. Предоставлено художником и галереей Камела Менура, Париж
96 Предоставлено обществом Artangel. Фото Марсина Калински
99 Предоставлено художником и галереей Томаса Дэйна, Лондон
100, 101 Предоставлено галереей Lisson
102 Предоставлено галереей Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк — Лондон
104 Предоставлено художником, фондом Zabłudowicz Collection и галереей Lühring Augustine. Фото: Тим Боудич
107 Предоставлено галереей Lisson
109 © John Bock, предоставлено галереей Антона Керна, Нью-Йорк
111, 113 (вверху) Предоставлено галереей Lisson
113 (внизу) Предоставлено художником, фондом Zabłudowicz Collection и галереей Андреа Розен
114–115 Предоставлено художником и галереей Виктории Миро, Лондон
© Грейсон Перри
116–117 © Tate Gallery, London, 2013. Предоставлено художниками и галереей White Cube
119 Права принадлежат художнику. Предоставлено художником и галереей Lühring Augustine, Нью-Йорк. Фото: Джастин Кемп
120 Предоставлено фондом Сандретто де Ребауденго
123 Ради Бога, 2007, платина, бриллианты и зубы человека. 6,75 × 5 × 7,5 дюймов (171,45 × 127 × 190,5 мм). © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2013. Фото: Prudence Cuming Associates Ltd
124 © DACS 2013. Предоставлено галереей Хельги де Альвар. Фото: Андерс Суне Берг
126 © Tate Gallery, London, 2013. Предоставлено художником и галереей Frith Street
129 Предоставлено художником и галереей Hauser & Wirth
130 © Roger Hiorns. All rights reserved, DACS 2013
134–135 © ARS, New York, и DACS, London, 2013. Предоставлено галереей Гагосьяна. Фото: Джошуа М. Уайт
137 Фото: Кристиано Корте
138–139 Фото: Франческа Грасси
140 © Do Ho Suh
143 Предоставлено художником и галереей Hauser & Wirth
145 Предоставлено художником

УКАЗАТЕЛЬ

и галерей Тани Бонакдар, Нью-Йорк.
Фото: Studio Tomás Saraceno, © 2012
147 Урс Фишер. Ты, 2007. Смешанная техника. Размеры варьируются.
Предоставлено художником и галереей Гвина Брауна. Права принадлежат художнику. Фото: Эллен Пейдж Уилсон 149 (вверху) © Mariko Mori, Member Artists Rights Society (ARS), New York / DACS 2013. Фото предоставлено Марио Мори / Art Resource, Нью-Йорк
149 (внизу) © Mariko Mori, Member Artists Rights Society (ARS), New York / DACS 2013. Фото: Питер Макдайармид / Getty Images
151 Предоставлено художником. Фото: Тьерри Бэл
153 © Tracey Emin. All rights reserved, DACS 2013
154–155 Предоставлено художником и галереей Lisson
156–157 Предоставлено художником и галереей Гизелы Капитен. Фото: Готье Деблонд
159 Дора Гарсиа. Все истории, издательства Book Works и Eastside Projects, 2011
160–161 Предоставлено художником и галереей Томаса Дейна. Фото: © 2009 Fredrik Nilsen. All rights reserved
163 Предоставлено художником, галереей Nauser & Wirth, галереей Ивона Ламбера и галереей Мишлен Швацер / Фото © David Claerbout. © DACS 2013
164 © ADAGP, Paris, и DACS, London, 2013. Фото: архив DPA Picture Alliance / Alamy
166 © 2013 Gerhard Richter. All rights reserved. Фото © Tate Gallery, London, 2013
169 Посмертный дар лорда Айви, Кенвуд-Хаус, Лондон, Великобритания / © English Heritage Photo Library / The Bridgeman Art Library

Жирным шрифтом выделены номера страниц с иллюстрациями

A-Z

Grieze, художественная ярмарка 2007 61
2011 86
tabula rasa 11–20, 22
Theater Hora 82

A

Абдессемед, Адель
«Декор» 66–67, **66–67**
Абрамович, Марина
«В присутствии художника» 88, **89**
абстрактный экспрессионизм 10
Ай Вэйвэй
«Бросая вазу династии Хань» 106
«Волшебная сказка» 106
«Изучение перспективы. Площадь Тяньаньмэнь» 16, **16**
«Прямо» 106
«Раскрашенные вазы» 106–107, **107**
«Семена подсолнуха» 106, 107
«Урна династии Хань с логотипом Coca-Cola» 106
Аккончи, Вито 112
Алис, Франсис
«Зеленая линия» 101–103, **102–103**
«Утечка» 102
Аллора, Дженнифер
и Кальсидилья, Пильермо
«Легкая атлетика» 100, **100**
«Приспущенный флаг / Поднятый флаг» 100, **101**
Алмонд, Даррен
«Тем временем» 14–15, **14**
анализ (A) 19
Аркенджел, Кори
«Бесконечный отпуск» 45
«Облака V2K3 из Super Mario» 45
«Простите, что долго не писал» 45
«Три пьесы для фортепиано, Op. 11» 44–45, **44**
ассоциации (A) 15

B

Балка, Мирослав
«Игровая яма» 90, 92–94
«Как оно есть» 92–93, **93**
Баннер, Фиона
«Харриер» 126, 128
«Ягуар» 128
Бартана, Яэль
«И Европа будет потрясена» 96, 97
Бель, Жером
«Театр инвалидов» 81–83, **81**

Бешти, Валид
«20-дюймовый медальон куб» 160–161, 162–163
Берджер, Джон
«Искусство видеть» 11, 168
Бий, Пийом 147
«Место археологических раскопок (Плачевная инсталляция)» 146
Блэк, Карла
«Шотландия в Венеции» 154, **156–157**
Бок, Джон
«Zero Hero» 108–109, **109**
Борхес, Хорхе Луис
«Вавилонская библиотека» 158
Браун, Гвин 146
Британский музей 21, 123
Бронштейн, Пабло
«Трагическая сцена» 80, **80**
Буруисса, Мохамед
«Периферия: Республика» 94–95, **94–95**, 97
бэкграунд (B) 16
Бюрен, Даниэль 35–37
«Монумена», выставка 35
«Эксцентрик(и)» 35, **36–37**
Бюхель, Кристоф
«Общественный центр Пикадилли» 141–143, **142–143**

B

Ванос, фонд 91
Вебер, Клаус
«Общественный ЛСД-фонтан» 50, **51**, 54
Венецианская биеннале
2003 68
2007 40
2009 125
2011 100, **137**
видеоискусство 22, 24

G

Гарсиа, Дора
«Все истории» 158, **159**
Гоя, Франсиско 61, 118
Гордон, Даглас
«Psycho 24 часа» 25
Гоцян, Цай
«Черная радуга. Пиротехническое шоу для Валенсии» 84–85, **85**
Гран-Пале, Париж 35
Грэм, Родни
«Бросая картофель в гонг» 112, **113**
Гугенхайма музей, Нью-Йорк 121
Гупта, Субодх
«Линия контроля» 128–129, **128–129**

D

дадаизм 10

- Де Мария, Уолтер 138
 Делакура, Эжен 94
 Деллер, Джереми
 «Битва при Оргриве» 42
 «Кошунство» 42–43, **43**
 Деманд, Томас
 «Грот» 10
 «Президентство» 9
 «Пункт управления» 9
 «Таверна 2 (Klause 2)» **8–9**, 9, 10
 Джадд, Дональд 138
 До Хо Са
 «Соединяющий дом» **140**, 141
 «Документа», выставка, Кассель 165
 Драгсет Ингар — см.: Эльмгрин и Драгсет
 Дюшан, Марсель
 «Фонтан» 106
- Ж**
 Жерико, Теодор 94
- З**
 зрелище, искусство как 126–147
- И**
 Йоркширский скульптурный парк 133
- К**
 Калль, Софи
 «Береги себя» 70–71, **71**
 «Не смогла запечатлеть смерть» 71
 Кальсадила, Гильермо — см.: Аллора, Дженнифер
 Караваджо, Микеланджело да 94
 Каттелан, Маурицио
 «Бидибидибиду» **120**, 121
 «Все» 121
 Кейдж, Джон 166–167
 Кенвуд-Хаус, Лондон 168
 Клербо, Давид
 «Белый дом» **162–163**, 163–165
 «Бордо» 164
 Кляйн, Ив
 «Пустота» 26
 Колен, Дэн 61
 Кондо, Джордж 58
 «Сны и кошмары королевы» **60**
 конструктивизм 10
 конфронтация, искусство как 20, 46–71
 концептуальное искусство 25, 33, 71, 76, 104–105, 112, 146, 152
 Крид, Мартин
 «30 секунд с выключенным светом» 26
 «Работа № 227. Свет включается и выключается» 26–27, **27**
- Крюгер, Барбара
 «Без названия (Вера + Сомнение = Благоразумие)» **19**
 кубизм 10
- Л**
 Лайтинен, Антти
 «Лодка из коры» 76, **78**, 79
 Лассри, Элад
 «Мужчина 071» **18**
 Левитт, Сол 133
 Лертчайпрасерт, Камин 139
 Ливерпульская биеннале, 2010 64
 Лигон, Гленн
 «Автопортрет с акцентом на мои черные черты / Автопортрет с акцентом на мои белые черты» 105
 «Теплое ясное сияние» 104–105, **104**
 Лондон-2012, фестиваль 42
 лучше посмотреть еще раз (Л) 18
 Лэнди, Майкл
 «Живые святые» 22, **23**
 лэнд-арт 26, 146
- М**
 Макгинли, Райан 61
 Маккарти, Пол
 «Процессия, механическая» **52–53**
 Махмуин, Стив
 «Королева и страна» 98, **99**
 Малликан, Мэтт
 «Под гипнозом» 83–84, **84**
 Маргольес, Тереса
 «О чем еще мы можем говорить?» **56–57**, 58
 Марклей, Кристиан
 «Часы» **24**, 24–25
 Мартин, Крис 64
 «Манди XV» **64–65**
 медитация, искусство как 20, 28, 148–169
 Мезе, Йонатан
 «Диктатура искусства» 54, **55**
 Мейсон, Ник 112
 Метрополитен, музей, Нью-Йорк 21, 144
 минимализм 10, 26–27, 104, 162–163
 модернизм 11
 «Мой сосед Тоторо» (мультфильм) 87
 Мори, Мариико
 «Белая дыра» **149**, 150
 Музей современного искусства, Нью-Йорк 21, 88
 Мур, Генри 133
 Мураками, Такаси 38
 «Секуган» 38
- Н**
 Науман, Брюс 112, 146, 147
 «Квадратная депрессия» 146
 Национальная галерея, Лондон 21
 Нельсон, Майк
 «Коралловый риф» 136
 «Я, самозванец» 136, **137**
 Ницше, Фридрих 108
 Новый музей современного искусства, Нью-Йорк 30
- О**
 Ондак, Роман
 «Хорошие чувства в хорошие времена» 40, **40–41**
- П**
 Пайн, Рокси
 «Самозванец» 91
 Паррено, Филипп 139
 Перри, Грейсон
 «Rumpleforeskin» 115
 «Арт-дилер, которого забивают до смерти» 115
 «Ковер из Уолтемстоу» **114–115**, 116
 «Этот горшок сократит преступность на 29 %» 115
 перформанс 10, 40, 54, 72–89, 100, 106, 108, 112, 127, 158
 Пикассо, Пабло 61, 116
 послание, искусство как 15, 38, 58, 64, 90–107, 128
 постмодернизм 11
 Прада, Миучча 30
 Принс, Ричард
 «Чистые помыслы» 61, **61**, 64
 Пфайфер, Пол
 «Четыре всадника Апокалипсиса № 17» 33, **34**
- Р**
 развлечение, искусство как 20, 28–45
 Ребергер, Тобиас 139
 Рембрандт
 «Автопортрет с двумя кругами» 168–169, **169**
 Рихтер, Герхард
 «Кейдж» 166–167, **166**
 Роуд, Робин
 «Угон автомобиля» 72–75, **73**
- С**
 Сарацено, Томас
 «В пространственно-временной пене» 144
 «Город облаков» 144–145, **145**
 «Солнечный аэромузей» 144
 Сегал, Тино
 «Эти ассоциации» 75–76, **76–77**

Серота, Николас 28
«Серпентайн», галерея, Лондон 10

Серра, Ричард
«ТТТ Лондон» 133–136, **134–135**
«Открытый финал» 133
«Разбрызгивание» 112

Сиден, Анн-Софи 92
Смитсон, Роберт 26, 138
«Спиральная дамба» 146

Сноу, Дэш 61
событие, искусство как 28, 72–89
Стайн, Гертруда
«Меланкта» 104–105

Стезакер, Джон
«Tabula Rasa I» **13**

Сторр, Роберт 40
Сьерра, Сантьяго
«Линия длиной 160 см — татуировка
на четырех людях» 68–69, **69**
«Пространство, закрытое рифленым
металлом» 68

Сюй Чжэнь
«В мгновение ока» **74, 75**
сюрреализм 10, 87, 110

Т

Таррелл, Джеймс
«Осколки бинду» 150
Тейт, галерея, Лондон 128
Тейт Модерн, галерея, Лондон 21, 28, 30,
32, 38, 75, 92, 106
терпение (Т) 14
Тернера премия
2001: Мартин Крид 26
2003: Грейсон Перри 115
2012: Спартакус Четвинд (номинация)
86

Тильманс, Вольфганг
«Рой» **15**

Тиравания, Риркрит
«Земля» 138–139, **138–139, 141**

Трекартин, Райан
«K-Corea INC. K (часть a)» **113, 114–115**
«Temp Stop (Re'Search Wait'S)» 114–115
«Трио из Бельвиля» (мультфильм) 87
Тулуз-Лотрек, Анри 110
Турбинный зал — см.: Тейт Модерн

У

усвоение (У) 17

Ф

Фаст, Омер
«Кастинг» 39
«Лучший вид с пяти тысяч футов»
38–39, 39
«На вершине все тропы сходятся» 39

Финч, Спенсер
«Цвет воды» 152, **154–155**

Фишер, Урс
«Ты» 146–147, **147**

Флейвин, Дэн 104
Фонтен, Клер
«Кирпич, Общество спектакля» **17**

Форсайт, Уильям
«Факт вопроса» 80–81, **82–83**

Фридман, Том
«Без названия (Пицца)» **119, 121**
«Без названия (Проклятие)» 118
«Петля» 118
«10 000 часов разглядывания» 118

Х

Хайдеггер, Мартин 108

Хайн, Йеппе 64
«Возникающие комнаты» 64
«Горящий куб» **62–63, 64**
«Дымящаяся скамья» 64
«Невидимый лабиринт» 64
«Подвижная скамья» 64
«Пожалуйста, не трогайте произведение
искусства» **6**
«Столкновение с последствиями» 64

Хайорнс, Роджер
«Захват» 129–133, **130**

Халс, Франс 61
Хаузер, Каспар 110
Хеллер, Карстен 28–32
«У» 30, **31**
«Испытательный полигон» **29, 30, 32**
«Опыт» 30
«Парк развлечений» 30

Херст, Дэмиен
«Ради Бога» 122–123, **123**
«Физическая невозможность смерти
в сознании живущего» 122

Херстон, Зора Нил 105

Хиршхорн, Томас 46–50
«Кристалл сопротивления» 48
«Пещерный человек» 48, **49**
«Поверхностная вовлеченность» 48
«Прикосновение к реальности» **46, 47–48**

Хогарт, Уильям 118

Холцер, Дженни
«Левая рука (ладонь)» **59**
«Редакция» 58

Ч

Чепмены, Джейк и Динос
«Ад» 117
«Все зло мира» 117
«Проклятый ад» 117
«Фамильная коллекция Чепменов»
116–117, 118

Четвинд, Спартакус (Алалия Четвинд /
Марвин Гэй Четвинд)

«Налоговое убежище, управляемое
женщинами» 86–87, **86**

Чи, Точин 76

Ш

Шенберг, Арнольд 45
Шнайдер, Грегор
«Тела в пространстве» **54, 55**
шутка, искусство как 20, 108–125

Э

Эван, Рут
«Мы могли бы стать всем, чем хотели»
151, 151–152

Эльмгрин (Микаэль) и Драгсет (Ингар)
«Prada Marfa» 125
«Коллекционеры» 124–125, **124**

Эмин, Трейси
«Детские вещи» 152, **153**

Ю

Юнг, Пьер
«Без названия (Статуя обнаженной
с пчелиным гнездом)» **164, 165**
Юрберг, Натали
«Тигр, который лижет девушке задницу»
111

Нет ничего зазорного в том, чтобы пристально рассматривать произведение искусства. Даже наоборот: это минимум того, что вы можете сделать. Остановитесь. Дышите. Расслабьтесь. Не думайте, просто смотрите, впусти́те его в себя. Впитайте окружающую обстановку, ощутите пространство перед собой, освободите сознание, дайте внутреннему монологу отойти на второй план, а глазам — привыкнуть. Когда вы в последний раз позволяли себе такое? Поскольку я художественный критик по профессии, моя работа — препарировать красоту и рассуждать о глубине, но даже мне приходится заставлять себя не спешить с выводами. — **ОССИАН УОРД**



GARAGE

www.garagemca.org

AdMarginem

www.admarginem.ru