

разногласия



Что такое  
художник?

№ 8

Разногласия.  
Журнал общественной  
и художественной критики.  
№8: Что такое художник?  
(Сентябрь 2016)

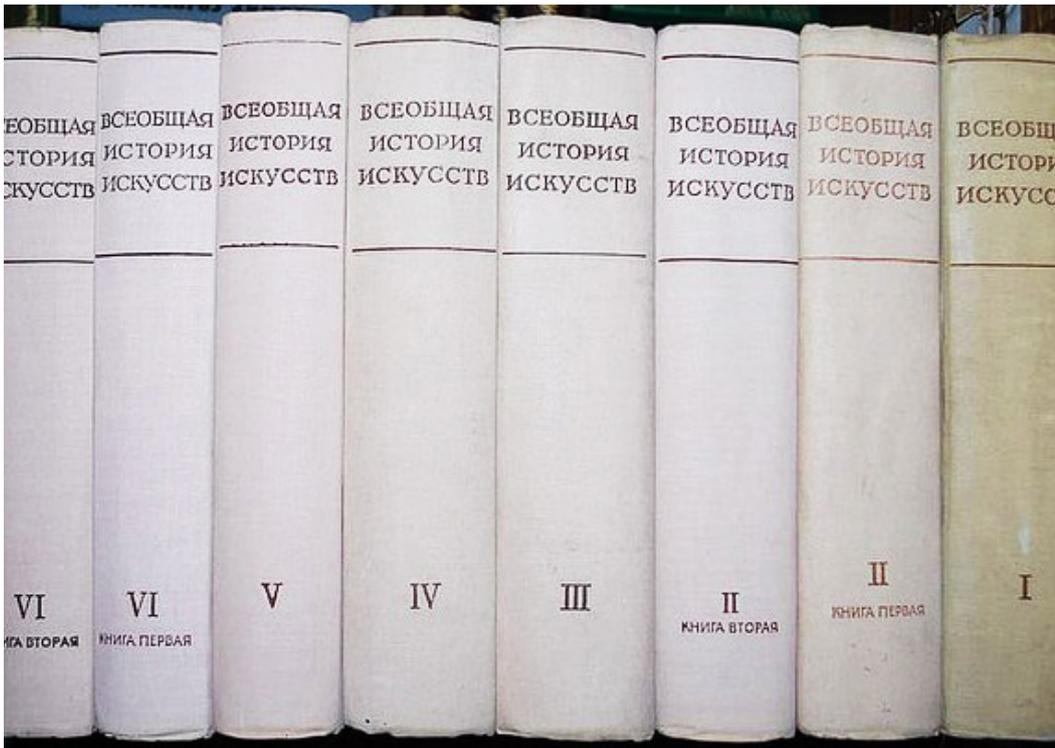
«Разногласия» – ежемесячное  
приложение к сайту Colta.ru.

## Содержание

Чего не учел Павленский ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Письмо Глеба Напреенко о теме четвертого номера «Разногласий» и о том, почему Петру Павленскому не хватает сюрреализма</i>	5
«Очереди на выставку Путина парализовали работу соцсетей североамериканской провинции Китая» ИНФОРМАГЕНТСТВО RUSSIA BEHIND THE BORDERLINES <i>Пытаясь понять, что же такое художник сегодня, журнал «Разногласия» публикует отчет агентства Russia Behind the Borderlines о парижской персональной выставке Владимира Владимировича Путина.</i>	16
Распознавание Иосифа Гинзбурга Ян Тамкович <i>Беседа художника Яна Тамковича с нонконформистом Гинзбургом, которого он обнаружил живущим на улице в забвении и нищете</i>	25
Мощь анонимности ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ <i>Философ Елена Петровская об искусстве, художнике и эстетике в современном мире</i>	39
Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках? БОРИС КЛЮШНИКОВ <i>Борис Ключников про башмаки бытия, реализм портретов без лица, а также про философов как художников и наоборот</i>	56

Невидимая рука дающего ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ <i>Что такое художник для фондов? Диалог арт-критика Валентина Дьяконова с самим собой</i>	67
«Фрустрация — верный спутник студента» ГЛЕБ НАПРЕЕНКО АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА <i>Откровенная беседа Глеба Напреенко и Александры Новоженовой о школе Родченко и «Базе» — изнутри учебного про- цесса. Можно ли научить быть художником</i>	87
Что такое современный фотограф? МИХАИЛ КУРТОВ ЕГОР РОГАЛЕВ <i>Беседа философа Михаила Куртова и художника Егора Рогалева о фотографии в эпоху Инстаграма и машинного поиска изображений</i>	102
От «Художника» к художнику СЕРГЕЙ ГУСЬКОВ <i>Чтобы понять одну выставку, нужно оказаться на другой</i>	118
Мамин дневник сентября ЕЛЕНА ПАВЛОВ ТАТЬЯНА ЭФРУССИ <i>Впечатления своей мамы Елены Павловой о посещенных выставках записала художница Татьяна Эфрусси</i>	126

# Жажда непризнания



*Глеб Напреенко о четырех ответах на вопрос «что такое художник?», о морозных узорах и о том, где искать радикализм в искусстве*

*Тема восьмого номера «Разногласий» – «Что такое художник?». Глеб Напреенко как главный редактор журнала пытается понять, как отвечать на такой вопрос.*

Художник, работающий в стол, о котором никто не знает – художник ли он? Но вот о нем узнали – и теперь уже он наверняка художник – и не просто в настоящем времени, но и в прошедшем – теперь он уже был художником и раньше. Настоящее меняет прошлое. Первобытный пещерный художник, средневековый иконописец, «душевнобольные» авторы,

обитавшие в психиатрических клиниках начала XX века, – все они сегодня задним числом вписаны в историю искусств музеями, университетами, искусствоведами и журналистами<sup>1</sup>. Художник становится художником перед Другим, который его в качестве художника опознает. Причем разные Другие делают это по-разному – по-разному определяют, что есть художник: художник для музея, художник для другого художника, художник для критика, художник для историка искусства, художник для фонда или художник для зрителя – всё это разные способы актуализации того, что означает «быть художником»<sup>2</sup>. «Быть художником» – это отношение: быть художником перед кем-то. И это все? Неужели так просто?



Вовсе нет. Рассмотрим некоторые проблемные ситуации. Например, те, в которых отношения с Другим сомнительны, где вообще спорно, наличествует ли Другой. Как в случае с морозными узорами на стекле; учительница начальных классов объясняет детям, что это «мороз рисует»; или – вариация на ту же тему – ученый-генетик называет молекулу ДНК «прекрасным творением природы» (ситуация 1). С другой такой ситуации я начал этот текст: художник, работающий в стол,

<sup>1</sup> О мнимой непрерывности истории искусств пишет в своей статье в этом номере «Разногласий» Елена Петровская.

<sup>2</sup> Именно разные способы такой актуализации стали темами материалов этого номера журнала: «Что такое художник для журналиста?», «Что такое художник для философа?», «Что такое художник для фонда?» и т.д.

не показывающий никому своих работ... Пусть это, более того, художник-психотик, никогда ни с кем не разговаривающий, но постоянно рисующий серии похожих друг на друга работ, классифицированных случайно обнаружившими их искусствоведами как «арт-брют» (ситуация 2).



Работа Александра Лобанова. Пример «арт-брюта», созданного «душевнобольным» автором и неоднократно выставлявшегося кураторами на площадках современного искусства

Другой тип проблемных ситуаций – в которых связь автора с Другим, несомненно, установлена, однако этот Другой отказывает предполагаемому художнику в признании. Например, о некоем живописце критик высказывает суждение «это салон, это не искусство, а ремесло» и приравнивает его к «уличным рисовальщикам копеечных портретов» (ситуация 3). Или – художник-акционист устраивает акцию, получающую известность благодаря СМИ – но при этом их читатели задаются вопросом «искусство ли это?», причём многие уверены в отрицательном ответе. Или – художник совершил некий элементарный жест, допустим, стерев ластиком чужое произведение, и многие также сомневаются в том, что это искусство и повторяют «я тоже так могу» (ситуация 4).

Во всех четырех перечисленных ситуациях («арт-брют», ДНК, «салонный художник», современный «радикальный художник») может быть совершен акт признания (или непризнания) художника: высказывания «природа это художник, сотворивший морозные узоры и ДНК», «Александр Шилов и Сергей Андрияка – виртуозные живописцы нашей эпохи» или «Роберт Раушенберг, стерев рисунок Де Кунинга, совершил художественный акт» выполняют одну и ту же функцию признания. Однако отношение Другого, способного произнести такие высказывания, к «художнику» во всех четырех случаях различ-

ся – и соответственно понятие «художник» раскрывается ими на разных уровнях. Наиболее сложно эти отношения устроены в случае современного радикального художника.

Чтобы пояснить, о какой сложности идёт речь, процитирую фрагмент из статьи Жака Лакана [«Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда»](http://www.opentextnn.ru/man/?id=1899): «Заметим, между прочим, что Другой, определяемый как место Речи, с не меньшим правом выступает и в качестве свидетеля Истины. Ведь без измерения Истины уловки Речи ничем не отличались бы от используемых животными в боях или брачных играх обманных движений, от которых они, между тем, отстоят очень далеко. Движения эти, создающие картину воображаемой ловли, входят составной частью в игру сближений и разрывов, образующую тот первоначальный танец [*danse*], в котором обе эти жизненно насущные ситуации получают свое ритмическое членение, и которым обусловлены движения

<http://www.opentextnn.ru/man/?id=1899>

«

## «Книга природы», которая не знает, что себя пишет

»

участвующих в нем партнеров — то, что я осмелился бы определить как их *dansité*<sup>3</sup>. Животное, правда, способно на притворство и во время бегства: ему удается порою уйти от погони, дав ложный след. Тем самым давая нам повод приписать ему благородство, способное воздать должное ритуальному элементу охоты. Но притворяться, что оно притворяется — на это животное не способно. Оно не может оставить след, обманный в том смысле, что, будучи истинным, он должен создать впечатление ложного. Как не может оно и уничтожить свои следы — ведь сделав это, оно превратило бы себя в субъект означающего».

Радикальный художник, идя навстречу отказу Другого в признании его настоящим художником, совершает нечто подобное тому, что Лакан описывает как сугубо человеческую способность «притворяться, что притворяешься» – ведь именно

<sup>3</sup> *Dansité* — абстрактное существительное «танцевальность», образованное от слова *danse* («танец») и являющееся омофоном слова *densité* («плотность, насыщенность»).

через отказ в признании такой автор получает возможность быть художником. Природа ни на что подобное не способна – молекула ДНК не содержит в себе никакого вопроса Другому. Что не отменяет того, что ученый способен эту молекулу прочесть и ей восхититься, как и вообще «книгой природы», которая не знает, что себя пишет – не знает о собственном знании, пока не появляется человек.

«

## Жест «радикального художника» можно назвать анти-ритуалом

»

Случай художника-психотика, рисующего для себя, и случай салонного художника занимают промежуточное положение между «творчеством» природы и актом радикального художника – Другой в них присутствует, но редуцирован. В случае психотика, рисующего в стол однообразные серии картинок, Другой вписан в его возобновляемую продукцию – такой психотик постоянно конструирует воображаемого Другого сам внутри себя и внутри своего искусства, подражая некому однажды найденному способу производства образов. Искусство



Роберт Раушенберг.  
Стертый рисунок  
Де Кунинга. 1953

здесь выполняет древнюю функцию повторяемого ритуала, скрепляющего мироздание, запускающего вновь и вновь круговорот жизни и предотвращающего его срыв и катастрофу. В противоположность тому, жест «радикального художника» скорее можно назвать анти-ритуалом – пропуском или поломкой на том месте, где ожидают повторения. Такой срыв повторения выводит на сцену искусства акт высказывания как проблему. Напротив, психотик и его искусство полностью погружены в язык – но язык как текст, как систему значений, в которой акты высказывания теряются и не прочитываются.

«

## Семиотический анализ прочитывает любое произведение искусства наподобие работы художника «арт-брют»

»

В случае салонного (или академического) художника Другой редуцирован к функции признания виртуозности. Чей-либо отказ или сомнение в статусе «художника» для такого автора (условно, Александра Шилова или Сергея Андрияки) неприемлем, потому его необходимо оспорить или проигнорировать – в то время как в случае современного «радикального художника» они скорее афишируются и служат поводом для гордости. «Салонный» или «академический» художник вступает в отношения с Другим через требование и его исполнение – например, через требование исполнить пожелание заказчика или требование мастерства, соответствие которым, как предполагается, должны гарантированно приводить к успеху и признанию. «Радикальный художник» пытается (обычно безуспешно) выпрыгнуть за границы соответствия и гарантированных эффектов, установив с Другим более игривые отношения – отношения, в которых стоит вопрос о желании, а не только о требовании.

Советский конструктивизм и производственничество, согласно такой классификации, устанавливали отношения с Другим, аналогичные отношениям салонного искусства: отношения на уровне требования и удовлетворения потребностей, а не игривости желания. Это не должно удивлять: классификация, которую я тут произвожу, говорит не о Другом, а о характере отношений с ним. Советские конструктивисты стремились вступить в активные отношения производства со своими адресатами, пролетариями, но при этом руководствоваться требованиями науки, строгого расчета и экономии эффектов – без энергетических избытков или нехваток, порождающих всплески аффектов и желаний. Таким образом, ситуация 3 двойственна: в ней есть полюс буржуазного салона – и полюс крайне левого советского искусства.



Чайники. Работа  
Сергея Андрияки

Неправильно было бы понимать перечисленные четыре способа отношений с Другим (довольно нарочито сконструированные мной) как отделенные друг от друга независимые варианты ответа на вопрос «что такое быть художником». Точнее было бы сказать, что они надстраиваются друг над другом от простого (природа) к сложному (радикальный художник), и что самый сложный ответ на этот вопрос включает в себя более простые и, более того, без них невозможен. Кроме того, один и тот же автор может вступать в разные отношения с разными Другими, переопределяя тем самым свою практику.

Предложенные мной четыре предельные случая задают разные способы смотреть на искусство, прочитывая его в раз-

ных регистрах. Формальная «история искусства без имен» в духе Генриха Вельфлина или Алоиза Ригля прочитывает историю искусства наподобие истории эволюции природных видов: популяции одного типа (например, барочные формы) волнами сменяют другие (ренессансные формы), сами не зная, что ими движет. Знание здесь полностью находится на стороне того, кто разглядывает историю искусства: зрителя-знатока, ученого искусствоведа; производителями же искусства движет стихийная художественная воля (ситуация 1).

«

**Интерпретативная  
практика, стремящаяся  
работать с радикальными  
проблемами искусства,  
должна сама быть  
радикальным искусством**

»

Чтобы двинуться дальше формализма, необходимо поднять вопрос о Другом в связи с актом производства искусства, а не только в связи с его восприятием. Способов понимания этого отношения работы художника с Другим может быть несколько. Например, семиотический (или антропологический) анализ прочитывает любое произведение искусства наподобие работы художника «арт-брют», то есть как работу, конструирующую и воспроизводящую определенную совокупность значений – и прочитываемую как текст, погруженный в другой текст (культуру) (ситуация 2). А советская марксистская наука об искусстве 1920-х годов, в сталинское время заклеянная именем «вульгарной социологии» (Владимир Фриче, Алексей Федоров-Давыдов и др.), прочитывала произведение как плод борьбы за признание – за признание в первую очередь в экономической форме: успех у заказчика или место на рынке искус-

ства. Способом получения такого признания «вульгарными социологами» считалось соответствие определенным социальным требованиям – таким образом, произведение искусства прочитывалось ими в логике, которую выше мы поставили в соответствие «салонному» художнику – и (что логично) советскому производственничеству (ситуация 3). Это касается не только «вульгарной социологии» или, шире, марксизма (например, социологии Пьера Бурдьё), но и, в той или иной мере, вообще социологического анализа искусства.



Александр Родченко.  
Проект рабочего  
клуба. 1925

Очевидно, одно и то же произведение может быть прочитано через любую из перечисленных оптик. Но какая же интерпретативная практика соответствует «радикальному художнику»? (ситуация 4). Она должна иметь в виду проблемы акта высказывания и проблемы желания... Уж не психоанализ ли это? Но такой ответ был бы слишком поспешным. Потому что интерпретация произведений искусства средствами т.н. прикладного психоанализа обычно функционирует как разновидность семиотического разбора – как способ дешифровки-перекодировки произведений, например, через патографию, как во фрейдовском анализе Леонардо да Винчи (снова ситуация 2). Поэтому, чтобы выделить интерпретативную практику, адекватную «радикальному художнику», нам важна другая грань психоанализа, которая реализуется обычно не в его приложениях к культуре, а в конкретной работе аналитика в его кабинете наедине с анализантом (клиентом). Потому что именно там вопросы желания не просто обсуждаются, а ставятся всерьез, акты высказывания не просто име-

нуются, но практикуются. И эта грань психоанализа, будучи выведенной за пределы кабинета психоаналитика, собственно и оказывается радикальным искусством. Иными словами: интерпретативная практика (будь то арт-критика, история искусства или редакция журнала об искусстве), стремящаяся работать с радикальными проблемами искусства (ситуация 4), не редуцируя их, должна сама быть радикальным искусством. И никаких гарантий успеха (в отличие от практик, соответствующих ситуациям 1 – 3) здесь быть не может. Гарантированного одобрения от Другого («это хорошее искусство», «это хорошая статья») здесь ждать бессмысленно – в противном случае мы сводим ситуацию к парадигме «салонного» или невозможного сегодня советского производственного художника (снова ситуация 3).

«

## Жизнь желания в детерминистской сетке контекстов прошлого

»

Я вовсе не хочу сказать, что практики формального, семиотического или социального анализа искусства с их стилистическим, культурным или социально-экономическим детерминизмом плохи или недостаточно радикальны. Напротив, слишком часто искусство сегодня автоматически претендует на радикализм – практически любой кураторский текст к выставке, будь то в государственном музее, в коммерческой галерее или на самоорганизованной площадке, говорит о «подрыве» и «критичности». И именно трезвое напоминание о марионеточной зависимости художников от политического и экономического контекста способно обеспечить срыв такого механического приписывания жестам искусства гарантированной радикальности и осадить наивный оптимизм в отношении их освободительной силы. Здесь практики, коррелирующие ситуациям 1-3 (творчеству природы, арт-брюту и салону) диалектически переходят в практику, адекватную претензиям радикаль-

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10555>

ного искусства (ситуация 4).

Кроме того, я не хочу сказать, что радикализм является прерогативой современного искусства. Напротив (здесь я возвращаюсь к вопросу воздействия настоящего на прошлое, с которого мы начинали), исследователь способен опрокинуть логику современного искусства на исторический материал, выявив в нем нереализованные возможности, несбывшиеся надежды, поиски альтернативы, остроумные двусмысленности и шутки, срывы железной поступи истории. Говоря иначе – обнаружив жизнь желания в детерминистской сетке контекстов прошлого, сложную игру художника с Другим и его требованиями, а не только присягу ему на верность.

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12000>

<http://www.colta.ru/articles/art/6606>

# «Очереди на выставку Путина парализовали работу соцсетей североамериканской провинции Китая»



Двушечка. Владимир Путин,  
документация проекта.  
2012–2015  
© Геннадий Гуляев /  
Коммерсантъ

*Пытаясь понять, что же такое художник сегодня, журнал «Разногласия» публикует отчет агентства **Russia Behind the Borderlines** о парижской персональной выставке Владимира Владимировича Путина.*

Первая в Европе-23 персональная выставка Владимира Владимировича Путина открылась на прошлой неделе в парижском филиале Музея истории России. Многомиллионные очереди выстроились от Грозного Монмартра до Нового Сталинграда. По данным информационных агентств, количество трафика, сгенерированного пользователями за время ожидания, парализовало нормальную работу социальных сетей североамерикан-

ской провинции Китая Земли. Муниципальным властям Парижа в срочном порядке пришлось выделять дополнительные районы для хранения и обработки полученной информации на предмет возможного пресечения противоправной деятельности. Как отмечает Аватар-5432, полпред президента в Парижском округе, большой ажиотаж вокруг творчества первого президента Российской Космической Федерации легко объясним. «Фигура такого масштаба и культурного влияния редко появляется в нашем секторе Вселенной. Время и пространство лидера расписаны на столетия вперед как в прошлом, так и в будущем. Тем ценнее становится возможность живьем здесь и сейчас прикоснуться к напряженному творческому поиску, который стоит у истоков нашей европейской цивилизации», — отмечает Аватар-5432.



Путин с человеческим лицом. Владимир Путин, документация проекта. 2010  
© Алексей Дружинин / РИА Новости

Основное внимание в потоке сетевых публикаций по поводу выставки уделяется перформативным практикам. Владимир Путин по праву считается мастером человеческого медиума. Начиная со своих первых художественных проектов, президент обращает пристальное внимание на сложность отношений между миром человека и миром животного. Многие авторитетные критики отмечают, что, несмотря на определенную преимственность с искусством Олега Кулика, Путину удалось выработать свой уникальный творческий почерк. В таких перформативных проектах, как «Политическое животное», «Путин с человеческим лицом», «Миграция» и др., президент исследует границы возможностей, которые существовали в человеческой политике, приходя к очевидному выводу о необходимости критической ревизии устоявшегося положения дел. Например,

в серии небольших акций под общим названием «Политическое животное» Владимир Владимирович обращается к историям домашних питомцев мировых лидеров.

Изучая отношения между избранниками своих народов и их любимцами, художник приходит к выводу, что животные обладают значительным влиянием на принятие решений своими «хозяевами». Сложная диалектика «раб/господин» с ее борьбой за признание, являвшаяся в интерпретации философов XX века ключевым фактором в становлении человеческой субъективности, ставится под сомнение. «Мудрость всеобщего, истинно многополярного признания, или просто София, как ее зовут у нас в России, которой так стремится достичь человечество, будет всегда неполной без представителей других миров, соседствующих с нами, в том числе животного», — заявил президент в своем обращении к парламенту.



Политическое животное. Владимир Путин, документация проекта. 2000-узкое34 © Дмитрий Астахов / ТАСС

В одном из своих самых известных перформансов Путин выступил в роли вожака стаи мигрирующих сибирских белых стерхов. Управляя мотодельтапланом вместе с ассистентом, художник помог птицам найти наиболее удобный маршрут при перемещении на зимовку. Проблема миграции всегда была актуальна как для России, так и для Европейского полуострова. Художники разных стран предлагали свои варианты ее решения в зависимости от политической и эстетической традиции. В этом смысле случай Владимира Владимировича не является уникальным. Однако, как справедливо отмечают наблюдатели, только первому президенту Российской Космической Федера-

ции удалось убедительно доказать, что без самоотверженной готовности к становлению Другим проблему миграции разрешить невозможно. Так, художнику несколько раз приходилось совершать опасные маневры на мотодельтаплане, в том числе лететь достаточно близко к птицам, что потенциально могло привести к катастрофе. «Приближение к границам челове-



Миграция. Владимир Путин, документация проекта. 2012  
© Алексей Дружинин / РИА Новости

ского, как и в целом к границам цивилизованного мира, всегда сопряжено с возрастанием опасности. Но эта опасность является следствием взаимного недоверия. Я еще раз подчеркну: мы всегда открыты к диалогу», — сказал президент на встрече с журналистами после завершения полета. Рассказывая о подготовке к своей акции, Путин упомянул перформанс Олега Кулика «Кулик — это все-таки птица», в рамках которого акционист со страховкой спрыгнул с высотного дома. «Но в то же время, — отметил президент, — формализму и простой жажде адреналина должно быть противопоставлено внимательное отношение к будущему Земли».



Маски-шоу. Владимир Путин, документация проекта. 2000 – 爾特 ,w23m

В work-in-progress проекте «Маски-шоу» (в названии использован сленг-термин, обозначающий правоприменительные меры, осуществляемые особым отделом российской полиции, сотрудники которого прячут свои лица за характерными масками) русская народная традиция буффонады и карнавала встречается с практиками современного акционизма. «В конечном счете, еще Бахтин писал о значении карнавальной культуры для творческого выражения и формирования современной культуры. Так почему бы нам не обратиться к нашему интеллектуальному наследию?» — отметил полпред президента в Парижском округе Аватар-5432 в ответ на вопрос о политических заключенных.



Маски-шоу. Владимир Путин, документация проекта. 2000 – 爾特, w23m

Как правило, хеппенинги «Маски-шоу» начинаются согласно стандартной схеме. Группа вооруженных людей врывается в частное пространство, в котором зритель чувствует себя комфортно, и путем устных приказов заставляет людей демонстрировать реакцию жертвы. Прибегая к достаточно простым методам, художник обличает общественную пассивность современных граждан, их готовность к подчинению. По мнению экспертов, хеппенинги «Маски-шоу» повлияли на визуальную форму некоторых акций панк-группы Pussy Riot.

Творчество одних из известнейших представителей жанра российского перформанса, в свою очередь, стало предметом пристального внимания президента в проекте «Двушечка». В своей художественной практике Путин часто обращается к проблеме прекаризации современных трудовых отношений. Нестабильность жизни в условиях неолиберального капитализма получила неожиданное разрешение в художественном эксперименте с принудительным лишением свободы. Так,

в рамках одной из своих знаковых акций «Двушечка» Владимир Владимирович предоставил участницам Pussy Riot Надежде Толоконниковой и Марии Алёхиной два года стабильного труда в российских колониях. В столь парадоксальном жесте художнику удалось объединить в целостный комплекс проблемы прекаризации труда в постсоветской России и притворства в современном партисипаторном искусстве, которое старательно скрывает свою авторитарную позицию.



Двушечка. Владимир Путин, документация проекта. 2012–2015 © НТВ

Прибегая к классическому модернистскому ходу — обнажению приема, в данном случае прямому политическому действию, Владимир Путин открыто вступил в полемику касательно устоявшихся догм и суждений вкуса западной публики. Логичным следствием этого стал тот факт, что «Двушечка» получила неоднозначные отзывы в международных медиа и привела к нарушению политического консенсуса, а значит, расширению демократического участия и поиску новых путей развития современного искусства.



Двушечка. Владимир Путин, документация проекта. 2012–2015

Помимо перформансов на выставке президента внимание производителей информационного контента в социальных сетях было приковано к медитативному видео «Инаугурация» (2012).

<https://www.youtube.com/watch?v=uCYTpCYLqbs>  
Инаугурация. Владимир Путин, смешанная техника, социальная скульптура. 2012

Произведение, по праву считающееся шедевром политического минимализма, можно было увидеть как в классическом формате Museumtube, так и глазами специально реконструированных для выставки тел снайперов служб безопасности. В дополнение к видео для всех желающих специалистами из Российской Космической Федерации была разработана интерактивная игра «Режим КТО». После регистрации участнику предлагается, путешествуя по реальному физическому пространству, заняться поисками и обезвреживанием злоумышленников. Как отмечают мировые информагентства, в первые же дни открытия доступа к игре суммарный золотовалютный запас Российской Космической Федерации увеличился втрое.

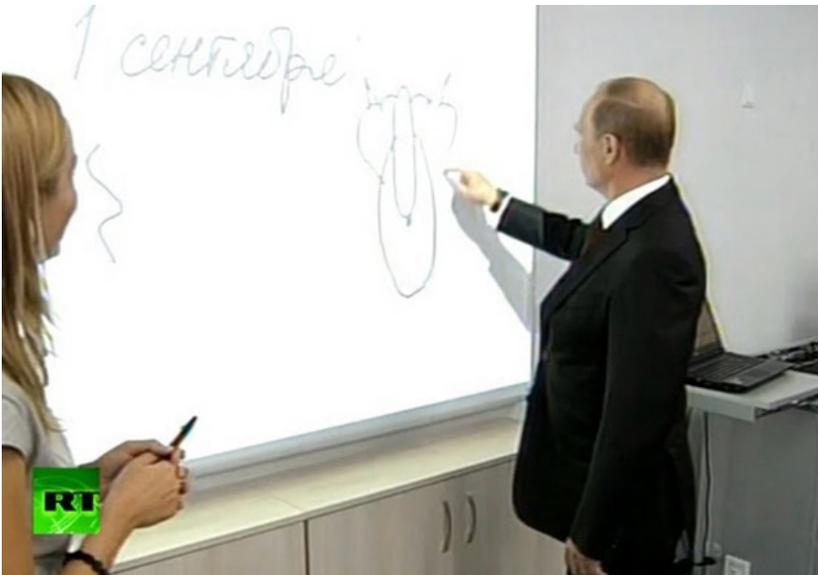
Одно из самых первых произведений Путина — живописная работа «Узор на зимнем окне» (2009) не так часто встречалась при фильтрации соответствующего интернет-трафика. Возможно, это объясняется тем, что она не так известна за пределами российского региона.

В то же время ее ценность в становлении Владимира Владимировича как художника сложно переоценить. «Узор на зимнем окне» впервые обозначил спектр проблем, над которыми президент напряженно продолжает работать на протяжении всей своей долгой творческой карьеры. Среди ключевых особенностей живописного полотна наблюдатели выделяют со-



Узор на зимнем окне.  
Владимир Путин,  
документация проекта.  
2009

знательную работу художника с литературоцентризмом, свойственным как всей русской культуре в целом, так и московской концептуальной школе в частности (последняя позднее получила особый статус в администрации управления делами сразу же после переезда Путина в южную столицу). А характерный для домодернистской традиции европейской живописи мотив живописи как окна указывает на ее важность для формирования молодого художника, проведшего, как известно, длительное время в бывшей Западной Германии (сегодня территория 456ДЛУ5). Интересно, что сквозь окно Путина ничего невозможно рассмотреть, в нем нет никаких иллюзий перспективы, только плоскость изображения. Этот факт демонстрирует осведомленность президента о медиум-специфичной американской традиции искусства в ее постстроцкистской интерпретации. Однако плоскость в ее оригинальном прочтении Владимиром Владимировичем заполняется созданным природой паттерном, или узором, являющимся следствием перепада температур, характерного для периода максимального отдаления российского региона планеты Земля от Солнца, известного под названием «зима».



Кот, вид сзади.  
Владимир Путин,  
документация  
проекта. 2013  
© RT

Завершает распределение внимания людей, генерирующих трафик, из-за которого было парализовано функционирование социальных сетей североамериканской провинции Китая, дигитальная графика «Кот, вид сзади». Схематичное изображение животного было создано на встрече с учащимися одной из российских школ 1 сентября 2013 года. Уже привычное для худож-

ника обращение к животному миру посредством перформанса в данном случае было дополнено новыми технологиями и вниманием к образовательной ситуации.

Чаще всего «Кот, вид сзади» интерпретируется в контексте постановки вопроса о неадекватности просветительских амбиций современного искусства. Но стоит отметить, что именно эта работа стала каноническим примером критики человеческого для построений анималистического крыла лаканианского психоанализа и получила культовый статус в активистских кругах Фронта Раскрепощения Кошек на территории Европы-23.

# Распознавание Иосифа Гинзбурга



Иосиф Гинзбург в своей квартире. Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной независимой выставке, весна 1975 г.  
© Валентин Серов / courtesy Глеб Серов



Иосиф Гинзбург в своей квартире. Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной независимой выставке, весна 1975 г.  
© Валентин Серов / courtesy Глеб Серов

*Беседа художника Яна Тамковича  
с нонконформистом Гинзбургом,  
которого он обнаружил живущим на улице  
в забвении и нищете*



Иосиф Гинзбург в своей квартире. Предварительные квартирные просмотры к Всесоюзной независимой выставке, весна 1975 г.  
© Валентин Серов / courtesy Глеб Серов

*Дело не в том, хотите ли вы стать художником, а готовы ли вы им быть до конца. Иосиф Гинзбург, прожив 77 лет, так никогда и не вышел из подполья. Умер он меньше года назад, хотя старые друзья и знакомые считали, что его давно нет в живых. Когда я поселил его в моей комнате, он хотел замуровать окно, чтобы окончательно изолировать себя от всего мира. Ему вполне достаточно было искусства и чтения, у него было множество причуд, но человеком он был безобидным. Я был у Гинзбурга министром булавок. Это значит, что каждый месяц мне нужно было закупать Иосифу партию новых булавок, которыми он скреплял одежду и которые впоследствии терял по всей квартире. С этого и началась наша дружба. Общаясь с ним, я встретился с нонконформизмом лицом к лицу: интеллигентным, принципиальным, готовым мириться с лишениями и, несмотря на трудности, продолжать заниматься искусством.*

*Что мотивировало Гинзбурга идти до конца, я не знаю. Глядя на работы Иосифа, можно представить, как советское неофициальное искусство могло бы выглядеть, не пройдя процесс институционализации. Гинзбург не участвовал в выставках более 40 лет, они были ему не нужны. Он пребывал в крайне интровертном состоянии и не нуждался во внешней поддержке. Мы провели в беседах и работе целый год, в течение которого я наблюдал, как он практически жил в своих тетрадках и альбомах, очень много рисуя и засыпая в перерывах в кресле. Я принял его метод и учился у него. Разговор, который я привожу ниже, — один из тех, что состоялся между нами осенью 2015 года. Общаться было непросто: Гинзбург о многом не хотел говорить. Даже наш общий друг Мартин, знавший Иосифа 15 лет и долго помогавший ему, ничего не знал о его прошлом. Внешность бомжа, утратившего все социальные связи, была*

*препятствием на пути к разгадке. Но постепенно я понял, что Иосиф многое скрывает, что он не тот человек, за кого себя выдает. Гинзбург был одним из лидеров неофициального движения во времена окончательного выхода московских художников из подполья — но именно в этот момент, когда многие двинулись к свету публичного признания, он остался в тени. Можно ли назвать это его выбором?..*

— Иосиф, я недавно увидел эту фотографию в одном музее, и меня она всерьез озадачила... В экспликации написано, что это предварительные просмотры к Всесоюзной выставке независимых художников на ВДНХ, квартира художника Иосифа Гинзбурга, 1975 год. Где это? Это вы? Это ваши работы на стене?

— Да, это я, это на «Щелковской», фотографировал Валентин Серов. Это малая часть выставки. Работы, по идее, почти все должны быть моими. Здесь фотоаппарат нацелен на меня, он хорошо передает мою внешность, но я присматриваюсь к работам и вспоминаю их — и то, что вижу здесь, абсолютно никакого сходства с оригиналами не имеет. А если автор не узнал своих работ, значит, на них внимания фотоаппарата нет никакого.

«

## После выхода из подполья у многих пропала мотивация.

»

— Я ничего не слышал про эту выставку на «Щелковской», но я вижу там несколько абстрактных живописных работ, которые кажутся связанными с тем, что вы делаете сейчас. Как она была организована? К вам гости приезжали по договоренности?

— Это было настолько большим событием в жизни Москвы, что люди просто из уст в уста об этом узнавали. Поэтому специально кого-то информировать было не обязательно. Тем более

в каждой квартире, где проходила выставка, висела табличка с указанием других адресов, где продолжалась экспозиция.

— **Вы не боялись, что кто-то придет из органов?**

— Органы, безусловно, самыми первыми и приходили, раньше всех других. Например, мой приятель-художник, который везде совался, Гена Добров, первым пришел к открытию «Бульдозерной выставки», и там уже стояли два типа. Сам Добров был такого мнения о Рабине: «Бульдозер поспешил раздавить его работу, явно не самую лучшую, потому что так полагалось изначально». В этих управляющих инстанциях люди самые разные, но у них общая работа и правила, а по интеллекту художникам типа Рабина очень до них далеко. Вся эта история с «Бульдозерной выставкой» была организована спецслужбами. С какой целью? Была необходимость введения в социальное поле этих художников, такой активный баланс сил создавался.



Бульдозерина и Ковш. Иосиф Гинзбург, 2015 г. (рисунок на каталоге, посвященном 20-летию «Бульдозерной выставки»), автоматическое письмо

— Подождите, вы же были с Оскаром Рабиным и Михаилом Оदनраловым заодно и эту выставку на «Щелковской» организовали вместе... Но я с вами соглашусь в том, что с того момента можно забыть о неофициальном искусстве — как говорится, засветились. И сами художники многократно признавались в общении и встречах с гэбэшниками, в попытке найти консенсус с властью ради возможности выставляться. Вероятно, их использовали, а они приписы-

**вают себе чуть ли не развал СССР.**

— Я был от них в стороне, в какой-то мере и они от меня. Квартира Одноралова и моя квартира, там были первые квартирные выставки. Одноралов участвовал в организации, но в его доме показывалось совсем немного работ. На этой выставке было представлено все итоговое, что было сделано в подполье за десятилетие, участвовали мужчины и женщины. Тогда было известно о 50 художниках.

**— Откуда был такой ажиотаж — люди приходили за искусством или за развлечением?**

— Ко мне в квартиру было запрещено приходиться с алкоголем и едой. Уже считалось так, что без этого никак не прийти, все смотрели друг на друга как на собратьев по этому интересу. Как хозяин и как выставявший что-то, я познакомился со всей интеллигенцией Москвы. Там были не только художники и искусствоведы. Были даже профессора, дореволюционная интеллигенция — ровесники века.

**— У вас тогда покупали работы? У художников вашего поколения до сих пор привычка скрывать, что они продавали свои работы. Мне моя галеристка Рене Циглер, ей уже больше 80 лет, рассказывала, что у Ильи Кабакова рядом с мастерской был потайной лаз, куда надо было класть деньги. А он до сих пор утверждает, что дарил иностранцам свои работы.**

— А я-то и вижу, что у вас появился спонсор, настроение у вас стало намного лучше. Работы тогда стоили копейки. Кое-что покупали, я хорошо знал Талочкина, но я не вошел в круг тех, кто продавался, а то, что кто-то продавал работы, — это порнографическая правда. Мои же работы украшают кабинеты психоаналитиков, хирургов и гэбэшников.

**— А что с вами случилось после выставки, куда вы исчезли, вы работали?**



Тут, Как и Тут.  
Тамкович—Гинзбург,  
2015 г. (рисунок  
на репродукции  
Ильи Кабакова  
в раме из детской  
книги),  
автоматическое  
письмо

— Я никуда не исчез, хотя у меня и случилась депрессия: с одной из наших квартирных выставок у Рабина пропали мои работы. После выхода из подполья у многих пропала мотивация, это чувствовалось, нужно было отвлечься и заняться другими делами. Я стал работать дворником в кинотеатре «Урал» и на других подработках, а в свободное время занимался написанием рукописи о живописи, ее называли в нашей среде трактатом, копии мы с Марленом Шпиндлером распространяли прямо на выставках. Какое-то время мы с моей второй женой занимались фоторетушью, там попадались такие лица, что приходилось их полностью перерисовывать, нам отдавали ту работу, за которую никто не хотел браться. Иногда у меня были заказы на иллюстрации для книг издательства «Наука». Но по-настоящему меня увлекало сочинение афоризмов, я собирал их в течение пяти лет. И трактат о живописи был первым таким сборником. Ницше сказал: «Я не за то, чтобы писать книгу, а за то, чтобы отдельные мысли составили книгу». Этот сборник я рассылал писателям и литературным критикам, чье мнение мне было интересно, и они стали моими рецензентами.

«

**Я отодвигал люк и спускался  
под землю в канализацию,  
в этом месте я долго  
находился, года два.**

»

— А где все это можно прочесть?

— У меня этого ничего нет, но если вы поищете, то найдете. В 1993 году у меня почти все пропало, ко мне по наводке из ЖЭКа под видом оказания помощи пришли черные риэлторы и, угрожая, заставили поменять квартиру на дом под Петушками, а потом и этот дом отобрали. Я семь лет прожил на улице. Когда я высказал предположение, что они бандиты, они мне так ответили: «Если бы мы были мафией, то вы бы давно лежали в канаве».

У меня есть стишок по этому поводу:

*Смотри не выдавай свой дом, а меньше говори,*

*Ведь как бы не пришлось потом искать другой норы.*

— **Где вы жили эти семь лет?**

— В Москву я возвращался через лес, боялся ехать на электричке, добравшись до города, нашел себе место недалеко от МГУ на Воробьевых горах, там я отодвигал люк и спускался под землю в канализацию, в этом месте я долго находился, года два. Потом как-то три месяца я жил в шахте лифта, и когда лифт поднимался — поднималась вся пыль. Спрятался я туда потому, что в подъезде, в котором я жил, меня чуть до смерти не избивали, тогда у меня еще была надежда, что получится вернуть квартиру.



Иосиф Гинзбург  
в сквоте «Зеленая  
ветка», начало 2000 г.  
© Мартин Мартынов

— **Эти события на контрасте с тем фактом, что многие из вашего круга эмигрировали: Рабин во Францию, Одноралов в Штаты... А почему вы не уехали в Израиль?**

— Уехали многие, но не все. У меня старшая дочка живет в Израиле, я помог ей уехать, но сам не поехал. Потому что в лучшем случае меня там ждал дом престарелых, без денег туда ехать нет смысла — мне так сказала соцработник, и я склонен ей доверять. И не дай бог кто-то начнет за мной ухаживать, сразу же и уморят.

— **Всё же не все вас бросили. Вам и Лев Повзнер помогал, и Элеонора Белевская, она показывала мне ваши ранние рисунки и самиздат, который вы выпускали. Вас за запрещенную литературу отправляли в психушку сколько раз? Раза два?**

— Не два, а шесть. У меня было много книг, которые трудно было достать: русские религиозные философы, диссидентская

литература и, конечно, Фрейд с Юнгом. В психушке все афоризмы, которые я написал, были испытаны на мне — со мной лежал один мужчина, я отвлекся, а он упал на пол и закричал: «Я все понял». И, обосравшись, умер на моих глазах.

— **Какой диагноз вам поставила карательная психиатрия?**

— Такой же, как и всем диссидентам того времени: вялотекущая шизофрения.

Дата	Приход	Расход	Остаток	Отметки Банка
04.03.2015	ПЕРВИС С ИСПОЛНЕНИЕМ СБЕРКНИЖКИ		125.02	
04.03.2015	7663.79		7788.81	9038/0605/173
04.03.2015		570.00	1016.81	
06.03.2015	5668.41		6685.22	9038/0605/122
06.03.2015	2026.39		8711.61	9038/0605/122
10.03.2015		8700.00	21.61	
03.04.2015	7663.79		7675.40	9038/0605/18
04.04.2015	6252.26		13927.66	9038/0605/18
04.04.2015	2137.85		16065.51	9038/0605/18
05.04.2015		16050.00	15.51	
25.04.2015	0.01 %		15.50	9038/0605/1743971
30.04.2015	7663.79		7679.31	9038/0605/1263971
30.04.2015		7650.00	29.31	
06.05.2015	6252.26		6291.57	9038/0605/60
06.05.2015	2137.85		8419.42	9038/0605/60
06.05.2015		8400.00	19.42	
03.06.2015	7663.79		7683.21	9038/0605/1770086
04.06.2015		7600.00	83.21	
05.06.2015	6252.26		6335.47	9038/0605/173
05.06.2015	2137.85		8473.32	9038/0605/173

Сберкнижка Иосифа Гинзбурга, 2015 г.  
© Ян Тамкович

— Если вы пошли по пути самоанализа, то какими бы простыми, условными, даже детскими ни казались ваши работы, в них есть много странного, они как будто сделаны на полиграфе, линия может многое рассказать о человеке.

— Вы хотите стать моим психоаналитиком? А я думал, что это я буду анализировать ваши рисунки. В рисунке, как и в жизни, самое сложное находится рядом с самым простым. Первый автоматический рисунок почти каждый делает в детстве. Я помню, как мы с мамой стоим на остановке и я рисую по снегу ногой. В этом смысле мои рисунки похожи на детские, но лишены всех недостатков детского рисунка. Покажите мне ваш первый рисунок, который вы нарисовали с закрытыми глазами... Первого такого рисунка человек боится, как некоторые животные пугаются зеркала.

*(Передаю альбом с рисунками и иду на кухню, возвращаюсь через некоторое время.)*

Здесь очень много всего. Что ни скажи, ошибешься. Я всегда

при первом взгляде смотрю, какие самые массивные здесь есть элементы: чаще всего это два лица, обращенные друг к другу, или же только одна очень выразительная небольшая деталь, тогда начинаю с нее. Вы видите, что не совсем просто было их здесь разглядеть, всегда есть несколько вариантов. Один из принципов — приложить определенные усилия, чтобы найти; не надо думать, что каждый раз одинаково просто находить самые важные вещи.

— Я заметил, что если пролистать тетрадь с вашими рисунками, то создается ощущение, что что-то повторяется, есть какое-то развитие, иногда скачкообразное, то есть в тетради много хороших рисунков, а некоторые кажутся невзрачными, как бы подготовительными к следующим.

«

Он упал на пол и закричал:

«Я все понял».

И, обосравшись, умер

на моих глазах.

»

— Плохих и хороших рисунков не бывает. Я — альбомный художник. Таких закономерностей от и до, их может быть неисчислимое количество. Но главное — те закономерности, которые вы замечаете, правильно истолковывать. Вообще любой прием нужно проверять до последних степеней. Только в таком случае вы в новых, в неизвестных и чужих приемах будете разбираться как никто.

— Если вы пользуетесь автоматическим письмом, вы себя относите к сюрреалистам?

— Мы живем в эру сна. Так вот, слова — это не то средство, с помощью которого можно продуктивно общаться. Слова имеют деструктивное влияние на психику человека, это НЛП. Маклюэн считал, что слух был продуктивным средством общения, а сейчас эффективно зрение, а апогей значения зрения — это сновидение. Вот и вы учитесь говорить посредством сновиде-

ния так, чтобы вам поверили, не ограничивайтесь болтовней.

Вам нужно ваше бессознательное, иррациональное начало вывести на уровень сознания. Вы интроверт или экстраверт?

— **А вы как считаете?**

— Я думаю, вам нужно стремиться к тому, чтобы стать интровертом: все гении — интроверты.



Рисунок  
в тетради. Иосиф  
Гинзбург, 2015 г.,  
автоматическое  
письмо

— Психолог в детстве сказал мне, что я индиго. Но вы говорите, что они все давно вымерли. Вам в тетрадях встречаются такие персонажи, которым во сне снится сон?

— Тысячи раз. Во сне бывает все.

— Почему рисунок черно-белый? Это напоминает мне графики и таблицы из тестов по психологии, где отсутствие цвета предполагает некоторое присутствие воображения.

— А как еще? Что не воображаемо в этом мире? Наука и философия говорят, что все только в воображении. Так что эти линии вовсе не черные. Вы когда-нибудь видели черно-белые сновидения?

— Нет, не видел. Боюсь, что цвет в ваших работах можно увидеть только в измененном состоянии сознания, хотя интуитивно я догадываюсь, о чем вы; но я опять же на фотографиях с вашими работами видел, что вы в порядке исключения используете цветную бумагу. Сколько примерно рисунков вы делаете за день?

— Около 60 рисунков, чем хуже будет бумага, тем лучше будет рисунок. Я пытался занять свою третью жену тем, чем я никогда серьезно заниматься не стал бы, например, аппликацией, но она не проявила интерес; она аутист, но поэт замечательный.

— Вы же только что говорили, что не бывает плохих и хороших рисунков. Меня такое рисование затягивает, время начинает идти по-другому.

— Да, рисование — это такая зараза, стоит только начать. Это как разгадывать кроссворд. Время имеет такую природу — оно развертывается или свертывается сообразно нашим потребностям. И это не иллюзия вовсе, это природа времени, даже Кант здесь отчасти ошибается. Каждый ощущает, сколько ему предназначено времени на его работу, и рассчитывает что-то сделать сам, что-то обжить сам, что-то съесть сам. А что-то оставить своему собрату по этому вопросу, но что именно? Вот эту комнату, видите, кто-то побелил, привел в порядок, но не мне же ее собираются передать, правда? Кто-то это делал для себя, а кто? Ваш папа?

— Нет, моя подруга Полина.

— Если ваша подруга Полина делала, то уверяю вас, что она делала это для себя: сделано хорошо. Поэтому я боюсь здесь вносить корректировки, как и в ваши рисунки.

— Да Винчи говорил, что подобные стены с трещинами хороши для вдохновения.

— Ну вы же не собираетесь их расписывать.



Очокочи.  
Тамкович—  
Гинзбург, 2015 г.  
(совместное  
рисование),  
автоматическое  
письмо

— Они уже расписаны временем: смотрите, какие трещины и как удивительно стена наклонилась.

— Но какие именно трещины вдохновляли вашу подругу, вы знать не можете. Кант все, что сделал, сделал сугубо для Шопенгауэра — ну и для себя, что мог. В нетронутном виде оставил проблемы для него.

— В виде афоризмов?

— Нет, в виде хорошо отремонтированной комнаты. Полностью готовой для въезда Шопенгауэра и комфортной работы в ней. Я предлагаю вам стену увесить портретами гениев и по-настоящему красивыми женскими лицами, потому что это не женские лица, а лица мужской души, лица любви мужчины.

— Это интересно, давайте составим список гениев. А когда вы первый раз что-то нарисовали?

«

## Любой прием нужно проверять до последних степеней.

»

— Я рисовал очень плохо, просто никак, в сущности. И в художественную школу (МСХШ) я попал только со второго раза. Первый раз я отвратительно сделал композицию на экзамене. Второй раз мама заплатила Антонине Петровне Сергеевой, ученице Валентина Серова, она меня просто дожала. Я дома композицию для экзамена сделал под ее руководством, и получилась отменная дрянь опять. Но ее все-таки приняли по той причине, что они этот стиль Антонины Петровны угадали, а разве можно ее ученика было не принять, раз она так постаралась. Меня приняли, и там я сразу сориентировался: я не мог терпеть, что кто-то лучше меня делает, и это меня сразу вывело на легкий и правильный путь. От нашей школы была Третьяковка через дорогу, и мы с товарищем по парте сразу после уроков на час-два туда шли.

— А когда вы перешли на сторону абстракции?

— Последний реалистический портрет, который я написал,

был портрет гардеробщицы в художественной школе, она была моей натурщицей. Я отдал ей в этом портрете все должное, и я старался над ним так, что, когда он оказался у нее, мне стало тошно, просто отпал интерес, за каким хером я так старался достичь бессмысленного сходства.

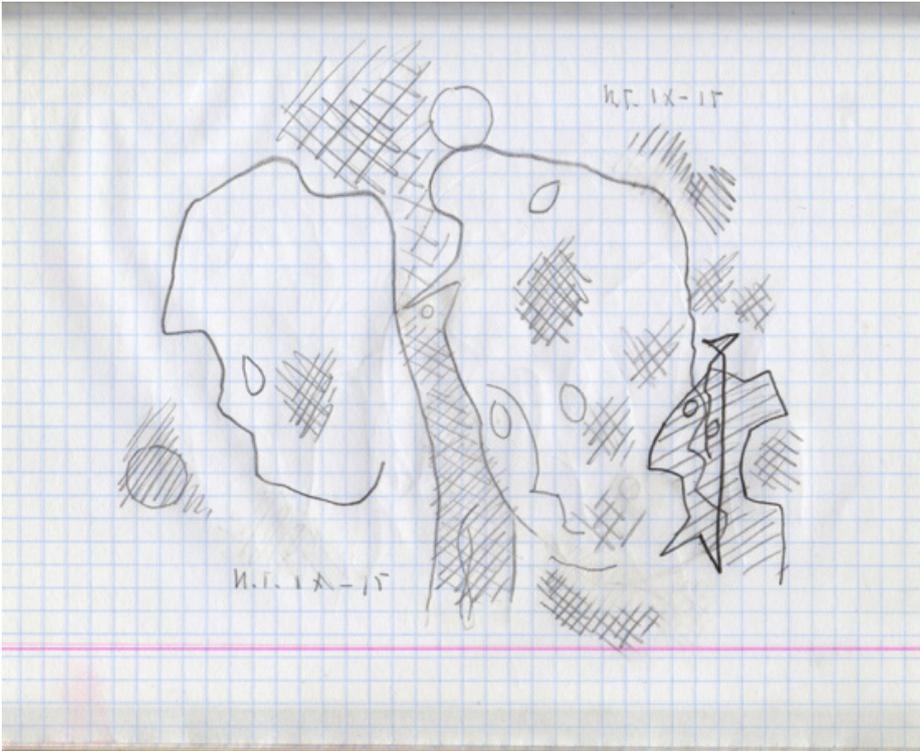


Рисунок в тетради.  
Иосиф Гинзбург, 2015 г.,  
автоматическое письмо

— Этот сюжет встречался на полях тетрадей?

— Нет, но думаю, что когда Шопенгауэр столкнул бабу с лестницы, она повторялась ему в сновидении не раз.

*(Смотрим тетрадь Иосифа.)*

— Тут какой-то анималистический сюжет просматривается. А что за прерывистая линия у вас здесь?

— Если бы линия была гладкая, то рисунок был бы противен больше, чем надо. Весь животный мир — это не просто большие и маленькие сосиски и колбаски. Если бы не было красоты как таковой — меха, рисунка на покровах, — волк отличался бы от зайца только тем, что эта колбаса большая, а эта маленькая.

— Да, в детских студиях, когда лепят животных, начинают как раз с таких вот колбасок...

(Смотрим следующую тетрадь.)

**А вот эти персонажи выглядят как из другой эпохи, что-то в стиле сказки.**

— Когда художник иллюстрирует Агнию Барто, что делать? Приходится такую советскую скудную моду изображать. Другое дело — иллюстрация сказок: прически, одежда. Все это художники охотнее делают, чем какие-то там скучные современные времена. Как лучше: с бородой вот этой или чтобы так шла линия у подбородка?

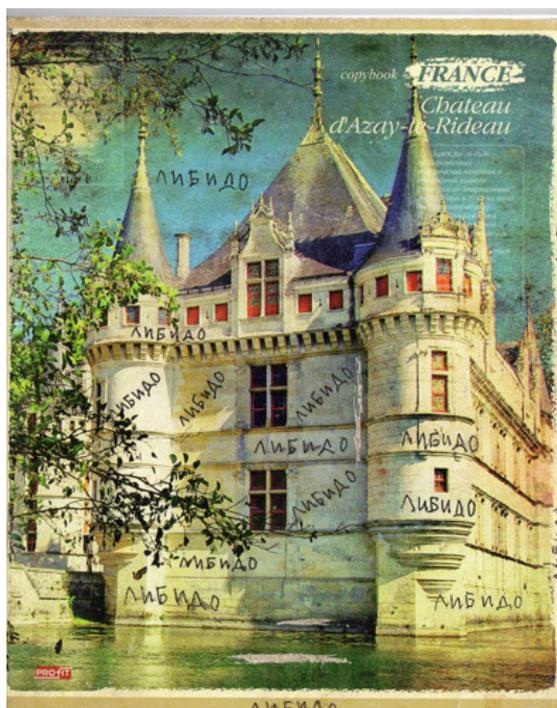
— С бородой, но я бы помимо этих двух на листе отметил еще и третьего персонажа...

— Третий обязательно должен быть, а четвертого может и не быть.

«

**Рисование — это такая  
зараза, стоит только  
начать. Это как разгадывать  
кроссворд.**

»



Сборник рисунков и стихов «Либи́до». Иосиф Гинзбург, 2015 г.  
© Ян Тамкович

# Мощь анонимности



*Философ Елена Петровская  
об искусстве, художнике и эстетике  
в современном мире*

Начну с того, что никакой непрерывности в истории искусства нет. Это задним числом мы пытаемся соединить все и вся, установить цепочки влияний, выстроить генеалогии. Между тем есть основания считать, что то, что произошло с культурой и искусством в XX веке, имеет характер разрыва, причем со всей предшествующей традицией. Именно поэтому появляются рассуждения о том, что закончилась эпоха больших повествований, в том числе самой истории искусства, что искусство хотя по-прежнему и делается, но уже без притязаний на какую-либо истину (такие идеи находим у Артура Данто). Однако

в силу разных причин ни художники, ни критики не готовы мириться с этим разрывом. Можно также утверждать, что иллюзию непрерывности художественного процесса поддерживают и художественные институции. Словом, настаивать на том, что сегодня сами слова «художник» и «искусство» не очень подходят для описания сложившейся ситуации, похоже, не хочет никто. Между тем и искусство — это уже не мастерская по возгонке прекрасного, и художник — уже не «мастер», «творец».

Что же такое случилось, что искусство больше не существует в режиме истины и оригинальности, что для его оценки (если мы говорим о современном искусстве) нужно использовать совсем другие категории? Сегодня нас объединяют экономика и логика глобального мира (даже если отдельные страны делают отчаянные попытки провозгласить свою особенность и отделенность). Эта логика давала о себе знать в той или иной степени и раньше, начиная с эпохи промышленной современности, то есть примерно с первой трети XIX века. Речь не только о революции в самой промышленности, поддержанной развитием науки; это приход тех самых средств репродукции — в широком смысле аппаратов, — без которых мы не мыслим свое существование сегодня. Это и зарождение масс, по-настоящему массового общества. Соединение этих факторов приводит к такому явлению, как демократизация, в том числе и в сфере самого искусства. XIX век — время зарождения фотографии и буржуазной публики, время появления первых технологических зрелищ, предназначенных для массового потребления.

В этот период все происходит стремительно. Конец столетия — это экспериментация в области отдельных выразительных языков, включая только что изобретенные (уже в 1880-е начинается стилизация фотографии под эстетику дагеротипных снимков). Исследуются границы романа, поэзии, живописи — но исследуются средствами самих же названных искусств. Эдуар Мане наглядно демонстрирует конвенциональный характер живописи, а именно то, что это есть иллюзия трехмерности, создаваемая на двухмерной поверхности, иначе говоря — на плоскости картины. Он делает это, подчеркивая прямоугольную, плоскую форму холста серией горизонталей и вертикалей внутри самого изображения, устранением глубины, привычной для классической живописи, и т.п. Художник направляет взгляд зрителя не столько к изображаемому им предмету, сколько к средствам изображения и мере их условности — хотя и сам предмет может вызывать не только недоумение,

но даже шумный скандал (вспомним устремленный на зрителя взгляд Олимпии из городских низов).

Не так долго придется ждать авангарда и его расставания с формой. Беспредметное искусство, однако, осложнено тем, что живописные элементы (именно элементы, а не формы!) продолжают отсылать к потустороннему, — и в этом авангард не так далек от практики писания икон. Правда, его «потустороннее» часто освобождено от всякой мистики и связано, скорее, с социальным экспериментом по переустройству здешнего мира: социально-утопическое измерение авангарда невозможно игнорировать. Даже если художники не разделяли политических взглядов победившей партии большевиков,

«

## Художник сегодня — акционист, причем в самом широком смысле этого слова.

»

они не могли не ощущать (по крайней мере, на первых порах) потенциала и масштаба преобразований, частью которых было само их искусство. Предстояло постичь еще одну истину — на сей раз обновленного миропорядка. Но XX век — это век беспрецедентных войн. Такова обратная сторона прогресса. И некоторые художественные течения с восторгом воспевали разрушительную мощь новейших средств ведения войны, находя в них небывалую эстетику. Эстетика строительства нового уклада, эстетика высокотехнологичной войны — несмотря на все кричащие различия, и тут, и там шаблон искусства примерялся к жизни. Жизнь «дооформлялась» ее соответствием эстетическим критериям и нормам.

Вторая мировая война имела серьезные последствия для всего развития культуры. После нее угасает вера в безграничные возможности человека, вера в поступательность, прогресс. Именно под воздействием этого катастрофического

опыта в разных видах искусства происходит отказ от изобразительности как таковой. Это затрагивает и оплот последнего сопротивления, а именно поэзию. Конечно, и раньше форма ставилась под вопрос, но теперь — в свете пережитой коллективной травмы — любые виды украшения теряют право на существование. А это, собственно, то, что и подпадает под определение эстетики. Невозможно больше оценивать поэзию с точки зрения удовольствия, которое она приносит, — это удовольствие исчезло раз и навсегда. Вместе с ним — как его конструктивный двойник — исчезает и вся система поэтики, то есть тропы, метафоры и иные формы «украшений». Поэзия не только «обедняется», она лишается смысловой связности как таковой, поскольку в своих наиболее заостренных формах стремится стать свидетелем — свидетелем того невозможного опыта, который выпал на долю миллионов. А такой свидетель обречен на молчание. Вернее, само его свидетельство зависает на границе языка.



Pussy Riot на Лобном  
месте, 20 января 2012 г.  
© Денис Бочкарев

Конечно, мы не можем поставить изобразительное искусство в прямую зависимость от мировых катаклизмов. Искусство довольно долго сохраняло двойственность: с одной стороны, оно могло тематизировать происходящее, то есть фактически повторять то, что было, на уровне сюжета или темы. Однако, с другой, оно продолжало искать формальные средства для выполнения своей задачи. Пикассо, отозвавшийся на Гернику своим знаменитым полотном, по сути дела

изобрел для этой картины самостоятельный живописный язык. Он понимал, что его протест — его антивоенное высказывание, сделанное средствами живописи, — не может заимствовать то, что было даже у таких великих мастеров, как Гойя. И все-таки он берет у Гойи один продуктивный урок: нарушение конвенции. Мы знаем, что живопись, в том числе и современная, — это конвенция, или принятый набор выразительных средств. Нарушить конвенцию можно двояко: порвав с живописью как таковой (случай Марселя Дюшана) или же попытавшись внутри живописи изобрести свою собственную микроконвенцию. Иными словами, речь идет о смещении. Смещении привычных практик восприятия, нарушении публичных ожиданий. Вы ждете, что вам покажут батальную сцену или страдания мирных жителей в духе ужасов войны, — вы получаете искаленную фигуративность. Это не изображение страдания. Это такой способ живописной записи, который нас, зрителей, выводит из себя: мы утрачиваем все привычные ориентиры.

«

**Дать простор  
множественным голосам,  
из гула которых возникает  
и собственный голос  
художника.**

»

Но у искусства есть свое время. Особенно у искусства образительного, каким бы неожиданным оно ни было в момент своего появления. И сегодня «Герника» Пикассо — это не крик о помощи, а еще один шедевр. Конечно, вины Пикассо тут нет и быть не может в принципе. Именно так устроено искусство уже как институт общественный. Этот институт находится в содружестве с музеями, галереями, депозитариями, с критикой, которая его обслуживает. А сегодня он еще теснейшим образом связан и с арт-рынком. Предназначение такого института —

употребить, присвоить, поглотить. Все, что когда-то располагалось у границ освоенного и дозволенного, культура поглощает без остатка. Это значит, что нарушение конвенции ретроспективно прочитывается как продолжение традиции. В самом деле, в истории искусства — истории, рассказываемой об искусстве, — никаких разрывов быть не должно. Даже обращенный к будущему авангард и тот оказался вписанным в эту общую историю. На месте экспериментов остаются пыльные площадки. А их мгновенно занимают новые конторы от культуры.



Pussy Riot в храме Христа Спасителя, 21 февраля 2012 г.  
© Митя Алешковский / ТАСС

Надо, однако, признать, что произведения, культурная ценность которых приписана задним числом, сохраняют в себе энергию смещения, или сдвига, каковым они по сути и являются. Конечно, сегодня нам труднее судить о произведениях прошлых эпох, потому что наш собственный культурный опыт восприятия сформирован по-другому, и то, что было вызовом зрителю еще в конце XIX века, сегодня скорее составляет часть нормативного — вошедшего в привычку — видения. Особенность сегодняшнего восприятия, раз уж об этом зашел разговор, состоит в том, что оно перестает быть созерцанием.

Здесь можно было бы поставить точку. Но это нужно пояснить. Созерцание и есть практика индивидуального распознавания красоты/ценности/смысла, когда объект искусства мыслится как завершенное в себе целое, выражаясь по-другому — как художественный образ. Созерцание вполне соответствует классической схеме познания, предполагающей четкое различение двух неравноправных позиций, а именно субъекта и объекта. Объект искусства, например картина, предстает субъекту, то есть находится буквально перед ним, но это и способ создания системы представлений, с помощью которых познается мир в целом. Представления суть порождения субъекта, его познавательной активности. Причем «представление» — это в то же время и «изображение», и обособленность, выделенность последнего наглядно показывает, в каких отношениях субъект находится со своими представлениями. Он — «здесь», они — «там»; вернее, он является их источником, он их производит из себя.

Весь мир подчиняется субъекту, поскольку он им управляет с помощью своих же представлений. Изображение, как я уже сказала, — частный случай представления, но только более сложный в том отношении, что смешивает субъективное и объективное и при этом претендует на абсолютную самодостаточность. Произведение искусства — отдельный мир. Такое приходится часто слышать. И тем не менее по-настоящему наделить произведение независимым существованием можно, лишь освободив его от подчинения субъекту. Иными словами, отказавшись от его созерцания. Это уже сделала культура. Подарив нам всем технические средства, она, по сути, установила иной режим восприятия — опять-таки для всех. Место созерцания как индивидуальной практики занимает восприятие как практика, в своей основе коллективная. Это не значит, что мы воспринимаем — должны воспринимать — все вместе. Это значит, что ситуация репродуцирования распорядилась нашим восприятием таким образом, что мы перестали различать единственное, уникальное и вместо этого реагируем на типовое. Даже из уникальных явлений, замечает Беньямин, восприятие «выжимает» однотипное. То есть речь идет не об исчезновении оригинала как некоторой вещи, а только лишь о том, что эта вещь больше не схватывается нашим восприятием. Коллективное восприятие не способно видеть эту «вещь», оно проскальзывает мимо уникального, его «не видит». Зато улавливает типовое. Оно настроено только на шаблон. Шаблон как едини-

ца восприятия и есть эффект распространения знакомых всем нам технических средств.

Итак, сегодня восприятие не строится по старой модели. Это существенным образом влияет на роль, место и понимание искусства. Что такое искусство без оригинала? На этот вопрос и отвечают многие художественные практики XX столетия. Однако интереснее другое. Ценностная девальвация оригинала, как это ни парадоксально, приводит к тому, что произведение как раз и раскрывается в полной мере со своей экспериментальной стороны. Потому что эксперимент — это не прозрение автора и не подтверждение врожденной гениальности, а то, в чем участвуют силы, к человеку не имеющие отношения. Эксперимент — не лабораторный опыт. Это такой сдвиг в режиме выражения и понимания, который становится



зАиБи (движение «за Анонимное и Бесплатное искусство»). Акция «Вторжение»

возможным благодаря вторжению действующих извне безличных сил. Это встреча с тем, что не имеет для себя готовых дефиниций. Переходы, перепады, трансформации, осуществляющиеся на таких скоростях, которые или значительно медленнее, или значительно быстрее нашего порога восприятия. Ведь не будем забывать, что человеческое — это лишь одно возможное мерило, к тому же ограниченное, которое мы прикладываем

ем к окружающему миру, пытаюсь разобраться в многообразии пронизывающих его контактов и взаимодействий.

Если говорить проще и короче, произведение искусства интересно не своими эстетическими достоинствами, а как раз наоборот — тем, где и как оно подрывает представления об упорядоченности, красоте, самотождественности. Оно интересно тем, чем оно беспокоит, а не тем, чем вызывает умиление. Это и понятно, поскольку произведение не подтверждает то, что уже и так известно (тут нет и не может быть беспокойства), а сообщает о том, что не соответствует самим условиям человеческой практики познания. Иными словами, что смещает представления, причем в самом что ни на есть буквальном смысле этих слов. Отсюда и то, что я назвала выше (может быть, не слишком удачно) микроконвенцией. Речь идет о разрушении превалирующего языка искусства во имя того, что остается непереводаемым. В случае Пикассо это страдания и боль, которые вопреки ограничениям статичного, фронтального изображения он и пытается выразить. Выражение и изображение — не одно и то же. Изображение есть упорядоченный мир, выстроенный по определенным правилам, и в задачу критики, а более широко — эстетики, входит выявление этой внутренней организации. А вот выражение — это скорее неполнота организации, ее сбой, нечто, не подпадающее под действие установленных правил. Выражение — фактически новое правило, которое художник предлагает зрителям. Для того чтобы его понять, требуется переступить за черту того, что можно считать всеобщим достоянием в плане накопленного знания. Вот почему экспериментальное произведение — всегда скандал, всегда вызываемое им возмущение. Но не будем забывать, что слово «возмущение» имеет и чисто физический смысл.

Поговорим немного о судьбе художника. В свете всего сказанного можно утверждать, что испытания, выпадающие на долю художника, не являются величиной постоянной. Понятно, что прежде всего это зависит от того, какую роль играет искусство в ту или иную эпоху, каков его статус в качестве общественного института, если вообще у нас есть основания говорить о таковом. Известно, что обособление искусства и его обмирщение — это долгий процесс, и художник в эпоху Ренессанса — совсем не то же, что современный художник. Как я уже говорила, сегодня лишь с большой натяжкой мы можем употреблять такие слова, как «художник», «произведение искусства». Или с большой ностальгией. Произведение искус-

ства в его традиционном понимании определено на жительство в музей. Музей сегодня — это и есть способ бытования старого искусства. Как и рынок. Замечу, что цена произведений искусства на современном арт-рынке невероятно взвинчена. Это уже не предмет роскоши, но средство капитализации, причем в руках таких крупнейших структур, как хедж-фонды. То есть произведения искусства включены в новые финансовые отношения. В этом смысле они не столько «валюта», «деньги», или инструмент эквивалентного обмена, сколько индикаторы процессов и, по-видимому, скоростей нового финансового мира. По ним можно кое-что узнать о современном состоянии глобальной экономики.



зАиБи (движение «за Анонимное и Бесплатное искусство»). «Пингвины». 1991 г.

А в музее произведение имеет все признаки охраняемой культурной ценности. С одной стороны, это должно нас радовать тем, что произведение остается вроде бы доступным. С другой стороны, такое элегантное заключение под стражу есть способ нейтрализации беспокойства, исходящего от каждой экспериментальной работы. Музей отбирает, сортирует, устанавливает связи, придерживается определенных практик экспонирования, то есть отношения «предмет искусства — зритель». Музей навязывает определенный способ взаимоотношений с произведением искусства. В наших музеях по-прежнему превалирует стратегия рассказывания. Вы видите картину, на которой изображены, скажем, библейские персонажи, и, как правило, вы понимаете, что с ними происходит. Тем

не менее своей речью экскурсовод будет все это дублировать, накладывая устный рассказ поверх истории, рассказанной — не менее ярко — с помощью красок. И все это встроено в еще больший нарратив, а именно историю искусства, которая представлена наглядно тематическими залами, их соположением друг с другом. Словом, непрерывность и дидактичность охватывают нас со всех сторон. Но разве к этому стремится художник-экспериментатор? Разве он готов уменьшить силу своего сопротивления, возможно, градус персональной драмы во имя общепримиряющего благолепия? В указанном парадоксе, конечно, нет ничего ни сверхъестественного, ни даже по-настоящему нового. Но сегодня, как мне кажется, он особо ощутим — именно сегодня, когда музеи придумывают разные интерактивные стратегии, а проще говоря — способы заманить зрителя на свою территорию. Развлечь его, дать ему понять, что искусство — как и сам музей, его приютивший, — не устаревает. Прикасайтесь, участвуйте, творите вместе с художником — эти призывы должны помочь преодолеть холодок отчуждения, исходящий от музейного пространства.

«

## Художник сегодня невольно берет на себя функции исследователя.

»

Итак, о судьбе художника. Художник — тот, кто принадлежит к соответствующему цеху, то есть владеет навыками, связанными с той или иной конкретной разновидностью искусства. Это делатель, изготовитель, причем изготовитель искусный. Он владеет всеми тайнами своего мастерства. Искусство — по определению нечто рукотворное и в этом отношении «искусственное». Как я уже отмечала, XIX век является эпохой переломной, когда под влиянием бурного развития техники и промышленного производства меняется сам общественный уклад. В это время цеховой образ искусства необратимо угасает. Ведь цех — это и набор навыков самих по себе, и способ их

передачи новым поколениям умельцев. Более того, это также и элемент социально-экономической организации, которая отмечена неотчуждаемым характером труда. А сегодня (говоря это, мы делаем огромный исторический прыжок) искусство потеряло цеховую принадлежность. Конечно, оно утратило ее гораздо раньше, только сегодня это означает, что оно утратило также специфику своего выразительного языка. Все без исключения искусства утратили эту специфику. Стало быть, говоря об искусстве, мы должны понимать, что, лишившись своего языка, оно одновременно лишилось и своего сущностного определения. Мы не можем больше спрашивать: «Что такое искусство?» Но по инерции мы продолжаем это делать, как и пользоваться самим понятием «искусство».

Если искусство перестает быть рукотворным, точнее, если определяющей тенденцией его развития становится незрелищность (вспомним, к примеру, о перформансе, акционизме, даже концептуальное искусство подводит нас к такому пониманию), тогда что именно сохраняется — может сохраняться — от искусства? И в чем сегодня миссия художника? Во-первых, как считает Краусс, может сохраняться идея выразительного средства сама по себе. Но тут возникает известное противоречие. Для того чтобы сохранить саму эту идею, современные художники должны отказаться от представления о специфике средств выражения, то есть о специфическом языке применительно к каждому виду искусства. Более того, эти самые средства они должны заимствовать извне, за пределами искусства, в областях, которые можно было бы назвать насквозь профанными, если бы различие «высокого» и «низкого» по-прежнему имело какой-нибудь смысл. Вместо специфики искусства (и искусств) — образы массовой культуры и масс-медиа, существующие обязательно в режиме повторения, и они-то и становятся де-факто языком современного искусства. Это и есть то, что называют *the post-medium condition* и что можно описательно передать по-русски так: искусство после конца (исчерпания) присутствующих ему выразительных средств.

Во-вторых, от искусства сохраняется, как я уже сказала, экспериментальность. Возможно, отношение к ней исторически оставалось двойственным — ведь мы знаем, что было и придворное, и салонное искусство, то есть в основном искусство конформистское. И все же искусство прокладывало свой собственный путь, осваивая мир так, как это могло делать только оно. В нем всегда сохранялось напряжение между лич-

ностью и жанром. Большие художники, как правило, переизобретали жанры. Они приводили к смещению устоявшихся жанровых определений: Рембрандт, Тёрнер, Сезанн (если приводить наиболее известные примеры). Только личное в данном случае — это не мера гениальности, а отличительная особенность самого эксперимента, или открытости художника тем воздействиям со стороны внешнего мира, которые заставляют его подчиниться себе. Как показал Мерло-Понти, Сезанн писал свои полотна так, что на них обнажалось столкновение геологических пластов, которое и приводило к появлению его излюбленного образа — горного массива Сент-Виктуар. В целом эта живопись показывает мир до человека (или мир без человека), потому-то она по-прежнему так тревожит зрителя. Каждый влиятельный художник по-своему схватывает действие определенных сил и интенсивностей, одним словом — мира, полного неочевидных отношений. Именно этому художник и дает в конечном счете выражение. Причем выражение может вступать в конфликт с изображением, особенно если последнее продолжает быть фигуративным.



зАиБи (движение «за Анонимное и Бесплатное искусство»). Ночная прогулка по льду Химкинского водохранилища в рамках фестиваля «Три дня независимости». 1–3 марта 1990 г.

Эксперимент, выражение — в сущности, синонимы. Это, на мой взгляд, и есть то, что остается от искусства. Или то, в чем искусство продолжается. Художник сегодня — акционист, причем в самом широком смысле этого слова. Он зондирует социальную ткань, берет пробу социальных отношений, выступает катализатором новых. Его удел в наше время неустранимо социален. Но социальная ткань — все же то, что не пощупаешь руками. Ее можно зондировать, только вторгаясь, только действуя как вирус. И современные художники, похоже, это понимают. Конечно, социальная ткань — это

не привычный материал искусства, и у нее есть свои разновидности. Обычно искусство, о котором мы сейчас говорим, называют политическим. И действительно, в нем есть явный политический подтекст. Слова панк-молебна группы *Pussy Riot* или последняя акция художника Петра Павленского — трудно пройти мимо их специфически протестных коннотаций. Однако и там, и там наблюдается не только продленный эффект, но и то, что выходит за рамки узко понимаемой политики. *Pussy Riot*, совершая «храмовое» действие, подчиняются тому, что можно назвать самодостаточной логикой поступка. Петр Павленский вступает в сложное взаимодействие не столько с репрессивными органами, сколько с институтом права. Объектом воздействия *Pussy Riot* оказывается не отдельная избирательная кампания (в тот момент они выступали против слияния церкви и политической власти), а целый зыбкий пласт общественных умонастроений. Объект исследования — и вторжения — Павленского — сама правовая система, которую он дестабилизирует своим постоянным вмешательством (вызов свидетелей в суд и т.д.).

Это не означает, что все должны заниматься акционизмом. Согласимся, что такой вид искусства — а точнее, вторжения — подходит далеко не каждому. И все-таки мне кажется, что даже неакционисты имеют с акционистами нечто общее, а именно: их искусство тоже избегает зрелищности. Это можно выразить и по-другому. В объектах, инсталляциях, фотографиях и прочих работах, создаваемых современными художниками, неизменно угадывается дополнительное по отношению к видимости измерение, связанное с тем, что все эти художники исследуют условия видимости, способы сегодняшнего восприятия. Возвращаясь к тому, о чем мы уже говорили, можно утверждать, что в этих работах всегда присутствует и нечто неизобразяемое: то, что отсылает к разделяемости практик восприятия в современном взаимосвязанном мире. Это можно понимать и так, что сегодня общее — более не обещание, но допущение (как говорит об этом Вирно; имеется в виду, что не надо стремиться к некоей всеобщности — языка, культуры, нации и государства, потому что все это уже достигнуто). А если общее — это допущение, то это значит, что мы должны именно из этого и исходить и воспринимать такие явления, как индивидуация, то есть выделение единичного, обособление (на языке искусства — оригинальность, или уникальность), в качестве того, что имеет место только на почве всеобщего. Иными словами,

произведение искусства (что бы ни вкладывалось в это понятие сегодня) возможно именно потому, что оно «произрастает» из всеобщего, что его уникальность является, так сказать, вторичной по отношению к его универсальности. Говоря точнее, это есть конкретное всеобщее.

Наконец, мне хотелось бы прокомментировать вопрос о том, что происходит с эстетикой в этих изменившихся условиях. Эстетика в традиционном смысле остается дисциплиной, которая изучает историю идей, историю появления и эволюции основных эстетических категорий. Однако эстетика в современном смысле требует переосмысления самого предмета прежней дисциплины. Это так хотя бы потому, что, как мы видим, изменилось само понимание искусства. Стало быть, если продолжать настаивать на том, что эстетика изучает искусство или что философия искусства является одним из основных ее разделов, то приходится искать новые определения самой эстетики. И нельзя не признать, что такие определения так или иначе существуют. Возможно, все они выстраиваются вокруг предиката «чувственный». Только «чувственный» теперь указывает на более широкий круг явлений, чем переживания, вызываемые классическим искусством. Чувственный — это и определение повседневного опыта в ситуации глобализации, и режим бытования образов (наряду с другими), и ступень познания, освобожденная от своей необходимой связи с познанием трансцендентальным. Чувственное может пониматься как избавление человека от чувственного отчуждения — онемения, каковым отмечена вся промышленная современность. Речь идет о том технологическом панцире, благодаря которому современный человек стал непроницаемым для боли. Следовательно, чувственное — это также и коллективная способность чувствовать, которая имеет откровенно политическое измерение. Можно даже утверждать, что присвоение заново этой способности (по Беньямину — пробуждение) является освобождением от политически реакционной или манипулятивной версии эстетики, как это видно на примере фашизма прежде всего.

Мне представляется, что художник сегодня невольно берет на себя функции исследователя, даже если он не формулирует свои выводы на специальном языке. Сама же эстетика, со своей стороны, приобретает практическое измерение. Это больше не анализ прекрасного или безобразного, не поиск метафизической сущности произведений искусства. Это исследование

самой коллективной жизни, как она выходит на поверхность и проявляет себя столькими разными способами — в политике, но вне ее институциональных форм, в искусстве, освобожденном от эстетики, в эстетике, свободной от искусства. Чем бы ни занимался современный художник (подчеркиваю: современный; можно по-прежнему писать картины маслом, ваять скульптуры и даже делать художественные фото; все это будет продолжаться, но только к современности это не имеет отношения), он не сможет обойти стороной очевидную вещь — его произведение будет тем убедительнее (успешнее), чем больше ему удастся дать простор множественным голосам, из гула которых возникает и его собственный голос. Художник сегодня — тот, кто дает выражение этой связанности, бесконечности меняющихся отношений. Не тот, кто стремится их остановить («гений», «шедевр», эстетические категории в их расхожем понимании и есть такие остановленные формы), а тот, кто отказывается от «своего» — авторства, индивидуальности, неповторимости — во имя созидательной мощи понятой так анонимности.

«

## Чувственное — это также и коллективная способность чувствовать.

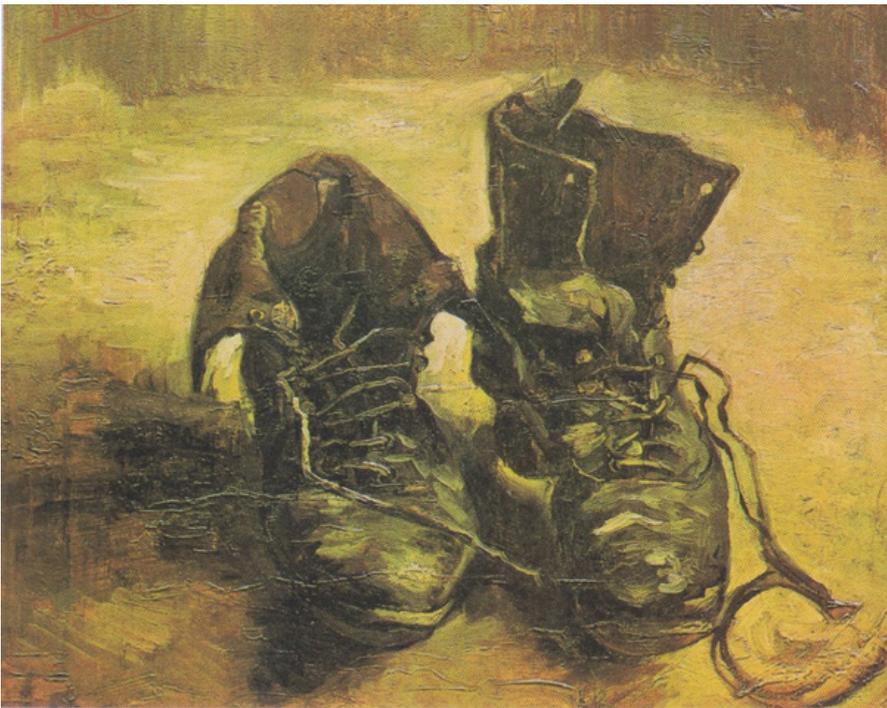
»

Конечно, художника всегда «поддавливает» институт искусства, который тут же набрасывает на него лассо, деликатно затягивая кольцо, образованное признанием, славой, материальным вознаграждением и прочими атрибутами благополучия. Как бы ни разрешалось это противоречие на уровне личном, зрителя затрагивает именно сопротивление. Сопротивление художника запросам со стороны арт-рынка и арт-институций, сопротивление самим клише «художник», «эстетика», «искусство». То есть, возможно, ожидания зрителей весьма консервативны, и в этом отношении мало что изменилось. А вот тревогу вызывает то, что идет этим ожиданиям наперекор, что застав-

ляет — пускай на какие-то доли секунды — потерять себя, усомниться. Искусство сегодня — прививка, укол. Не противоядие или мельчайшая доза отравы, защищающая организм от летального количества того же вещества, но такое «вакцинирование», при котором вирус не нейтрализуется, а продолжает жить. Эта продолжающаяся жизнь инородного тела в теле «хозяина» и есть невидимый путь современного искусства, разрушающего вековые представления о единстве, тождестве и идентичности. Современное искусство самыми разными способами учит, во-первых, выявлять и учитывать различие, во-вторых, распознавать отношения в их бесконечной динамике и, в-третьих, не доверять изображению как варианту представления, иными словами — как одной из форм приостановки неостановимого и вечно незнакомого потока жизни.

*Автор — сотрудник Института философии РАН.*

# Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках?



Винсент Ван Гог.  
Башмаки (1886)

**Борис Ключников про башмаки бытия, реализм портретов без лица, а также про философов как художников и наоборот**

Тема этого номера «Разногласий» — «Что такое художник?» — и набор составляющих его текстов родились из обсуждений с Александрой Новоженовой. В частности, она предложила поставить вопрос: что есть художник для философа? Чем взгляд философа отличен от взгляда критика или историка искусства? Ответить на вопрос взялся Борис Ключников. Этот текст среди прочего отчасти залатывает **брешь во вводном тексте номера**, где речь идет об отношениях художника с Другим, но не говорится о роли объекта искусства (будь то поименованного объекта требования или ускольза-

[http://www.colta.ru/  
articles/raznoglasiya/  
12416](http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12416)

ющего объекта желания) в этих отношениях. А Ключников пишет именно о том, как философы очерчивают объект искусства в сетях отношений.

Вы наверняка замечали, что философы часто обращают внимание на тех представителей мира искусства, которые кажутся нам неочевидными и не самыми интересными. Если же они разбирают общепризнанные так называемые шедевры, то в их трактовках читается какая-то странность, которую довольно сложно локализовать, — откуда проистекает их речь, их выбор примеров и само их отношение к истории искусства? Они подходят к искусству с «широко закрытыми глазами», руководствуясь скорее незнанием тонкостей, нежели четкой осведомленностью. Если на секунду оставить снобизм, работающий в обе стороны (искусство для философов, по обыкновению, очень мелкотемно, а философия для искусствоведов вообще рождает целую смесь странных реакций — все это реальные обоюдоострые стереотипы), то мы окажемся перед фактом: существует целое неисследованное поле, какая-то *bizarre art history*, где философы и искусство встречаются, чтобы породить странные гибриды. Эти гибриды нельзя отнести ни к философии искусства, ни к его теории. Это не просто речь об искусстве, потому как она заимствует сам метод, способ презентации, а не пытается выстроить какое-то внешнее отношение к искусству. Скорее, это философия при помощи художественного поля, работа мысли под санкцией института искусства, где решение «художественной задачи» совпадает с задачей философско-методологической.

Фридрих Ницше считал, что для любого философа будет честью, если его сочтут художником. Эциплицуя этот взгляд и само отношение Ницше к философии, Питер Слотердаик пришел к выводу, что искусство для Ницше — это возможность всегда «быть другим» или выражать одно через совершенно другое: «Ницше не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и проч.: он был музыкантом как писателем, поэтом как философом, практиком как теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно тем самым делал другое»<sup>1</sup>. Эта формулировка парадоксальна, но она ближе всего подходит к важнейшей сути

<sup>1</sup> Слотердаик П. Мыслитель на сцене // Фридрих Ницше. Рождение трагедии. — М., *Ad Marginem*, 2001. С. 556.

современного художника. Если сформулировать ее просто, то это *попытка решить одну проблему, решив проблему совершенно иную*. Раскрыть определенную истину, занимаясь сторонними вещами, а по сути — любыми другими вещами. Ницше был бы рад этому. Он сделал из этого метод, веселую науку. Но мы знаем примеры, когда эта связь искусства с реальностью приводила к страданию.

Например, в рассказе русского писателя XIX века Всеволода Гаршина «Художники» в основе сюжета оказывается художник, близкий ко взглядам критических реалистов. Он страдает, потому что выбрал искусство как инструмент выражения социальной несправедливости, и, осознав, что его картины никак не могут помочь простым людям, он сходит с ума и отказывается от искусства. В другом его рассказе «Красный цветок» главный герой — сумасшедший, считающий, что все страдание мира запрято в красном цветке за пределами лечебницы. Срывая этот цветок, он хочет разрешить все противоречия мира. Всеволод Гаршин, будучи тонким художественным критиком, уловил нарастающую внутри искусства амбивалентность задач. Быть художником значит пытаться решить проблему социальной реальности через совершенно другую проблему, на первый взгляд, самую далекую от прямого активизма, — художественную, где под термином «художественная» может стоять любая другая задача. Именно через такое определение я бы охарактеризовал отношение многих философов к художникам. И философы, и художники перекодируют сами себя, появляясь в среде иных задач, которые тем не менее отвечают на их первоначальный запрос. Нас интересует не то, какого мнения философы о художниках, а то, как они оказываются друг другом.

Если мы присмотримся к предложенной формулировке, если рассмотрим внимательно структуры из рассказов Гаршина, то заметим в ее основании романтическое определение аллегории. Исторически сложно описать, чем является аллегория. Как гласит одно из словарных определений, «аллегория имеется там, где события повествования очевидным и постоянным образом относят нас к другой одновременной структуре событий и идей...» То есть аллегория не может пониматься строго как иконографическое соответствие: это соположенность целых отношений и ситуаций, которые задаются субъективно. Например, мы говорим, что музы обладают аллегорическим характером, что означает, например, что муза Клио

выражает историю как таковую, а вернее, целую систему отношений, именуемую историей. Что такое «Меланхолия» Дюрера? Это не этот конкретный ангел, не конкретный атрибут, а целая система действительных отношений, к которой художник отсылает разом, пытаясь ухватить сразу множество вещей в едином синтезе.

«

**Быть художником значит  
пытаться решить проблему  
социальной реальности  
через совершенно другую  
проблему.**

»

Итак, искусство и философия могут вступать в аллегорические отношения, когда произведение становится ответом на методологический запрос, а философия вдруг видится художественным проектом. В любом случае мы должны говорить об особом характере связи, который немного сложнее, чем просто отношения напрямую, философия об искусстве или портрет философа кисти того или иного мастера. Далее я рассмотрю две «аллегорические операции», которые сталкивают мышление или даже целые философские системы с отдельными художественными высказываниями. Для максимальной наглядности я хотел бы обратиться к хорошо известному многосоставному случаю Винсент Ван Гог — Мартин Хайдеггер — Мейер Шапиро — Жак Деррида. Этот случай связи раскрывает троп «метафоры» у Хайдеггера и имеет свои последствия для всех участников спора. Второй же случай — менее известный, но доступный на русском языке в **«Художественном журнале»** текст Альтюссера о художнике Кремонини, который наиболее полно ставит вопрос об аллегории.

У этого моего текста две цели. Первая — показать, как тропы вроде метафоры и аллегории организуют отношения фило-

софов и художников, как они переплетают миры и институциональные границы. Вторая же цель — открыть «фигуративное» измерение в философии, то есть показать, что мысль может работать как *поэзия* в смысле метафорики Хайдеггера или же как *аллегория* в смысле марксизма Бенямина, Альтюссера и Рансьера.



Альбрехт Дюрер.  
Меланхолия (1514)

### Башмаки бытия: метафора

Первая история началась с работы философа Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» 1935 года, в которой он разбирает картину Ван Гога «Башмаки». Для Хайдеггера основным «жестом» истока художественного творения является переинтерпретация древнегреческого понятия «алетейя» — истина, которая для Хайдеггера должна мыслиться не как «соответствие» (с чем он связывает римскую традицию), а как «не-сокрытость» (таково дословное значение слова «алетейя»). Обращаясь к Ван Гог, философ говорит, что в момент, когда

утилитарный предмет служит какому-то делу, мы не можем его уловить, он сливается с функциональностью, которую Хайдеггер определяет как «служебность»/«подручность». Художник же, изображая эти башмаки, лишает их служебности, выводит из обращения, раскрывая нам опыт того, кто их носит, и даже не задумываясь об этом (по мысли Хайдеггера, это крестьянка): «Что же совершается здесь? Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия. Несокрытость бытия греки именовали словом “алетейя”. Мы же говорим “истина” и не задумываемся над этим словом. В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины»<sup>2</sup>.

Здесь необходимо обратить внимание, как у Хайдеггера оказываются связаны понятия служебности (подручности), истины и произведения искусства. Для него стать произведением искусства означает приостановить утилитарный режим и предъявить его вне контекста употребления (не случайно он описывает, что башмаки стоят как бы в несуществующем пространстве, из них сочится одиночество и т.д.). Причем для поэтического Хайдеггера «сломанность» башмаков, их антиутилитарное изображение делают их выразительным средством, излучающим опыт крестьянства. Крестьянка носит их, она не видит их истины. Но только художник, «сломав» башмаки, может предъявить их несокрытость. В этом метафора отличается от аллегии: она переносит свойства одного объекта на другой, освобождая его и наделяя поэтикой.

Философ Грэм Харман, для которого анализ подручности Хайдеггера явился главным стимулом к созданию ОО (объектно ориентированной онтологии), считает метафору одним из средств доказательства фундаментального ускользания объектов, не сводящихся к тем отношениям, в которые они вступают, — а также одним из немногих способов все же косвенно указать на реальное ядро объекта, из отношений исключенное. В своих текстах об искусстве Харман называет эту силу метафоры «нереляционной эстетикой», пытаясь критиковать «эстетику отношений» Николая Буррио. В качестве одного из примеров своей нереляционной эстетики Харман неожиданно называет Гришу Брускина, который по странному стечению

<sup>2</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. — 2008.

обстоятельств действительно любим именно философами. Его иероглифика позволяет Харману говорить о принципиальной изъятости объектов из любых отношений, которую прикрывает собой отдельно стоящий иероглиф, тот самый наследник «Башмаков» Ван Гога.



Гриша Брускин.  
Время Ч (2013)

Историк искусства Мейер Шапиро, реагируя на статью Хайдеггера о Ван Гоге, пытается «срезать» Хайдеггера воззванием к фактам. Он указывает на то, что башмаки на самом деле являют собой «автопортрет», метонимическое изображение самого Ван Гога и неприкаянной жизни художника. Шапиро не нравится попытка Хайдеггера «онтологизировать» почву и крестьянский труд, спекулятивно обозначив их «раскрытием бытия». Но обратите внимание, что и Хайдеггер, и Шапиро видят в башмаках метафору реального опыта.

Начиная говорить с позиций социологии, Мейер Шапиро упускает из виду то, в чем подспудно согласился с немецким философом, а именно: принадлежность башмаков важна, будь они выражением опыта крестьянки или самого Ван Гога. Именно это имеет в виду философ Жак Деррида, опосредуя их конфликтный спор в своем эссе «Истина в живописи»: они оба видят в искусстве выражение жизненного опыта, хотя на самом деле происходит другое — в их споре произведение искусства оказывается произвольным полем для столкновения различных интерпретаций, и именно это имеет итоговое значение.

Шутливо Деррида сравнивает башмаки Ван Гога с башмаками самих Хайдеггера и Шапиро. Парадоксальным образом их башмаки — это «два правых или два левых башмака» (консерватора Хайдеггера и марксиста Шапиро), это «ноги двух знаменитых западных профессоров». Для Деррида сам спор Хайдеггера и Шапиро доказывает, что башмаки являются произвольным знаком, благодаря которому может состояться сам факт интерпретаций.

«

## Если Хайдеггер остается философом метафоры и образа, то Альтюссер и Рансьер переходят на уровень фигуры и начертания.

»

Таков рельефный исторический пример, когда хайдеггерианский, поэтический способ мышления находит свое внезапное соответствие в определенном чтении Ван Гога. Если подытожить, то башмаки являются метафорой в том смысле, что перенимают на себя, подобно ауре, выражение либо крестьянства, либо автобиографии художника. И тем не менее башмаки здесь остаются простым, одиноким объектом, данным на картине иероглифически, вне мира. Это не является аллегорией. Чтобы продемонстрировать, как можно видеть аллегорически, я хотел бы обратиться к фигуре (во многих смыслах этого слова) Альтюссера.

### **Реальная абстракция: фигура в философии**

В центре этой ситуации — Луи Альтюссер и художник Леонардо Кремонини, которого философ впервые увидел на Венецианской биеннале. Текст, посвященный ему, начинается с инте-

ресующей нас проблемы: что значит «мыслить искусство»? Альтюссер говорит о том, что многие слишком быстро каталогизируют Кремонини, заявляя: «Экспрессионизм — ничего интересного». Альтюссер тут вставляет шпильку стилистическому подходу критиков и историков искусства, которых причисляет к гастрономам, вырабатывающим словарь для культурной «дегустации». Сам Альтюссер мастерски умел раскрывать движение внутри концептов, противостоя их фетишизации. Вместо того чтобы просто навесить на художника «ярлык», Альтюссер предлагает начать мыслить теми средствами, какими Кремонини создает свои работы. И это принципиальное отличие от спора Хайдеггера и Шапиро. Если они пытались установить жизненный опыт, ухваченный Ван Гогом, то Альтюссер старается воссоздать в мысли то движение, которому следует художник. Прямая репрезентация невозможна, но возможно соответствие.

Это чрезвычайно интересная позиция, где проблемы философии становятся неотличимы от живописи, причем не всякой живописи, а именно фигуративной. Альтюссер «живописно» относится и к собственному мыслительному проекту. Для него марксовы вопросы о «перевороте» диалектики Гегеля «с головы на ноги» или о метафоре «пережитка» являются не чем иным, как живописными образами, структурами, которые необходимо прочитать внимательно и обратить внимание на формальную сторону их конструкции.

Отступая от самого Альтюссера, можно сказать, что Кремонини принадлежал к тому кругу фигуративных художников, для которых важно мерцание между абстракцией и реалистическим изображением, между фигурой, начертанием и образом. Альтюссер вовсе не случайно обращается именно к нему, потому как именно проблема перехода абстрактного в конкретное интересует его самого при чтении Маркса. В середине своего текста он пользуется марксовым понятием «реальная абстракция», что необходимо понимать двояко. С одной стороны, само произведение искусства для него является «реальной абстракцией», то есть жестом, в котором *мысль и идеология становятся вещью* (как в случае с деньгами), а с другой стороны, таково содержание метода Кремонини, где линии переходят от абстрактных полей к реальным очертаниям предметов и отношений. Здесь кроется, если угодно, эстетический смысл «реальной абстракции» Маркса. По сути, это отношения аллегории, когда вещь (например, деньги) является системой перекодировки другой системы (социальных отношений в денеж-

ный обмен) — а не просто метафорического переноса свойств одной вещи на другую. Здесь две системы, как сообщающиеся сосуды, держатся на отношениях эквивалентности.

Именно об этом режиме говорит и сам Альтюссер в своей работе о живописи. Дело не в том, что фигуры Кремонини «похожи» на себя в жизни, а в том, что они, будучи уже опосредованными идеологией, уже подобно-искажены, уже отражены. В конечном итоге банально понятый реализм не отражает всей сложности реальности, так как человек всегда оказывается уже идеологически опосредован ею, он изначально всегда подобен портретам Кремонини — где отсутствует лицо, но тем не менее угадывается портрет: «Мы не можем “узнать” себя (идеологически) в его картинах. И именно потому, что мы не можем “узнать” себя в них, мы можем — в той специфической форме, которую нам предоставляет искусство, в данном случае — живопись, — *знать* себя в ней. Если от “человека” Кремонини “изображает” лишь реальность — те “абстрактные” отношения,



Leonardo Cremonini .  
Из серии Alle spalle del  
desiderio (1966)

которые конституируют его в его бытии, которые создают его вплоть до его индивидуальности и его свободы, — то он также знает, что любое живописное произведение пишется лишь для того, чтобы быть увиденным, и увиденным живыми, “конкретными” людьми, способными детерминировать себя ча-

стично, в объективных пределах, детерминированных в своей свободе самим “видом” того, что они есть”<sup>3</sup>.

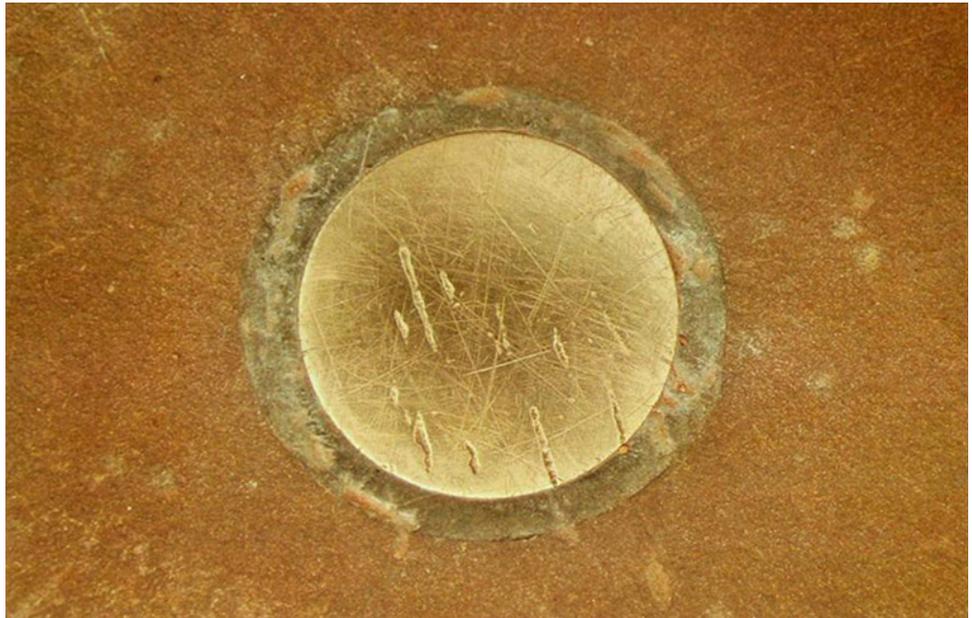
Фигуративная живопись в этом отношении так же волнует и философа Жака Рансьера в его «Фигурах истории». Систематически критикуя своего учителя Альтюссера, он тем не менее также видит важность фигуративного образа не только для искусства, но и для интерпретации истории в целом. В главе «История и репрезентация: три поэтики модерности» он отмечает, что третий из режимов, открытых современностью, говорит: «реализм не есть тривиальное возвращение настоящих вещей, противостоящих конвенциям репрезентации. Это цельная система всех возможных вариаций аспектов реальности, всех возможных форм сочленяющихся и разъединяющихся фигур и историй, освободившихся в результате разрушения»<sup>4</sup>. Рансьер приводит цитату Флобера о том, что не существует разницы между небольшой коммуной Ивто и Константинополем, потому как Ивто обладает той же структурой связей, что и Константинополь. В отличие от Альтюссера с его Кремонини, Рансьер обращается к магическому реализму и новой вещественности, даже к мегаассамбляжу «Мерцбау» Курта Швиттерса, чтобы показать: свобода связей свойственна произведению искусства, которое водружается на обломках истории, чтобы более полно отразить реальное положение дел. Швиттерс, создающий свою архитектуру на обломках старого мира, используя фрагменты нищеты, оказывается ближе к реальности, чем тривиальный реализм, именно потому, что пользуется аллегорическим выражением. Фигурация ценна именно потому, что проявляет швы и характеры связей. Фигура — это аллегорическое отношение, это сеть связей, перекодирующая сеть реальности.

Если Хайдеггер остается философом метафоры и образа, то Альтюссер и Рансьер переходят на уровень фигуры и начертания, выстраивая сложные соответствия отношений и тем самым предлагая более формалистическую трактовку как живописи, так и истории мысли.

<sup>3</sup> См. здесь (<http://xz.gif.ru/numbers/77-78/althusser1/>).

<sup>4</sup> Jacques Ranciere. *Figures of History*. P. 80.

# Невидимая рука дающего



Walter de Maria. Vertical Earth  
Kilometer. 1977 / «Глубина, на которой  
находится природный газ, колеблется  
от 1000 метров до нескольких  
километров»  
© www.gazprominfo.ru

*Что такое художник для фондов?*

*Диалог арт-критика*

*Валентина Дьяконова с самим собой*

**ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ:** Мы будем говорить о художниках для фондов, и очевидно, что ты много знаешь об этом, но зачем тебе понадобилась такая форма — диалог с самим собой?

**ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ:** Тому есть несколько причин. Во-первых, личная любовь к жанру, возникшая благодаря просветителям Возрождения — Эразму и Николаю Кузанскому. Наверное, в нашем диалоге найдется что-то и от «Параллели между древними и новыми» Шарля Перро, пускай и в политическом измерении: одному из нас придется играть роль «постмодернистского социолога», другому — «философа *a l'antique*»,

как обозначил конкурирующие взгляды на неолиберальное общество Жак Рансьер в «Ненависти к демократии». Для Рансьера, правда, обе позиции являются сторонами одной медали, но я уверен, что нам не стоит отказываться от роскоши драматургических возможностей такого столкновения. Во-вторых, я действительно немало знаю о фондах и о том, как они функционируют, но то, что я знаю, легче писать от двух первых лиц, потому что такое раздвоение позволит переложить ответственность за иные рискованные реплики на персонажа, а не автора. К тому же ты-то как раз выступаешь в роли человека, который не обладает информацией, и, в общем-то, ты всегда есть, даже если наши тексты подписаны одним именем. И в-третьих, нам предлагается, по-видимому, произвести акт институциональной критики, а он невозможен без рефлексии о том месте, где он осуществляется. Журнал называется «Разногласия», его содержание предполагает споры, а их-то и нет практически; это пространство дискурсивного согласия, единой воли с эпистемологической точки зрения. Это неудивительно для проекта, располагающегося на домене *colta.ru*, который ранее назывался *openspace.ru*: столь же характерное несовпадение названия и тщательного отбора дискурсивных практик.

**Дьяконов:** Разногласия и споры — не одно и то же, ну да ладно. Какую роль ты мне отводишь?

**Дьяконов:** «Философа *a l'antique*», конечно же. Начинай!

**Дьяконов:** Охотно. Ты, следовательно, «постмодернистский социолог», ладно. В увеличении роли фондов мы видим уже отрефлексированную прогрессивной мыслью, в том числе и во втором номере этого журнала...

**Дьяконов:** Да-да! Извини, я перебыю. Ты имеешь в виду статью [Глеба Напреенко «Привилегии и метафизика в Третьяковской галерее»](http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10494), вызвавшую скандал и отмену его лекции в той институции, которую он критиковал. Интересно, что после этой статьи Глебу в комментариях на *Facebook* предлагали заняться критикой фонда «Виктория — искусство быть современным» (*V-A-C*), и он полушутя обещал, но в конце концов, как видим, переложил эту обязанность на нас с тобой.

**Дьяконов:** А мы лицемерно раздвоились, как я понимаю, чтобы разделить и тем самым уменьшить ответственность за наши слова. Но я продолжу. Фонды — следствие ситуации неолиберальной культурной политики. Государство учит бюджетников зарабатывать, в том числе и на неприспособленных для интеллектуального маневра заказах. Некоммерческие

и социальные проекты уходят на частное попечение. Возьмем вопрос инклюзивности: самые громкие и затратные проекты реализуются фондом «Айрис», учредителем музея «Гараж», и фондом V-A-C. Благотворительный фонд Владимира Потанина модернизирует государственные музеи и финансирует собрания русских художников второй половины двадцатого века

«

**В логике капитализма  
любой фонд одновременно  
имеет право и на то, чтобы  
декларировать заботу  
об общественном благе,  
и на то, чтобы объяснять  
свои стратегии частными  
преференциями.**

»

Центру Помпиду. При этом фонды ставят своей задачей общественное благо в его разных итерациях, от установки на некоммерческие проекты до более абстрактного «изменения ситуации в российском искусстве», но для других государственных учреждений, занимающихся производством знания на схожих основаниях, их стратегии абсолютно непрозрачны. Сотрудникам ГЦСИ и отделов новейших течений часто не очень ясно, отчего V-A-C, Фонд Смирнова—Сорокина или *Stella Art Foundation* поддерживает тех или иных авторов, и эти сотрудники подозревают за выбором фондов логику моды и конъюнктуры, а не логику прогресса.

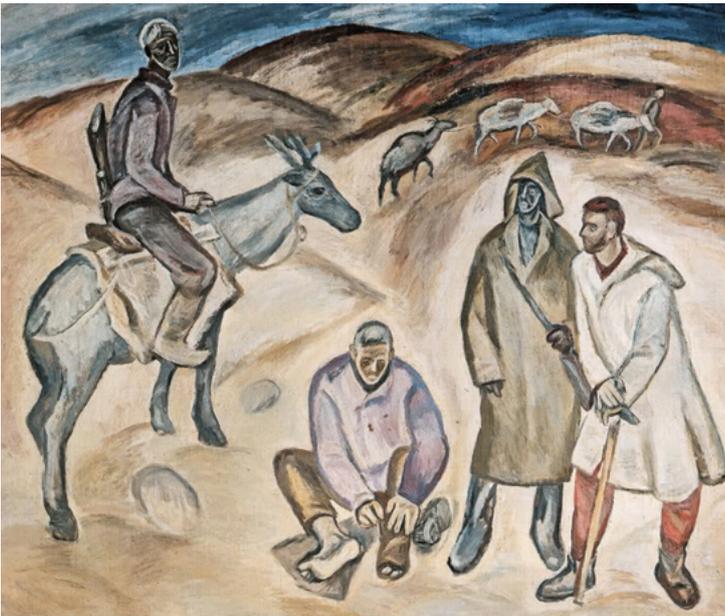
**Дьяконов:** Это очень хорошо объяснила мне куратор V-A-C Катерина Чучалина: «мы не гильдия и не государственная структура, чтобы заниматься эгалитарным перераспределени-

ем ресурсов между всеми участниками событий».

**Дьяконов:** О да. В логике капитализма любой фонд одновременно имеет право и на то, чтобы декларировать заботу об общественном благе, и на то, чтобы объяснять свои стратегии частными предпочтениями. Это мои деньги, и я делаю с ними все, что захочу.

**Дьяконов:** Это, на самом деле, важный аргумент. Катерина и Владимир Логутов, арт-директор Фонда Смирнова—Сорокина, говорят: финансирование искусства в России ничтожно, и никакой конкуренции на этом поле быть не может — денег так мало, что любые траты к лучшему. И я с ними согласен.

**Дьяконов:** Точно так же, очевидно, дело обстоит и с добычей природных ресурсов, которой зарабатывают владельцы некоторых фондов: это важно для экономики страны, но бизнес-стратегии реализуются вне общественного контроля. Между тем очевидно, что и природные ресурсы, и культурная сфера являются неотчуждаемыми ценностями для общества в целом.



Павел Никонов. Геологи.  
1962 / «Когда Михельсона  
как-то спросили, как  
появился «Новатэк»,  
он отшутился, что, мол,  
объединились два нищих  
— строитель и геолог,  
рассказывает знакомый  
Михельсона»  
© www.forbes.ru

**Дьяконов:** Сравнение нефти, газа и искусства мне не кажется корректным, извини. Причем с политэкономической точки зрения, на которой ты столь отчетливо стоишь. Искусство — это с точки зрения базовой экономической теории набор вещей с парадоксальной прибавочной стоимостью, более абсурдной, чем танцующий стол у Маркса, и любые инициативы в этой области в своей основе имеют собрания, коллекции. В этом музеи ничем не отличаются от фондов, потому

что, во-первых, когда-то они все были частными, и во-вторых, коллекции диктуют развитие — расширение собрания, интерпретацию, дополнения.

**Дьяконов:** Тогда как ты объяснишь простой факт — художникам без поддержки фондов не стоит и думать о выставке в государственном музее, зато с такой поддержкой у них все получается? Недавние примеры: выставку Александра Пономарева «Витрувианский человек» в ГМИИ им. Пушкина поддерживал ЦУМ *Art Foundation*, выставку Виктора Пивоварова

«

## Риск вложения в молодого художника корректируется репутационными доходами от вторжений в консервативные институты.

»

«Потерянные ключи» там же — музей «Гараж». Видимо, наша оптика теперь всегда будет зависеть от того, насколько благосклонны те или иные частные лица к тем или иным художникам, и о других критериях можно навсегда забыть. Очевидно, Алан Капроу, Роберт Смитсон и прочие практики институциональной критики шестидесятых просчитались, устроив похороны музею как реликту отношений заказчик/художник. Слухи о смерти патрона сильно преувеличены!

**Дьяконов:** Несмотря на твою язвительность, мы наконец-то вышли, собственно, на тему нашего разговора — «художник для фонда». И понятно, что фонд артикулирует интересы частного лица, которое, в свою очередь, моделирует свое участие в художественном процессе как миссию. Скажем, в случае *Stella Art Foundation* миссия в том, чтобы показывать в российском павильоне в Венеции только признанных классиков — беспро-

игрышный вариант стратегии, попытка установить или еще раз утвердить иерархические отношения в искусстве. В принципе, такой подход ничем не отличается от сферы сделок с недвижимостью, только роль актива здесь играют страницы будущих хрестоматий и музейные площади. Но есть и чрезвычайно сложные стратегии, в которых просматривается несколько взаимоисключающих, на первый взгляд, слоев самоидентификации. Например, деятельность фонда V-A-C. Почти все громкие проекты фонда в России — выставка Михаила Толмачева «Вне поля зрения» в Музее Советской Армии, «Президиум ложных калькуляций» в Музее предпринимательства, «Педагогическая поэма» в музее «Пресня» — представляют собой эталонные образцы институциональной критики средствами современного искусства, довольно распространенный случай вторжения в музей с целью вопрошания его исторического нарратива. Такая работа необходима, и фонд V-A-C впервые занялся ею с остро-

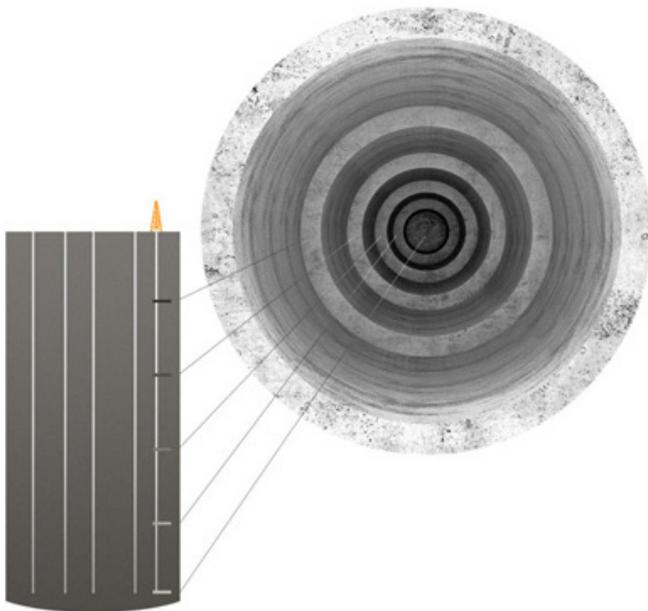


Схема добычи природного газа «Зачем бурить “лесенкой”»  
© gazprominfo.ru

критическим подходом, хотя прецеденты возникали и раньше — в Санкт-Петербурге есть фестиваль «Современное искусство в традиционном музее».

**Дьяконов:** Хорошо, хорошо, я прекрасно знаю твой излюбленный риторический прием — перечисление художников, выставок, фактов, которое должно вызвать (и у наивных людей вызывает!) уважение к твоим знаниям и ощущение, что об-

щая картина намного сложнее и интереснее, чем нам кажется. Между тем нет причин считать деятельность V-A-C принципиально отличной от «делок с вечной недвижимостью» других фондов, просто у V-A-C экономическая модель посовременнее. Вот Катерина Чучалина работает с художниками, которые «занимаются скорее производством отношений и связей между агентами существующей культурной и социальной среды». Похоже на инвестиционную диверсификацию, характерную для хедж-фондов: риск вложения в молодого художника корректируется репутационными доходами от вторжений в консервативные институции. Но в эти тонкости мы вдаваться

«

Не так-то просто  
определить, что  
критиковать, если  
у искусства нет площадки  
репрезентации.

»

не будем. Ты ведь не задумывался, признайся, до этого момента о том, что мы легко говорим на тему «художник для фонда» и нам нечего сказать на тему «художник о фонде»? Мы же не видим институциональной критики, направленной на фонды за их деньги? Невидимая рука дающего спускается с неба и помогает слабым для того, чтобы скрыть коррупцию силы!

**Дьяконов:** Я объясню почему. Во-первых...

**Дьяконов:** О, эта страсть к перечислениям, скрывающая неспособность достичь синтеза в рассуждениях! Иллюзия последовательности, свидетельствующая о мышлении на уровне инструкции к мебели!

**Дьяконов:** Во-первых, вспомни, как Анри Лефевр в «Производстве пространства» говорит о том, что идеологии пишутся пространствами. «Что остается от Святой Церкви, если не будет храмов?» В этом аспекте фонды существуют в идеологической

«серой зоне»: за редкими исключениями (фонд *In Artibus, Stella Art Foundation*) они вторгаются в социополитически артикулированные локации, но не совпадают с ними. Не так-то просто определить, что критиковать, если у искусства нет площадки репрезентации. Во-вторых, художникам не обязательно интересно и необходимо критиковать тех, кто финансирует их проекты, в наших условиях они не могут быть ответственными потребите-

«

**Тут «серая зона» между  
общим и частным,  
очень невротическое  
пространство, оно  
нуждается в прояснении и  
артикуляции. Без них фонды  
бессмысленны и, возможно,  
опасны.**

»

лями, выбирающими между марками одежды на основе последних репортажей о потогонных фабриках Таиланда. И в-третьих, разве не можем мы утешиться словами Адорно из «Тезисов об искусстве и религии сегодня»: «Искусство, и так называемое классическое искусство не в меньшей степени, чем его более анархические проявления, всегда было и есть сила протеста человечности против господствующих институций, религиозных и прочих, отражающая и их объективную сущность»?

Дьяконов: Это можно сделать, только если отменить претензии фондов на концептуальную и идеологическую независимость от тех площадок, на которых реализуются их проекты. Принимать за исходную точку тезис о полном слиянии месседжа фонда и месседжа институции, в которую фонд вкладывается. Так, «Педаго-

гическая поэма» Арсения Жилиева станет очередным примером исторической амнезии, а не попыткой возродить революционную риторику. «Вне поля зрения» Толмачева — очередной эпизод российского милитаризма, а не попытка деконструкции военной оптики. «Нет времени» Фонда Смирнова—Сорокина на «Винзаводе» — не исследование современной живописи, а витрина будущих коммерческих транзакций. И так далее, и тому подобное.

**Дьяконов:** Погоди, но государственническая идеология может быть выражена и напрямую, через поддержку реализма, патриотических программ, выставок вроде «Моей истории».

**Дьяконов:** На то искусство и современное, чтобы демонстрировать актуальный протест в формах господствующей идеологии. Чем, по-твоему, занимались соц-арт и концептуализм? Точнейшее отражение иронии и скепсиса относительно стертой живописной и газетной риторики.

**Дьяконов:** Хорошо, мы снова отошли от главной темы — «художник для фонда». Возможно ли вернуться к ней?

**Дьяконов:** Нет, конечно. В ней есть внутреннее противоречие, которое ты обозначил, упомянув «серую зону». Художник не может быть для призрака идеологии, газообразные и текучие очертания которого мы вынуждены угадывать по аналогии с западными примерами институциональной критики. Он либо здесь, либо нигде. Фонды — нигде, так я тебя понял.

**Дьяконов:** Действительно, относительно двух-трех художников, которых уверенно поддерживали фонды, у меня осталось ощущение, что они переживают свою выключенность из рациональных и неформальных художественных отношений. Из рациональных — потому что их работы не вливаются в либидинальную экономику арт-рынка, с одной стороны, и не служат общественному благу по заказу государства, с другой. Из неформальных — потому что между ними и их товарищами выросла финансовая стена.

**Дьяконов:** Об этом я и говорю. Тут «серая зона» между общим и частным, очень невротическое пространство, оно нуждается в прояснении и артикуляции. Без них фонды бессмысленны и, возможно, опасны.

**Дьяконов:** «Невротическое пространство между общим и частным»? Неплохое определение искусства. Я, с твоего разрешения, буду радоваться тому, что мои любимые художники получают возможность работать в том масштабе, о котором так мечтают. Фонды — мои союзники до тех пор, пока они производят работы Кирилла Глущенко, Кирилла Макарова...

**Дьяконов:** Еще одного перечисления я не переживу.

# Оля Данилкина: «Независимость дорогого стоит»



© Gallery 21

*Что такое художник для журналиста?  
Рассказывает один из редакторов сайта Aroundart*

*Редактор «Разногласий» Глеб Напреенко взял интервью у Оли Данилкиной, редактора сайта Aroundart и известного в арт-среде интервьюера художников, предложив Оле рассказать о своей практике трансляции событий художественной сцены, сделав таким образом эту трансляцию предметом вопрошания и поставив под вопрос ее прозрачность.*

— Как задумывался Aroundart? Как пространство архивации и фиксации художественной жизни?

— Я не могу ответить на вопрос о том, каким Aroundart задумывался.

<http://aroundart.org/>

мывался, так как я и Елена Ищенко занялись сайтом примерно три года назад, а основан он в 2009 году. Могу отвечать за то, каким его хотели видеть мы и каким будет сайт, на который мы переехали всей командой в августе этого года, расставшись с прежним издателем и перейдя в режим полного самоуправления, — [Aroundart.org](http://aroundart.org). Я озвучу свое субъективное видение, вероятно, у Лены будет схожая позиция, но с другими оттенками.

Смотря на нашу работу ретроспективно, я бы уверенно назвала нашу логику архивной, то есть ключевая задача, которую мы ставили и ставим, — это фиксация художественного процесса. Эта же логика определила то, каким сайт станет после перезапуска. В прошлом году наши читатели помогли нам собрать средства на переделку всей технической и визуальной платформы — мы готовили ее весь этот год. Обновление состоится уже вот-вот и будет включать два этапа: сначала обновится сам журнал, у него появится ряд дополнительных функций и принципиально новых для нас разделов, а затем в совершенно ином, гораздо более удобном и упорядоченном виде будет представлен архив материалов.

**— Когда мы с тобой переписывались при подготовке к интервью, ты назвала свой подход «во многом журналистским». Что ты имела в виду под этим словом?**

— Оговорюсь, что речь идет как о подходе к интервью, о котором ты как раз меня спрашивал, так и о редакторской работе. Так вот, в журналистском подходе к интервью я имею в виду журналиста как фигуру, которая берет на себя своего рода функцию передатчика: он разбирается в том, что происходит, и транслирует это читателю. В интервью это предполагает, что я стараюсь дать возможность высказаться тому, у кого беру интервью, чаще всего — художнику. В журналистском подходе в редакторском деле я подразумеваю, что стремлюсь охватить разные точки зрения, разные пласты происходящего — в меру возможностей.

Как девочки-отличницы, мы с Леной Ищенко с самого начала относились ко всему серьезно: не могли выпустить материал с откровенно плохими фотографиями, а еще очень любили (и любим) здоровенные интервью и полотна текста. Идеал, к которому мы стремимся, — давать слово разным позициям, показывать разные углы зрения. Это чисто журналистская логика. Это не значит, что мы отмечаем критическую позицию: мы включаем журналистскую логику освещения разных пози-

ций, взгляда с разных углов — если говорить об обзоре художественного производства, благо у нас много авторов и позиции зачастую у них самые разные — мы им доверяем. И кроме того, для части материалов мы используем чисто журналистский подход: тот же [«Портрет художника в юности»](http://aroundart.org/relation/portret-hudozhnika-v-yunosti/) или недавняя [серия интервью с концептуалистами](http://aroundart.org/relation/kontseptualizm/) — это формат, задача которого — дать слово конкретному художнику, услышать его историю из его же уст. Или другой пример: рубрика про образование и резиденции, задача которой — донести факты об образовательной институции и субъективный опыт конкретного ученика.

<http://aroundart.org/relation/portret-hudozhnika-v-yunosti/>

<http://aroundart.org/relation/kontseptualizm/>

«

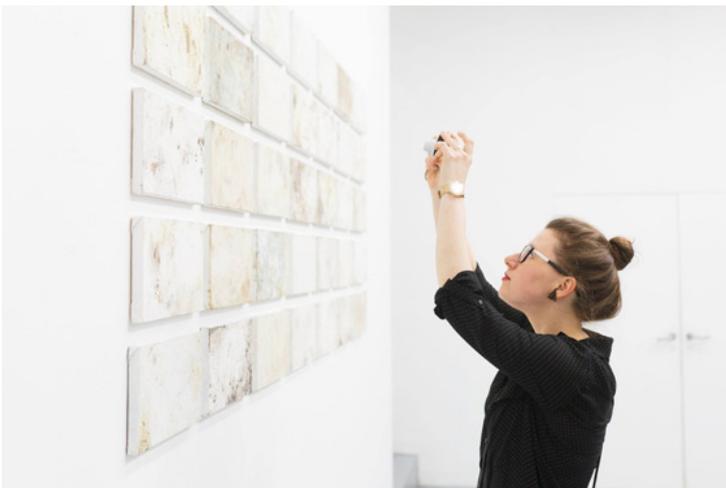
**Для меня всегда было  
важным не уходить  
от конкретного человека  
и его конкретного способа  
мышления.**

»

Это, конечно, идеал, и часто мы замечаем, что залипаем во взгляде на чем-то одном. Например, при подготовке «Работ года — 2015» — эта ежегодная рубрика служит своего рода подведением субъективных итогов прошедшего года для всех постоянных авторов — я заметила, что в моем личном лонг-листе были в основном проекты, ушедшие от как такового объектного производства, эта тема меня тогда сильно занимала (и занимает), а к конвенциональным «объектам» в широком смысле я интерес потеряла. И, наверное, если бы весь список составляла я, то там были бы одни перформансы и работы эстетики взаимодействия! Но на то журнал и командная работа, чтобы все друг друга балансировали, а не личный блог. В качестве постоянных редакторов нас с Леной двое, и понятно, что набор ракурсов у нас ограничен. Если бы постоянная команда была больше — в этом плане было бы проще. Но во многом здесь

на помощь приходит наш коллектив постоянных авторов. Например, с Аней Быковой у нас часто ровно противоположные точки зрения, и я обожаю Аню за то, что она этим удерживает меня от того самого «залипания» на каком-то одном «кружке» художников или типе художественного высказывания.

Конечно, мы могли бы показывать и больше острых углов, освещать больше тем, но это вопрос прагматики: нас с Леной всего двое, мы работаем бесплатно и в свободное от другой работы время, с некоторых пор не только как редакторы, но и как организаторы всего сайта, и других людей, готовых систематически качественно работать редакторами на волонтерской основе, мы пока не нашли. Можно справедливо обвинить нас в том, что особо и не искали и вообще много чего не делали и не делаем, но это происходит не от яростного желания не делать, а потому, что в сутках 24 часа и независимость дорогого стоит.



© Галерея Osnova

— **Насколько важна для твоей практики человека, пишущего о современном искусстве и берущего интервью у художников, социальная включенность в процесс — вернисажи и т.д.? Не является ли такая необходимость постоянной включенности для тебя изматывающей?**

— Изматывает чудовищно, конечно. Необходимо держать руку на пульсе и смотреть, что происходит, а делать это на вернисажах или нет — это уже отдельный вопрос. Сейчас я уже меньше хожу прямо на вернисажи, потому что знаю достаточное количество людей, к которым у меня может появиться вопрос, и имею возможность задать его за пределами вернисажа, да и качество просмотра выставки в обычный день будет в разы выше.

— **Я прочел несколько взятых тобой интервью, обращая**

внимание в первую очередь на твои вопросы и пытаюсь понять, как ты понимаешь те прозрачность и объективность передачи информации, которые являются твоим идеалом (и которые, как мне кажется, довольно проблематичны). Такое прочтение интервью было, кстати, довольно любопытным опытом смещения внимания с того, кто отвечает, на того, кто спрашивает, — и в этой роли теперь в беседе с тобой выступаю я. И я обратил внимание на то, что, во-первых, ты часто апеллируешь к самоописанию художником себя и своей практики — то есть уточняешь у него его собственные (уже ранее изложенные) высказывания о себе, его мнения о собственных работах, задачах, стратегиях, идентичности. И, во-вторых, ты часто апеллируешь в разговоре к фактической социальной базе художественных практик — институциям, с которыми работал художник, в которых он учился, его соавторам и т.д.

«

**Очень здорово быть  
журналистом, этот  
статус снимает рамки  
скованности: можешь смело  
идти на контакт, задавать  
вопросы.**

»

— Прежде чем отвечу на этот вопрос, хочу поставить акцент на том, что буду говорить о своей системе координат как автора, а не редактора: мои интервью — это не стандарт интервью для *Aroundart*.

Я начинала свою журналистскую практику в искусстве именно с интервью. Причина такого выбора состояла в том, что мне хотелось узнать, что у художников в голове, понять их логику. Я смотрела на то, что делает художник, «копала»

как можно глубже в рамках открытых источников и формировала блок вопросов об их практике, которые мне остались непонятны или в ответе на которые я не была уверена. Выяснилось, что это интересно не только мне, но и читателям. Результат мне очень нравится: то, что в интервью раскрывается человек, который делает искусство. Для меня всегда было важным не уходить от конкретного человека и его конкретного способа мышления: это некий мостик к зрителю — ведь так же, как и художник, мыслить может и зритель, если захочет.

**— Не является ли для тебя проблемой такое доверие к языку самоописания художником самого себя — то есть не является ли для тебя проблемой, что художник может, как и любой человек, не знать чего-то важного о себе? Или ты видишь в задаче трансляции и фиксации этого самоописания самостоятельную ценность помимо этой проблемы?**

— Вопрос о доверии к языку решается для меня просто: это вопрос формата. В интервью люди говорят, высказываются. Для меня здесь важно дать высказаться независимо от того, как я отношусь к высказанному. Поэтому большое значение имеет процесс утверждения текста. Несколько раз случалось так, что после расшифровки художник многое переписывал, — было обидно, но я не настаивала на том, чтобы вернуть все обратно, потому что это право высказывания. Художник вправе высказать то, что он хочет, он доверяет мне в разговоре, и я не могу его подвести, ведь интервью — вещь добровольная. Конечно, такой подход неуместен для информации из горячих точек, но конкретно для беседы с художником, я считаю, это актуально.

Ты прав в том, что художник может не знать чего-то о себе. Однако для формулирования того, что он не знает, я выделяю другой формат — авторский текст. В этом формате центральной оказывается точка зрения автора текста, а не художника, о котором он пишет, и здесь я могу выйти далеко за пределы того, что художник мыслит о своей работе, напроочь игнорировать его текст или текст куратора к выставке и считаю это приемлемым.

**— Что такое художник для тебя как для журналиста?**

— Такой же человек, как и я, как и все остальные, но чаще всего готовый отвечать на мои вопросы. Художник для меня как для человека вообще — носитель уникальной, интереснейшей оптики, которую можно примерить и увидеть в мире

что-то, ранее не замеченное, обладатель зачастую нетривиального жизненного опыта и багажа аналитики через этот опыт и оптику. Очень здорово в этой ситуации быть журналистом, потому что этот статус снимает рамки скованности: можешь смело идти на контакт, задавать вопросы — я вообще человек застенчивый, для меня это важно.

**— В каких случаях ты считаешь, что необходимо быть резко критичным?**

— Я редко позволяю себе резкую критику — во многом потому, что не всегда считаю ее важнее и полезнее для читателя, чем разговор о чем-то интересном в положительном смысле. Резкая критика вызывает эмоциональный негатив, и это в некоторых случаях оправданно, но когда передо мной в силу ограниченности ресурса стоит выбор — рассказать про интересный вдохновляющий проект или пройти танком по очередной дурацкой выставке-ради-выставке, я чаще выбираю первое. Но это опять же относится к моим текстам, а не к политике издания в целом. Вероятно, у коллег может быть другая логика выбора.

«

**Перед нами стоял выбор:  
продолжать работать  
редакторами бесплатно  
или бросать сайт.**

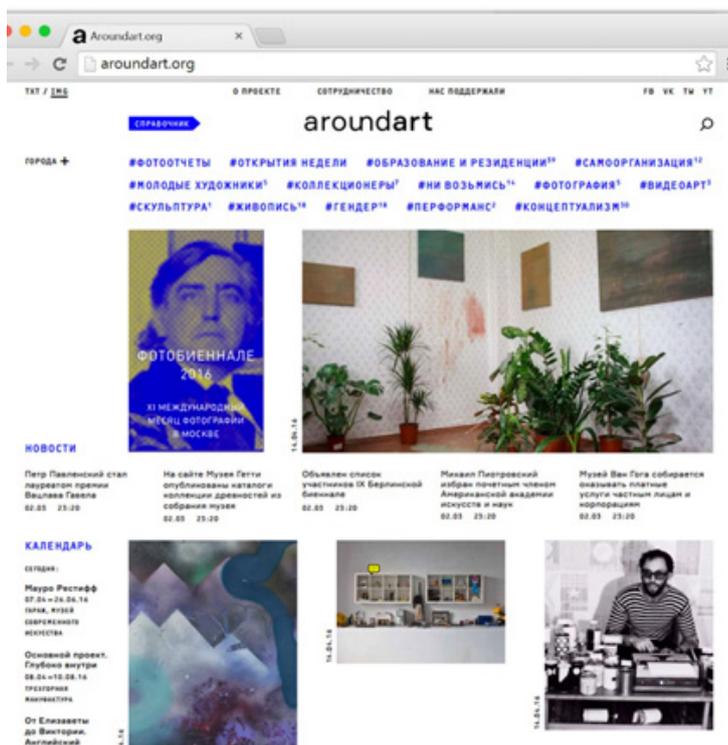
»

**— А что касается критики институций? Или это не ваш профиль?**

— Для нас позиция по этому вопросу заключается прежде всего в выборе тех событий, о которых мы пишем. Мы довольно много внимания уделяем самоорганизованным инициативам художников и кураторов, причем не только и не столько в Москве, и значительно меньше — событиям в больших музеях и галереях. Например, у нас очень мало материалов о музее «Гараж», но так или иначе отражено большинство событий галереи «Электрозавод», Центра «Красный» или пе-

<http://aroundart.org/2016/03/23/self-organised/>

тербургской Лаборатории «Интимное место». Как только появилась возможность, мы стали пристально следить за ВЦСИ, краснодарской «Типографией», самарскими и красноярскими инициативами — не перечислю сейчас все, но этот вектор для нас очень ценен. Лена Ищенко в [своем недавнем тексте про самоорганизации](#) довольно емко объяснила, почему это так, я в целом солидарна с ее позицией, хотя добавила бы еще несколько моментов. Нужно ли больше внимания уделять анализу актуальной системы искусства? В целом эта линия мне симпатична, и я считаю ее важной, однако в рамках нашей работы приоритеты сейчас стоят иначе: для нас важнее искусство и художник, и прежде всего мы хотим говорить о них и давать им слово — это своего рода фундамент, без которого для меня разговор о системе искусства бессмыслен.



— Испытывала ли ты когда-либо на себе давление спонсора? В том, как и о ком или о чем писать?

— Нет, к счастью, с подобным мы не сталкивались. Сергею Угольникову нравилось то, что мы делаем, а в случае каких-то редких спонсорских спецпроектов или информационных партнерств условия оговаривались всегда «на берегу» и включали взаимный интерес. Сейчас, когда постоянного спонсора у нас больше нет, вопрос такой независимости принципиален —

куда это приведет, я не знаю, но *Aroundart* имеет смысл для нас исключительно как свободное и независимое от индивидуальных интересов издание.

— **Насколько для *Aroundart* важна материальная денежная база? Твои с Леной Ищенко личные инвестиции сил и времени? Как обстоят с этим дела теперь?**

— Насколько я знаю, размер авторских и редакторских гонораров за все время существования сайта никогда не был его сильной стороной — они попросту неконкурентоспособны, это скорее символическое вознаграждение. И это всегда было проблемой, потому что сложно убедить автора вовремя сдать текст, если ты платишь ему за него всего 2000 рублей. И тем не менее этот символический гонорар в том или ином виде был обеспечен Сергеем Угольниковым все семь лет, и это служило своего рода спусковым механизмом, за что ему большое спасибо.

«

**Одна из наших ключевых амбиций — найти ту форму, при которой издание сможет работать независимо и при этом иметь бюджет на оплату времени и сил тех, кто его поддерживает.**

»

Когда мы с Леной занялись редакторской работой, гонорар за эту работу мы получали первые месяцы, затем — только обещания, и примерно через год было объявлено, что этих денег нет и не будет. Перед нами стоял выбор: продолжать работать редакторами бесплатно или бросать сайт. За год мы, конечно же, втянулись, при этом работали на других работах и, в общем, подумали, что можем продолжать бесплатно с расчетом на то, что нам

это интересно и что в будущем мы планируем найти дополнительные бюджеты на развитие сайта самостоятельно.

Поэтому, на мой взгляд, у сайта — по крайней мере, в период, который я застала, — была своего рода гибридная основа. Это, с одной стороны, материальная база, с другой — добровольный вклад личного времени и сил людей, которые сайт поддерживали. Сейчас, повторюсь, Сергей Угольников нас покинул вместе с этой материальной базой, наша команда во избежание конфликта интересов перешла работать на домен [aroundart.org](http://aroundart.org) и [новую страницу в Facebook](https://www.facebook.com/aroundart.org/), постоянного источника финансирования у нас теперь нет.

<http://aroundart.org/>

<https://www.facebook.com/aroundart.org/>

За три года этой работы я очень четко почувствовала цену времени и силам — это тот ресурс, от которого напрямую зависят результат и развитие. Ты можешь выжимать себя всего, но если только ты один готов это сделать, то сделаешь ты ровно столько, на сколько у тебя хватит сил. На коленке можно делать блог в свободное время, а не систематическое издание,



© Новое Крыло  
Дома Гоголя

включающее в себя множество позиций и тем. Таким образом, вариантов два: найти средства, чтобы обеспечить оплату этих времени и сил, или найти достаточное количество людей, которые готовы вкладываться как волонтеры, но систематически. Найти средства, как мы знаем, непросто, если не хочешь вставать на ниву продвижения чужих интересов. По сути, сейчас сайт оказался гибридом, но уже в другом смысле, нежели раньше: с одной стороны, мы с Леной активно ищем деньги на то, чтобы обеспечить хотя бы символические гонорары, с другой — сайт полностью зависит от тех людей, которые его делают, от нашего с Леной и их регулярного ответа «да» на то, чтобы

еще немного поработать почти или вовсе бесплатно.

Мы с Леной не считаем эту ситуацию нормальной, и одна из наших ключевых амбиций — найти ту форму, при которой издание сможет работать независимо и при этом иметь бюджет на оплату времени и сил тех, кто его поддерживает. Радует то, что постепенно приходят на помощь люди, которые имеют



Схема добычи природного газа «Зачем бурить “лесенкой”»  
© gazprominfo.ru

схожие амбиции, и, я надеюсь, наша команда скоро пополнится. Я сейчас вспоминаю университетские лекции по бизнес-моделированию, изучаю опыт изданий из других областей, опыт современного предпринимательства, пытаюсь понять, как эти модели могут быть переложены на область издания о культуре без того «трэша и угара», какой привыкли связывать с понятием «культурный менеджер». Я вполне отдаю себе отчет в том, что могу хотеть невозможного, но пока не попробуешь — не поймешь. В этом смысле, кстати говоря, COLTA.RU для нас — очень вдохновляющий пример.

# «Фрустрация — верный спутник студента»



© Harvard University  
Library

*Откровенная беседа Глеба Напреенко и Александры Новоженовой о школе Родченко и «Базе» — изнутри учебного процесса. Можно ли научить быть художником?*

**ГЛЕБ НАПРЕЕНКО:** Мы с тобой имеем опыт преподавания в двух арт-школах: мы вместе преподавали в «Базе», ты два года читала историю современного искусства в школе Родченко, а в этом году читать ее буду я, и я уже участвовал в собеседовании с абитуриентами. При этом мы оба не являемся «мастерами», художниками, у которых приходят учиться студенты как у мэтров современного искусства. И, глядя на происходящее немного со стороны, но одновременно изнутри арт-школ, мы обнаруживаем встречу двух желаний: желания стать художником и желания сделать из человека художника.

Тут сразу можно спросить себя: не проблематична ли сама идея обеспечить гарантированно счастливую встречу этих желаний? То есть создать какое-то место, где делают художников и куда ты можешь прийти и стать им?

**АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА:** Да, эти две задачи противоречат друг другу. Потому что желание сделать художника — это желание профессионализировать процесс, произвести рабочую единицу. А желание стать художником — это, наоборот, желание выйти в некоторое потустороннее профессии пространство. И поэтому желание стать художником и желание сделать художника производят парадоксы в рамках институций, где они сталкиваются. Хотя есть люди, которые в своем желании стать художником совпадают с желанием институции, но, как правило, это довольно парадоксальные отношения.

**НАПРЕЕНКО:** Этот парадокс можно другими словами описать как фантазию об эмансипации, разотчуждении со стороны студентов и представление о подчинении неким разумным канонам производства со стороны преподавателей.

**НОВОЖЕНОВА:** Да, и именно поэтому на отборочных экзаменах те преподаватели-художники и фотографы, кто в школе Родченко набирает мастерские, все время задаются вопросом об абитуриенте — сможет ли этот человек работать в рамках их метода преподавания. И если им кажется, что человек слишком безумен, слишком агрессивен или, наоборот, слишком скрытен и себе на уме, то с таким человеком часто не связываются.

**НАПРЕЕНКО:** На вступительном собеседовании в школе Родченко, например, абитуриентам все время задают вопрос: «Что мы можем вам дать?»

**НОВОЖЕНОВА:** Когда я поступала в аспирантуру, мне дали совет: не казаться *overqualified* — «чрезмерно квалифицированной». То же самое относится к поступающим в Родченко. Школа или университет должны иметь возможность тебя обработать.

**НАПРЕЕНКО:** Как только ты сел за стол приемной комиссии со стороны преподавателей, эта логика кажется разумной. Да, думаешь, институция должна работать, в нее должен поступить такой материал, который даст ей маневр для работы, окажет не слишком большое сопротивление и не потребует слишком много помощи... Но одновременно ловишь себя и на противоположном ощущении: что в этой убедительности есть что-то подозрительное, потому что она мгновенно алгоритмизирует и инструментализирует процесс становления художника. Конечно, это критика с идеализированной позиции проти-

воположной стороны стола — воображаемого абитуриента, не испорченного культурной индустрией, мечтающего о невозможном свободном искусстве. Но в этом раздвоении, которое я испытал, участвуя в собеседовании, есть некая истина об искусстве в целом...

Конечно, абитуриенты вовсе не так невинны и независимы, многие хорошо знают, чего от них хотят конкретные мастера, и хотят им понравиться.

**НОВОЖЕНОВА:** Абитуриенты хотят понравиться в любом вузе, но в других вузах нет этого императива искренности, который предполагает искусство. И тут в игру входят отношения с требованием институции, и могут быть всякие варианты — например, приходит студент и говорит: «Вы мне ненавистны, но возьмите меня».

«

## Приходит студент и говорит: «Вы мне ненавистны, но возьмите меня».

»

**НАПРЕЕНКО:** Но в такой позиции есть что-то, с чем именно искусство, по идее, должно иметь дело. Это то, чего не бывает в обычном университете, который занимается только знаниями. Современное искусство должно дружить с отбросами социального и карьерного успеха... Да, опять же это романтическая позиция, но тем не менее я спрашиваю себя: какую еще позицию можно занять по отношению к этому конфликту? Быть на стороне успешных? Или на стороне отбросов?

**НОВОЖЕНОВА:** Или на стороне успешных отбросов. Вопрос успеха встает уже на вступительных просмотрах. В школе Родченко в портфолио всегда ищут «что-то», что готово развиваться в стиль. При этом это «что-то» всегда связано с неким мастерством, навыком, способным это «что-то» оформить — и принести своему обладателю «успех». Но есть куча людей, которые

все-таки поступают в школу, хотя этого «чего-то» не имеют, — поступают просто потому, что их предварительные навыки, наработки в портфолио, их поведение на собеседовании внушают педагогам надежду на то, что они смогут с ними работать и что-то из них сделать. И в школе Родченко поэтому сразу есть разделение на людей, у которых есть «что-то» — свой медиум, своя тема, своя форма, свой объект, делающий их «успешными» студентами, даже если они особо не развиваются, — и на людей, у которых нет ничего и которые поэтому существуют в какой-то взвеси заданий, поиска, блуждающей тупости и, с другой стороны, такой праздной правдивости. Когда мы с Настей Рябовой организовали в Родченко семинар «Введение в профессию. XXI век», то большая часть студентов, ходивших к нам, как раз находилась в неопределенности, не имея этого пресловутого «чего-то». Люди, которые так и не могут обнаружить свой объект и способ с ним обращаться, попадают в школе в кризисную ситуацию.



Павел Федотов.  
Пьянство академистов

**НАПРЕЕНКО:** Какое место можно мне как преподавателю по отношению к этой ситуации занять? Когда в процессе вступительного собеседования сидишь в комиссии, вариантов маневра у тебя особенно нет. Но что делать дальше? Например, на просмотрах в ходе учебного процесса. Это совсем другой жанр. Признаюсь, просмотры как в школе Родченко, так и в «Базе», в которых я принимал участие, для меня были травматическим опытом. Если на собеседовании я понимал логику и резоны преподавателей и был способен солидаризироваться с ней и увидеть в ней мудрость, то на учебных просмотрах

у меня обычно возникало крайне подавляющее впечатление от того, как общаются преподаватели со студентами.

**НОВОЖЕНОВА:** На вступительных собеседованиях преподаватели выступают сами как авторы — авторы своих мастерских, которым необходимо отобрать команду, и поэтому им можно как-то сочувствовать. А вот на просмотрах в ходе обучения ситуация иная, тут уже автор — это студент, предполагается, что должна быть вынесена оценка тому, что им сделано. Что все преподаватели и пытаются сделать. Но проблема совсем в другом.

«

— Быть на стороне  
успешных? Или на стороне  
отбросов?  
— Или на стороне успешных  
отбросов.

»

**НАПРЕЕНКО:** В чем?

**НОВОЖЕНОВА:** Не в том, что студент сделал, а в том, что он делает. Чем вообще занимается этот человек? Что он практикует? Вероятно, он сам бы хотел это выяснить. Можно пытаться судить с точки зрения продукта, но уместно ли это по отношению к студенческим работам? Ведь можно задаться совсем другим вопросом: какова та практика, которой человек предавался, которую он осуществлял? Это вопрос о том, чего человек хочет, — причем сам он почти никогда не знает, чем занимается. И ценно было бы попытаться вслушаться, указать на что-то и сказать: «А, так вот что ты делал и делаешь!» Это может быть для него сюрпризом.

**НАПРЕЕНКО:** Здесь возникает бессознательное. На вступительном собеседовании проблема так остро не стоит, ведь главный вопрос, который там надо решить, — это вопрос о совместном существовании: смогут ли чем-то заниматься вместе

данный мастер с данным учеником. А вот далее встает вопрос, который ты сформулировала, — что студент делает с искусством. И это вопрос, гораздо более укорененный в повседневном существовании студента как субъекта, в его интимных отношениях с тем, что он приносит на просмотр в качестве своих работ... И что меня больше всего расстраивало на просмотрах — в ответ он обычно получает серию автоматических, как мне казалось, риторических ходов от принимающих просмотр преподавателей. Один из них — это вписывание в историю искусства по типу «о, это было уже у такого-то художника» — и дальше список имен в зависимости от вкусов комментатора. Так происходит нивелировка субъекта через помещение его в какой-то уже узаконенный реестр достижений искусства. Другой жанр — это быстрый совет преподавателя, как было бы лучше сделать эту работу. Такой совет тоже игнорирует желание автора работы с позиции какого-то готового решения...

**НОВОЖЕНОВА:** «Посмотрите вот этих авторов, они работают с тем же материалом, но гораздо успешнее...» Или наоборот: «Замечательно, почти как такой-то!» Или: «А тут бы вот добавить красного!» Я это называю «преподаватели бредят». В этой темноте просмотровой комнаты в Родченко преподаватели погружаются в сомнамбулический транс воображаемых интерпретаций с высоты своего авторитета. А перед ними сидит студент, который приносит на просмотр якобы самое дорогое. «Якобы» — потому что очень часто это все-таки имитация, чтобы от студента отстали. Выставлять студента жертвой несколько наивно, нередко это довольно ушлый Буратино, который пытается всех обмануть и инвестировать в просмотровые работы как можно меньше своего... даже не столько труда, сколько психической энергии. Своего желания.

**НАПРЕЕНКО:** Студенты что-то прячут от комиссии. Как дать на просмотр что-то — но при этом ничего не дать?

**НОВОЖЕНОВА:** Это частая ситуация у студентов, которые хотят быть представленными на просмотре, но одновременно совершенно не готовы ничего представить. Они заигрывают с комиссией, чтобы дать ей то, чего она хочет, чтобы компромисс был найден, а танец учебы — продолжен.

**НАПРЕЕНКО:** Учесть все требования.

**НОВОЖЕНОВА:** Но не вложить слишком много желания. Это, конечно, лишь один из вариантов. Но какой бы объект ни появлялся на просмотре — преподаватели начинают очень активно интерпретировать, что он может значить...

**НАПРЕЕНКО:** И тем самым они продолжают обсуждать требования, но не ставят вопрос о желании. Какое-никакое, но все-таки желание в предъявляемых объектах есть, однако оно запрятано, а выставлено то, что относится к регистру требований, релевантности, профессиональности... И дальше преподаватели начинают бесконечно артикулировать что-то именно в этом регистре.

**НОВОЖЕНОВА:** Даже не артикулировать — они начинают говорить все подряд! Самый распространенный студенческий метод создания произведений — это ассамбляж, очень легкий в производстве благодаря графическим редакторам и программам типа 3DMax: можно склеить бекон, туфли, кредитную карточку и экскаватор... И эти довольно произвольные ассамбляжи провоцируют целые потоки рассуждений о том, что же они могут означать. Потом задается вопрос: «Так что, это критика общества потребления или его одобрение?» И есть такие ситуации, когда эмпатичный преподаватель видит в работе тот смысл, который другие не видят, и студент на такого преподавателя сразу западает. Типа: да, точно, как я сам не понял...

«

## Тщета дружеских советов по принципу «о, у меня была похожая проблема, и мне помогло то-то».

»

Я вижу смысл в другом — в том, чтобы смотреть на студента несколько просмотров подряд. Всегда обнаруживается, что есть структура работ, которую он воспроизводит раз за разом. Возможно, она развивается, но тем не менее, именно наблюдая за ней, ты можешь что-то сказать. Например, один студент просто постоянно возвращает выполненное задание. Он зациклен на комментировании учебного процесса, но в этих его выполненных заданиях очень мало психических инвестиций, он обычно выбирает самое элементарное реше-

ние поставленной задачи. Так как задания меняются, он делает вроде бы разные вещи — но по сути одно и то же.

Еще была другая история. На просмотр пришел студент, который три года не может доделать диплом. У него было только четыре фотографии, их он никак не мог за эти годы развить в серию, а серия — это то, что требуется, чтобы выставиться на дипломной выставке. Мало иметь некую заявку, нужно показать, как ты ее воплотишь в продукт. У него не было идеи, как это превратить в продукт, и он приходил раз за разом с этими четырьмя фотографиями, все время их расставлял в разном порядке и переинтерпретировал перед комиссией. Ему давали советы — расширить серию до 10 штук, чтобы получилась последовательность, или, наоборот, сократить ее до одной, чтобы это была одна фотография, или еще что-то...



А я его спросила на просмотре после очередной порции советов: «Слушай, а в чем, собственно, твоя проблема? Почему ты никак не можешь доделать эту вещь?» Он что-то там ответил, не так важно что, — но в том же году защитился. И попросил меня быть его рецензентом. Поскольку до того все говорили, что нужно сделать, чтобы его работа стала работой, но никто не спросил, в чем же его проблема. И я была в этой ситуации весьма довольна собой. У мастеров, как художников, есть очень конкретный практический опыт превращения наработок в готовые «работы», который, как им кажется, может быть просто перенят студентами. Это порождает агрессивные стилисти-

ческие влияния преподавателей на студентов внутри мастерских. Наиболее успешные художники вроде Сергея Браткова склонны давать наиболее конкретные советы.

**НАПРЕЕНКО:** Мне хочется сказать пару слов в оправдание ситуации просмотра — со всеми ее потоками комментариев. Это миниатюрное подобие ситуации бытования искусства в публичном поле. Приходят какие-то люди, что-то выставляют напоказ, потом является множество других людей и начинает что-то говорить и интерпретировать. Момент расставания автора с объектом, который отрывается от личной истории своего создателя и начинает жить общественной жизнью, — вот что ценно в просмотрах. Поэтому мне, кстати, нравится, что в «Базе» все просмотры в игровой форме представляются как «внутренняя выставка».

«

**Все говорили, что нужно  
сделать, чтобы его работа  
стала работой, но никто  
не спросил, в чем же его  
проблема.**

»

Проблема с просмотром в том, что помимо функции публичного предъявления объектов в нем, по идее, есть задача помочь студентам, которая на обычной выставке не стоит. Но эту задачу помощи на просмотрах часто понимают очень упрощенно — дать совет, припомнить, у кого была такая же ситуация... Это очень похоже на тщету дружеских советов по принципу «о, у меня была похожая проблема, и мне помогло то-то», которые нередко даются человеку, попавшему в сложную жизненную ситуацию. Впрочем, бывают и более мудрые друзья.

**НОВОЖЕНОВА:** Это вопрос отношений преподавателя со студентом. Недавно на эту тему был скандал про любовь и секс между учителями и учениками в 57-й школе. И вопрос мож-

но поставить так: возможно ли преподавание без любовного переноса — переноса в психоаналитическом смысле слова? Например, самый успешный преподаватель в школе Родченко — это Кирилл Преображенский, который, по всей видимости, не считает возможным преподавание без переноса, без личных отношений с учениками — не обязательно любовных, но обязательно в личном плане крайне интенсивных. И этот перенос, иногда негативный, притяжение и отталкивание, любовь и ненависть культивируются с самого начала обучения. Таков его метод производства художников — наиболее травматичный для того, кто подвергается обработке, но при этом наиболее продуктивный в плане создания «успешных выпускников».

А про наш с Настей Рябовой семинар, по слухам, Преображенский сказал студентам: «Они вам стать художниками не помогут». Это было пронзительно. У нас с ней действительно нет того инструмента, с помощью которого художников делает он.

**НАПРЕЕНКО:** Тут опять же встает вопрос о разных способах ответить на изначальный запрос студентов — найти какое-то место в современном искусстве. Мне наиболее симпатичной здесь кажется позиция, близкая к позиции психоаналитика, — не отвечать напрямую на требование студента, в том числе требование любви, а поддержать сомнение, которое привело его в арт-школу. И не затыкать эту нехватку готовыми ответами или своим телом (как в случае с преподавателями, вступающими с учениками в любовные отношения, и как однажды сделал Юнг вопреки заветам Фрейда), но поддержать желание. Образцовым примером мне кажется история с вопросом студенту, который не мог закончить дипломный проект, — «Так в чем твоя проблема?». Этот вопрос указал на самостоятельное значение того факта, что у него что-то застопорилось, а не попытался этот факт как-то прикрыть.

Если мы говорим про идею учиться современному искусству, то странность ее в том, что есть мастерство, навыки, знания, которым можно учить, а есть то специфическое отношение к мастерству, на которое претендует современное искусство, — отношение парадоксальное, связанное с утратой мастерства в индустриальную и постиндустриальную эпоху, с критикой виртуозности... И это отношение современного искусства к мастерству сходно с отношением психоаналитика к знанию: да, знание важно, но есть что-то еще, что знать не получится.

**НОВОЖЕНОВА:** Только студенты приходят в школу не на психоанализ, здесь тоже не надо путать.

**НАПРЕЕНКО:** Да, понятно, что здесь двойная вещь — овладеть навыками, но одновременно, чтобы искусство состоялось, нужно что-то еще, что не регламентировано. И, конечно, то поддержание вопроса у студента, которое я провозгласил идеалом, вовсе не обязательно приведет студента к статусу художника... Но, может быть, это и неплохо — возможно, не стоит полностью солидаризироваться со стремлением арт-школ производить художников, даже если ты там преподаешь, и можно видеть свою задачу иначе.

«

**Не отвечать напрямую  
на требование студента,  
в том числе требование  
любви, а поддержать  
сомнение, которое привело  
его в арт-школу.**

»

**НОВОЖЕНОВА:** Не стоит думать, что студент художественной школы находится полностью на стороне всех этих дауншифтерских идеалов частного и неотчужденного и не имеет интереса к публичному и его нормам. Недаром Екатерина Дёготь, которая постоянно пугает студентов требованиями публичности, для них настоящий авторитет: студенты мечтают, чтобы Дёготь была на просмотрах. Если ее нет, они страшно расстраиваются. Хотя они знают, что она может сказать жесткие и унижительные вещи об их работах. Им нужен жесткий ответ Другого. Для них самое оскорбительное — когда ничего не сказано или сказано вяло. Они хотят самого страшного наказания — и именно с позиции норм публичного поля: «Как вы осмелились думать, что это возможно, что это приемлемо?»

Да вы почитайте вообще! Да вообще так не делается!» Они просто млеют. И возникают смешные ситуации. Выходит студент, показывает видео, в котором происходит какая-то загадочная и интересная ерунда с выплескиванием кефира в объектив камеры. Дёготь говорит: «Ну, вы объясните, что это такое? Вы должны научиться объяснять». Он в ответ мычит, поворачивается и уходит. Возникает дискуссия о том, можно ли позволять студентам ничего не говорить. При этом очевидно, что именно этот студент никогда ничего не скажет, сколько его ни увещивай.



Такое требование ответственной публичности порождает идиосинкразию половины студентов к «критическому дискурсу». Они начинают думать, что «критическая» рефлексивность, способность рассказать о своем произведении, проанализировать его публично с точки зрения политической и общественной функции — это такая разновидность карьеризма и конформизма, с которой настоящий художник должен бороться.

**НАПРЕЕНКО:** Здесь как раз укрепляется романтическая мечта об искусстве, абсолютно отделенном от сферы публичного, которая якобы не имеет никакого отношения к интимным вопросам. Довольно парадоксальный эффект проповеди левого критического дискурса...

**НОВОЖЕНОВА:** Да, критический дискурс начинает восприниматься как конформизм, которому нужно сопротивляться. Но одновременно студенты очень хотят оценки и наказания в рамках этого дискурса.

**НАПРЕЕНКО:** Судя по тому, что ты рассказываешь, Дёготь для них выступает с точки зрения нормативной (пусть даже левой) морали и тем самым выполняет функцию признания ненормальности — а это то, чего нередко хочет художник. Вообще здесь встает вопрос об инстанции авторитета: она, похоже, необходима молодым художникам, но часто как точка отталкивания — или просто точка отсчета... В этом смысле мне показалась интересной конструкция Просмотра с Тайным зрителем в рамках вашего с Настей Рябовой спецсеминара в школе Родченко, где вы ввели нарочитые фигуры закона и разыгрывали ритуал просмотра как откровенно театральное действие.

«

**Екатерина Дёготь, которая  
постоянно пугает студентов  
требованиями публичности,  
для них настоящий  
авторитет.**

»

**НОВОЖЕНОВА:** Эта конструкция — Просмотр с Тайным зрителем — родилась в ответ на неудовлетворенность обычными просмотрами и как альтернатива им. В частности, для нас было проблемой, что студенты на просмотрах часто страдают от невнимания. И мы решили сделать им подарок — просмотр, но вне школы, за пределами этой институции. Еще мы подумали, что авторитет, который воплощают в школе Екатерина Дёготь или мастера, можно по-другому инсталлировать в пространстве просмотра, куда студенты приносят на оценку свои драгоценности. Мы объявили студентам, что этим авторитетом будет самый великий живой российский художник. Это была правда. Мы нашли самого важного, самого именитого российского художника, от встречи с которым, если бы этот художник явился открыто на просмотр, затрепетал бы не только студент. Но мы его скрыли в особой будке. Кроме того, мы ввели регла-

мент, согласно которому единственным человеком, не участвовавшим в обсуждении работ, был этот великий художник. Но он обязан был смотреть на них сквозь дырочки в своей будке... Художник был поэтому назван Тайным зрителем.

При этом регламент также гласил, что участвовать в обсуждении обязаны все остальные, включая студентов и гостей просмотра: каждый присутствующий в зале должен был в течение минуты, отмеренной по секундомеру, что-то комментировать. Комментарий не мог стать слишком длинным, потому что он был ограничен секундомером, а с другой стороны, если кто-то не хотел говорить, он обязан был передать свое время другому. Так возникало некое принуждение к формулированию. Каждый, кто представляет работу, должен был услышать множество мнений, но именно не от высшего авторитета, а от всех прочих. А авторитет просто присутствовал. И это было интересной версией демократии.

**НАПРЕЕНКО:** Это могла бы быть уныло-правильная уравнивающая конструкция демократии, если бы не было этого Тайного зрителя и не было элемента принуждения к речи: все высказываются, все равны...

«

**Мы нашли самого важного  
российского художника.  
Но мы его скрыли в особой  
будке.**

»

**НОВОЖЕНОВА:** К счастью, Тайный зритель был.

**НАПРЕЕНКО:** И это показывает, кстати, что, чтобы демократия работала, в ней должна быть выявлена некоторая искусственность ее закона. Секундомер был не просто рациональной мерой: в его нелепом писке было очевидно, что он выражает наложенный извне закон, источник которого связан с тем, что скрыто. В будке.

**НОВОЖЕНОВА:** Это действительно было максимально воз-

можное удаление авторитета...

Люди, которые хотят освободиться и приходят в арт-школу, чтобы их научили освобождению, выясняют, что то, как учат освобождению, и то, чего они желают, — это совершенно разные вещи. Но невозможно сказать им: «Ребята, почему бы вам не стать художниками самостоятельно? Вы свободны! Творите!» Вряд ли они просят именно этого. Они все равно хотят знать, они приносят свои объекты своим преподавателям, как бы разочаровывающе эта процедура ни выглядела. И достаточно здорово было эту конструкцию приношения объектов в публичное поле переработать. Хотя я не считаю, что Просмотр с Тайным зрителем был идеальным опытом, потому что постфактум вокруг него возникло достаточно липкое благолепие, все горячо благодарили педагогов, радовались... Это мне не понравилось. Потому что фрустрация — верный спутник студента. Другое дело, что очень часто эта фрустрация — например, полученная на школьном просмотре — приводит просто к очередному витку дауншифтинга. Однако с этой структурой можно работать, надо только все время думать как.

# Что такое современный фотограф?



Егор Рогалев.  
«Синхронистичность»  
(2011–2016)

## *Беседа философа Михаила Куртова и художника Егора Рогалева о фотографии в эпоху Инстаграма и машинного поиска изображений*

*Все мы сегодня фотографы, но с массовым распространением цифровой фотографии ее теория не поспевает за ее практикой. Новую теорию фотографии ищут в своем диалоге философ Михаил Куртов и художник Егор Рогалев.*

**ЕГОР РОГАЛЕВ:** Сегодня мы сталкиваемся с постоянными трудностями в фотографическом описании постсоветской реальности, да и реальности в целом. Сложилась ситуация, в которой медиум и технологии в своем развитии и распространении значительно обгоняют возможности собственного

осознанного и неманипулятивного применения.

Подобное развитие событий во многом было предугадано — как на теоретическом уровне, так и в работах художников. Здесь интересен пример Вольфганга Тильманса, который своим методом фактически предвосхитил, а возможно, и частично предопределил развитие фотографического медиума. Его изображения как будто созданы для циркуляции на интернет-платформах, но сами платформы в тот момент еще не появились или только зарождались.

Важная особенность современной фотографии — то, что она сегодня изолирована в отдельную медиум-специфичную область с собственным рынком, кураторами, выставками и конкурсами. И эта область одновременно и вписывается, и не вписывается в глобальный контекст современного искусства. Человеку, мало знакомому со средой, может показаться, что фотографическая сцена функционирует по очень странным схемам: фотоконкурсы (часто с платным участием), ритуализированные и тоже чаще всего платные практики портфолио-ревью и т.д. Есть целый ряд экономических и исторических причин, по которым произошло это выделение и замыкание современной фотографии на самой себе. В первую очередь, над ней сильно тяготеет практическое использование в сфере журналистики, рекламы и фэшн-индустрии, которое не может не сказываться на контенте и его осмыслении.

Вторая причина заключается в том, что границы и тренды современной фотографии формируются извне с оглядкой на уже существующий глобальный и не привязанный к конкретному медиуму художественный опыт. Или же, что тоже довольно часто случается, определяются неполным знанием этого опыта. А находиться в поле актуального искусства можно, только участвуя в его формировании, то есть самостоятельно переопределяя и раздвигая его смысловые границы.

Мне кажется, эти процессы осознаются в некоторых образовательных институциях, например, в школе Родченко, где постепенно происходит движение от фотографической специализации в сторону совмещения разных визуальных практик.

Характерно, что на определенном этапе многие фотографы сами перестают позиционировать себя таковыми, предпочитая громоздкие определения наподобие «художник, который работает с фотографическим медиумом». Наивно полагать, что подобная переидентификация может автоматически сказаться на художественной практике. Но все это создает впечатление, что фотогра-

фия как род деятельности нуждается в реабилитации.

Мне же в сложившейся противоречивой ситуации как раз интересно понять, может ли фотография сейчас без помощи других дисциплин оставаться адекватным художественным методом. И здесь я имею в виду именно документальную фотографию в ее расширенном и не связанном с журналистикой понимании. Фотографию, которая документирует различные состояния, объекты или авторские жесты.

«

**Фотографировать значит  
нажимать на условную  
кнопку и ничего больше.  
Но это движение пальцем  
собирает на плоскости все  
вещи мира.**

»

**Михаил Куртов:** Проблема в том, что документальная фотография — самое минималистичное из всех искусств: это попросту искусство нажатия на кнопку. Фотографировать значит нажимать на условную кнопку и ничего больше. Но это движение пальцем собирает на плоскости все вещи мира. Заслуга человека как индивида тут небольшая — за него все делает фотографический медиум. Однако остается не очень понятно, каким образом миры, собирающиеся на плоскости, отличаются друг от друга, то есть каким образом простое нажатие на кнопку производит художественную индивидуальность — то, что ты назвал «состояниями» и «авторскими жестами».

Этому парадоксу я посвятил одно размышление, в котором сравнивал производство фотообраза с алхимическим опусом и с **актом составления гороскопа**. Доновоевропейская ученость, как мне представляется, более адекватна для разрешения «проблемы кнопки», чем современные философии

искусства (которые, даже порывая с субъектом, не ставят под вопрос новоевропейские концепции причинности). Собственно, этот парадокс и является, на мой взгляд, виновником странного положения фотоискусства в культуре. Несмотря на то что без фотоискусства современный мир непредставим, само оно как будто страдает какой-то недостаточностью и все время рискует обнищать еще больше — замкнуться в собственных границах или раствориться в других медиа. Все это имеет прямое отношение к тому кризису, о котором ты говоришь: с одной стороны, нажать на кнопку может каждый — и в силу распространенности фотомедиума почти каждый сегодня де-факто на нее нажимает; с другой стороны, ни одна институция или школа, ни один мастер или учебник не объяснят, как гарантированно перевести это нажатие на кнопку в художественное высказывание.



Егор Рогалев.  
«Синхронистичность»  
(2011–2016)

Иными словами, я думаю, что этот кризис фотомедиума никогда не прекращался — только время от времени делался менее заметным. И такая ситуация с фотографией, похоже, исключительная. Мне приходилось академически погружаться в разные культурные области, но нигде я не видел такой бедности по части теоретической литературы, как в фотоделе. Книги,

[https://en.wikipedia.org/wiki/You\\_Press\\_the\\_Button,\\_We\\_Do\\_the\\_Rest](https://en.wikipedia.org/wiki/You_Press_the_Button,_We_Do_the_Rest)

которые действительно что-то проясняют в том, как устроен фотомедиум, можно пересчитать по пальцам одной руки (ну или двух рук, если немного снизить планку). Это абсолютно скандально: десятки миллионов картинок в день в одном Инстаграме, но мы до сих пор плохо понимаем, как фотография работает. При том что за последние почти сто пятьдесят лет коммуникативная ситуация фотографирующего, по большому счету, не изменилась: она до сих пор описывается рекламным слоганом основателя *Kodak* Джорджа Истмана «**Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное**» — только теперь кнопка стала мигрирующей, а «все остальное» делают автокоррекция в фотошопе и фильтры в Инстаграме.

Поэтому основную проблему в связи с документальной фотографией я бы сформулировал так: что нам делать с кнопкой? Радикальное футуристическое решение — вообще отказаться от кнопки: производить непрерывную многокамерную фотосъемку, уравнивающую объектив с глазом, и сосредоточиться на машинном поиске интересных паттернов и корреляций в фотообразах, как это сегодня делают ученые, работающие с «большими данными». То есть ответ на твой вопрос — может ли документальная фотография оставаться адекватным художественным методом без обращения к другим дисциплинам — скорее отрицательный, но не в силу ее дефектности, а в силу ее технического «минимализма».

Рогалев: Возможно, кризис или его предпосылки действительно изначально заложены в самом медиуме, но я усматриваю закономерность в том, как ускорение технического прогресса усиливает и актуализирует кризисные тенденции. Чем сильнее становится визуальное, тем больше возможностей открывается для различных манипуляций.

Ближе к концу XX века в передовой фотографии, которая по большей части вошла в актуальный художественный контекст, была сделана ставка на нейтральный взгляд, лишенный драматизма и сентиментальности. Таким образом, «решающий момент» стал скорее прерогативой фотожурналистики или просто очень традиционалистской фотографии. Возможно, здесь мы с определенной натяжкой можем говорить о попытке реализовать нечеловеческий, машинный способ видения за некоторое время до появления устройств, способных осуществлять съемку без вмешательства человека. Мне интересно, что этот способ наблюдения и смотрения очень хорошо согласуется с концепцией «остранения» Виктора Шкловского,

конечно, с поправкой на фотографическую специфику. Довольно сложно говорить о прямом влиянии Шкловского на такие направления, как «новая топография» или дюссельдорфская школа, но факт влияния его концепции на американских теоретиков (в частности, Розалинду Краусс) абсолютно очевиден.

Поворот к нейтральному взгляду был обусловлен отказом от наивной веры в возможность объективно описывать реальность при помощи фотоизображений, а также осознанием того факта, что попытка говорить от имени угнетенных приводит к узурпации автором властной позиции. Выявление этой схемы полностью дискредитировало «гуманистическую фотожурналистику», методология которой почти полностью основывалась на «решающем моменте».

«

**Поворот к нейтральному  
взгляду был обусловлен  
отказом от наивной веры  
в возможность объективно  
описывать реальность при  
помощи фотоизображений.**

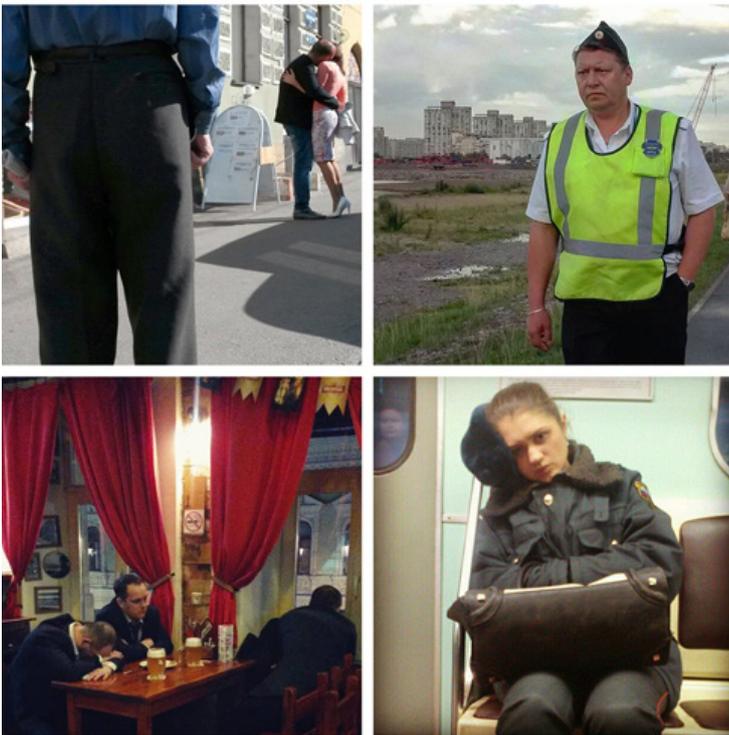
»

Немного позже еще одним из способов добиться отстраненности (или, по Шкловскому, «остранения») становится постановочная фотография, своим зарождением во многом обязанная традиции документации художественных перформансов. Фотограф в этом случае документирует не реальное событие, а некое перформативное действие, порой изображающее довольно обыденные ситуации, и здесь именно «постановочность» помогает увидеть эти ситуации по-новому, как будто в первый раз.

И я готов согласиться с тобой: поиски нейтрального взгляда, свободного от эмоциональных манипуляций, действитель-

но сводят «решающий момент» к простому механистическому действию — нажатию кнопки или спуску затвора.

**Куртов:** Сегодня я бы говорил не о решающем, а скорее об упущенном моменте как о сущности фотографического. Это все к тому же предложенному футуристическому решению (которое, конечно, не такое уж и футуристическое): что будет, когда появится возможность производить фотосъемку непрерывно — с разной выдержкой и диафрагмой и сразу из множества точек? Действующие по схожему принципу машины существовали уже на переходе от фотоаппарата к киноаппарату — например, «фотографический револьвер» Пьера Жюля Сезара Жансена, сконструированный в 1874 году. Техническое различие между кино и фото в случае непрерывной съемки сохранится, так как первое развивается по пути усовершенствования фиксации движения (от стабилизации лентопротяжного механизма до упаковки разницы векторов смещения в кадре



Михаил Куртов.  
«Петербуржцы с бедра»,  
«Москвичи с бедра»  
(2014–2016)

в MPEG-формате), второе — по пути усовершенствования фиксации статичного образа. Будет ли тогда возникать ощущение, что вот это вот мы увидели, но упустили — не достали вовремя камеру, не настроили фокус, недовернули трансфокатор? Иными словами, отличалось бы тогда зрительное восприятие от фотографирования?

Размышляя над этим вопросом — который, конечно, не мог прийти в голову не только Дагеру и Ньепсу, но и классикам документальной фотографии, — можно прийти к выводу, что зазор между видением и условным спуском затвора и составляет особость фотопрактики. Упущенная фотография — это и есть фотография в своем пределе. Сожаление по поводу того, что мы навсегда упустили какой-то момент или можем упустить, является, возможно, единственным мотивом фотосъемки как мы ее знаем. В перспективе такая репроблематизация фотографии возвратит нас к ее антропологически исходному значению: это будет уже не столько «искусство момента» (как она понималась начиная с первой трети XX века), сколько искусство памяти, семейной или дружеской, искусство неупущенного (как она понималась вплоть до последней трети XIX века). Пример Инстаграма с его бесчисленными хрониками далекой жизни вполне подтверждает эту тенденцию.

«

Сегодня я бы говорил  
не о решающем,  
а скорее об упущенном  
моменте как о сущности  
фотографического.

»

**РОГАЛЕВ:** Но может ли этот информационный шум, это постоянное гудение, которое создает Инстаграм, сообщить нам что-то действительно ценное? Ведь здесь мы имеем дело не с реальными хрониками, а скорее с попыткой создать некий идеальный образ себя и своей жизни. Я уверен, что Инстаграм — это очень важный симптом современности, но его визуальный язык все еще предельно инфантилен и, возможно, навсегда останется таким.

Конечно, говорить о современности всегда непросто, она всегда ускользает, но именно в этом разговоре человек, соб-

ственно, наконец и обретает язык по-настоящему. Я очень сомневаюсь, что этот язык можно обрести внутри Инстаграма, хотя бы потому, что окружающий уровень бормотания слишком высок. Но к этому бормотанию, безусловно, стоит прислушиваться по совету Мандельштама: «Мы учились не говорить, а лепетать — и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык». Возможно, современный фотограф — это тот, кто прислушивается к визуальному шуму времени и таким образом сам учится говорить. И в связи с тем, что мы подошли в разговоре к теме современности и адекватного ей визуального языка, хочется понять, насколько релевантными могут быть сейчас бартовские понятия пунктума и штудиума, которые по-прежнему образуют своеобразный краеугольный камень теоретических работ о фотографии. Что мы сейчас можем считать пунктумом, учитывая, что даже бартовское определение является предельно расплывчатым? Не пора ли пересмотреть и переформатировать это основание? И можно ли вообще говорить о пунктуме в условиях бесконечного рассеивания образов в сетевых потоках? Так как, я думаю, мы уже довольно близки к возможности реализации твоего футуристического решения, по крайней мере, точно можем говорить пусть не о непрерывном процессе фотографирования, но о непрерывном потоке фотографий.

**Куртов:** Из шума Инстаграма нужно научиться выделять сигналы, то есть корреляции и паттерны. Это то, чем занимается, например, теоретик медиа Лев Манович в последние годы. Разумеется, это задача не только техническая, но и эстетическая: возможно, речь идет о глубинном эстетическом сдвиге, подобном тому, который имел место при появлении самой фотографии. Тогда фотообразы также многим представлялись шумом — чем-то случайным, несовершенным, не соответствующим идеальным закономерностям, которые схватывает живописец на холсте, и т.д. Пора пересмотреть фотографию как искусство нажатия на одну кнопку: нажатие на другие кнопки (например, на кнопки мыши при редактировании в фотошопе) давно уже составляет часть фотомедиума — так почему бы не включить в него и те кнопки, что нажимаются при написании скрипта для установления корреляций?

Понятие пунктума — продолжающее сегодня оставаться работающим феноменологическим инструментом для описания зрительского опыта — может быть истолковано в схожем ключе. Это астрографическое, или фотологическое, истолко-

вание, которое я дал в своем уже упомянутом тексте: пунктум есть синоним удачной конstellляции, удачного сочетания звезд — или чего бы то ни было. Дело в том, что астрология как вид учености также имела дело с «большими данными» — просто у древних были «большие данные» только по небу! Моя гипотеза состоит в том, что если мы соберем все данные, которые как-то определяли фотографирующего, фотографируемое и зрителя (*Operator, Spectrum, Spectator*), то мы обязательно обнаружим какую-то интересную корреляцию — «удачное» совпадение. Это было бы полным расколдовыванием того магического воздействия, которое осуществляет в нас тот или иной «пунктирующий» образ. Что касается понятия *studium*, тут произошли более серьезные изменения, связанные с трансформацией самого *studium*, то есть «обучения» и «культуры». Не то чтобы фотография утратила это измерение, просто сегодня *studium* стал функцией не столько созерцания или чтения, сколько индексированного поиска, всевозможных машинных каталогизаций и рекомендательных сервисов: это изменило и наши отношения с фотографией как источником «лайков» (Барт буквально говорит о *studium* как об «*I like / I don't*»).

Почему, как мне кажется, бартовский пунктум все же недостаточен — это потому, что он изначально безразличен к месту: «укол» всегда производится в определенное место. Каждая фотография снята в определенном месте и сама являет собой отпечаток какого-то места — макроместа (например,



Егор Рогалев.  
«Синхронистичность»  
(2011–2016)

улицы или комнаты) или микроместа (например, части тела). Здесь фототеории может помочь современная гуманитарная география с ее вниманием к месту как таковому. В частности, в рамках исследований по интенсивной географии (которая противопоставляется физической, экстенсивной географии, как напряженность противопоставляется протяженности) я ввожу понятие пористости места. Тем, кто занимается уличной фотографией, известно, что в городе есть места замыкающие и размыкающие: где-то люди больше показывают себя, где-то меньше, то есть где-то они больше расслаблены, где-то меньше. Но полностью расслабленные люди показывают не столько себя, сколько свою расслабленность, то есть свою

«

**Инстаграм — это очень  
важный симптом  
современности, но его  
визуальный язык все еще  
предельно инфантилен  
и, возможно, навсегда  
останется таким.**

»

рассеянность в окружающем пространстве. Так же как напряженные, собранные люди могут своим напряжением сказать о себе больше, чем своим расслаблением. Видимо, есть какой-то баланс потенциального расслабления и напряжения, рассеивания и собирания, который делает какое-то место размыкающим. Меру этого баланса я и называю пористостью: максимум пористости места есть максимум одновременно возможных рассеянности и собранности тех, кто в этом месте находится. Чем выше пористость места, тем больше вероятность сделать в нем интересный снимок: это место как будто позво-

ляет уместиться в себе, в своих порах многим индивидуальным рассеяниям и собираниям.

Понятие пористости не заменяет пунктум, но проясняет механизм его работы. То, что мы, те, кто смотрит на фотографию, переживаем как «укол» или «протыкание», есть образование в нас новой поры — мы также пористы (Барт говорит о «ранах»). И эта пора есть не что иное, как отпечаток или повторение поры самого места, из которого на нас смотрят и которое на нас смотрит: фотография укалывает, но также верно, что в фотографию проваливаются.

«Проблема кнопки», вероятно, тоже имеет отношение к этому переживанию: нажатие на кнопку каким-то аналогическим или гомологическим образом повторяется в опыте смотрящего. Медиум обычно самоподобен на всех своих уровнях, например, устройство кинозала повторяет устройство киноаппарата: зритель как бы сидит внутри камеры, у ее задней стенки, и смотрит в объектив, вернее, из объектива. Можно сказать, что и бартовский пунктум — это кнопка, которую нажимает в нас фотообраз (Spectrum в терминах Барта), какая-то нажатая кнопка в нас самих, как если бы это нами фотографировали.



Егор Роголев.  
«Синхронистичность»  
(2011–2016)

**РОГАЛЕВ:** Думаю, это «проваливание» в фотографию представляет собой совокупность множества единовременных и взаимосвязанных процессов и вполне может быть сопоставлено с «откровением»: не случайно существует множество параллелей в анализе функционирования фотографии и иконы. Джорджо Агамбен говорит о фотографии как о «месте

Страшного суда», так как она «представляет мир как явленный в последний день, День гнева». Исходя из этого, фотография по определению эсхатологична.

Здесь я хочу привести пример из собственной фотографической практики, который в итоге тоже оказался неожиданным образом связан с эсхатологией. Можно сказать, что с момента зарождения идеи своего проекта «Синхронистичность» я тоже прошел определенную эволюцию от «решающего момента»

«

**Сегодня *studium* стал  
функцией не столько  
созерцания или чтения,  
сколько индексированного  
поиска, всевозможных  
машинных каталогизаций  
и рекомендательных  
сервисов.**

»

через нейтральную (*dead pan*) фотографию к некой перформативной практике. Пытаясь выявить сложное взаимодействие более молодого поколения с окружающим городским пейзажем, сформировавшимся по большей части в советское время, я довольно много времени потратил на поиск «решающего момента», способного описать эти процессы, но в итоге стал отталкиваться от снимка, который скорее является его анти-тезой и который я изначально отбросил, посчитав неудачным. Именно эта фотография за счет собственной «промежуточности», зависания между «решающими моментами» и нахождения в некоем разрыве стала ключом к дальнейшей работе.

По сути, в дальнейшем я пытался воспроизвести такие же

ситуации постановочным или документальным способом, комбинируя их с городскими пейзажами, раскрывающими контекст. Попытки выстроить перформативное взаимодействие героев с этим контекстом привели к устойчивым религиозным коннотациям. Позы, которые люди чаще всего стараются принять в таких случаях, напоминают некий ритуал, поклонение, то есть попытку обращения к абсолюту. Пробуя анализировать «Синхронистичность» через твои понятия «рассеянного абсолюта» и «слабой эстетики», я пришел к мысли о том, что люди в таких позах, словно антенны или локаторы, пытаются поймать ту самую «рассеянную» слабую религиозность, о которой ты пишешь в своем тексте.

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653>

Фоном для этих действий чаще всего является архитектура советского модернизма. Думаю, сейчас, освободившись от своей идеологической составляющей, эти конструкции начинают наполняться почти религиозными смыслами, открывая архаичные, а подчас и зловещие черты. В этой работе я стараюсь настаивать на том, что «постсоветское» — это квинтэссенция современности, а не отдельная экзотическая среда, как характеризует ее колониальный взгляд. Распад самого авангардного (и потому очень жестокого) проекта XX века вызвал растерянность и ощущение скорого наступления Судного дня не только в России. И с этого момента мы оказались на пороге нового этапа современности, этапа, где есть интернет, переполненный визуальным шумом.

Насколько я знаю, ты тоже имел дело с постсоветским как практик: говорю о твоей инстаграм-серии «Петербуржцы с бедра». Что для тебя значит практика уличной фотографии и что она вообще может значить в эпоху Инстаграма?

**КУРТОВ:** Если твой проект «Синхронистичность» — про интенсивные макроместа, то мобильная уличная фотография — больше про микроместа: про лица. Я согласен с тем, что лучше всего эти места характеризуются термином «растерянность»: можно говорить о постсоветской растерянности лиц и постсоветской растерянности пейзажа. Если в твоём случае советским остатком выступает архитектура, то в случае «Петербуржцев с бедра» этот остаток — определенная педагогика перцепции, выработанная советским кинематографом. Я заметил, что снимаю лица горожан так, как их изображали в оттепельном или застойном советском кино, но при этом сами эти знаки советского вырваны из их органической среды.

Момент цифрового существования этих фотографий

в инстаграм-среде, конечно, тоже важен. И не только потому, что сам Инстаграм представляет собой максимально пористую среду, то есть среду, в которую легче всего провалиться. Есть конгруэнтность между пористостью городского пространства и пористостью этой социальной сети. Но мне в случае Инстаграма теоретически более интересна культура использования фильтров и средств обработки изображения. Фильтры сегодня частично заменяют прежнюю художническую искусность, так как они способны разжимать определенные периоды в истории искусства и культуры за счет автоматического восстановления световых и цветовых паттернов. Нужно создать что-то вроде общей истории фильтрации, которая была бы отлична от общей истории синтеза (если использовать термины из звуковой практики), — та и другая включали бы в себя историю искусства, но не ограничивались бы ей. Так, я не могу синтезировать «петербуржцев с бедра», но я могу отфильтровать их.

«

**Я заметил, что снимаю  
лица горожан так, как их  
изображали в оттепельном  
или застойном советском  
кино, но при этом сами эти  
знаки советского вырваны  
из их органической среды.**

»

В технотеологической исследовательской перспективе вопрос о религиозном и вопрос о медиа — один и тот же. Сфера религиозного устроена так же, как сфера аудиовизуального: боги синтезируются, и боги фильтруются. Как боги синтезируются, мы примерно знаем из религиозной антропологии, а история фильтрации богов — это по большей части история

Просвещения. Советский просветительский проект отфильтровал религиозное и частично ресинтезировал его, а постсоветская история разрушила прежние фильтры и создала новые. Однако все попытки ресинтеза религиозного институциональными средствами сегодня обречены на провал. Если это и возможно сегодня, то только технологическими средствами. В этом смысле мне нравится твоя идея об изображаемых современниках как локаторах рассеянной религиозности. Но они, мне кажется, тщетно ждут божественного сигнала от постсоветского пространства: тот же Инстаграм может дать им гораздо больше. Художнику в этой ситуации возвращается демиургическая роль — он становится ближе к ренессансному типу. Правда, говорить о каком-то Ренессансе возможно будет только при условии существенного повышения уровня технической культуры.

# От «Художника» к художнику



Исаак Грюневальд.  
Автор Улла Бьерне.  
1916. Эжен Янсон.  
Автопортрет. 1910  
© Colta.ru

*Чтобы понять одну выставку, нужно  
оказаться на другой*

<http://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/the-artist/>

Проходящая в филиале *Moderna Museet* в Мальмё выставка «Художник» на первый взгляд кажется очень странной. Что может быть нелепее такого названия — наверное, только выставка «Искусство». В действительности это один из самых продуманных и интересных проектов, которые я видел за последние годы.

Экспозиция собрана из работ, входящих в три коллекции — самого *Moderna Museet*, Национального музея и Королевской академии художеств. Здесь есть и Рубенс, и Синди Шерман, и Хильма аф Клинт, и Василий Кандинский, и известные скорее

в местном контексте шведские художники. Причем размещены все экспонаты без какой-либо выраженной иерархии: знакомая до боли практика поставить условный «хит» где-нибудь «по центру» здесь на корню пресечена. «Велосипедное колесо» (1913) Дюшана задвинуто в угол и закрыто другими работами, а большинство картин сгруппировано тематически в небольшие блоки. Тут нет первых и последних, все наравне. Осмыслению искусства это очень способствует. Единственное исключение сделано для Рембрандта, но его выделили, поместив в специальный бокс, только лишь по соображениям безопасности.



Рембрандт  
Харменс ван Рейн.  
Автопортрет. 1630  
© Nationalmuseum

Состоящая из шести кураторов команда, занимавшаяся выставкой, исходила из простой идеи — показать, как художники видят себя и как выглядят в глазах окружающих. Неудивительно, что на выставке много портретов и автопортретов. Сама экспозиция разделена на пять зон: в первой рассказывается о художнике как предпринимателе, во второй — как об авангардисте, в третьей — как о ниспровергателе норм общественной морали, в четвертой — как о визионере и, наконец, в пятой — как о путешественнике. Все это разные стратегии.

Предпринимательская сторона здесь понята довольно широко: в первой зоне представлены не только знаменитые любители шелестящих купюр Энди Уорхол, Джефф Кунс и Сальвадор Дали, но и придворные художники (это, конечно, больше чиновничья роль, нежели бизнес). Дали, прозванный «любящим доллары» и чем только эти доллары ни зарабатывавший, пред-

стает гостем американского телешоу, а Кунс учит детей (читай: других художников), как надо добиваться успеха. Германский художник Давид Клёккер Эренстраль, работавший при дворе нескольких шведских монархов, изобразил себя в центре аллегии, окруженный двумя дамами — Фантазией и Живописью. Если ты предприниматель, то о скромности лучше забыть.



Энди Уорхол.  
Факсимиле обоев  
«Автопортрет».  
1978. Питер Пауль  
Рубенс. Три грации.  
1620–1625  
© Colta.ru



Джефф Кунс.  
Портфолио  
рекламы искусства.  
Фрагмент. 1988–  
1989  
© Jeff Koons

[https://en.wikipedia.org/wiki/Talent\\_\(artwork\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Talent_(artwork))

Кураторы подобрали для этой же зоны одну работу, которая многое говорит о художественном успехе. Это серия из 18 портретов художников, включая автопортрет автора Дэвида Роббинса, под общим названием **«Талант»** (1986). Чем больше времени проходит, тем громче звучат одни имена и тем менее узнаваемы становятся другие. Это крайне вызывающая, шокирующая работа. Контекстом этой серии является гонка, и некоторые бегут медленнее других, руки сами тянутся кого-нибудь снять и убрать. И когда ты это осознаешь, каких бы демократичных взглядов ты ни придерживался, ты испытываешь даже некоторое неудобство.

Художник в амплу авангардиста, первооткрывателя и ге-

ния от предпринимателя не так уж и далек. Это непомерно раздуто, только вместо денег здесь больше ценятся репутация и достижения. Одна из работ, отобранных в этот же раздел, — автопортрет шведской художницы Тюры Лундгрэн 1921 года. Сам по себе он не то чтобы какой-то особенный. Но случилось так, что дизайнеры каталога поместили именно эту работу на обложку, причем стилизовали ее под глянцевый журнал (внутри же каталог вполне обычный).



Тюра Лундгрэн.  
Автопортрет. 1921  
© Moderna Museet

Сами авторы начинают имитировать поведение не только пророков, но и монархов с военачальниками (обилие милитаристской образности в художественном дискурсе — тому подтверждение). Шведский художник Карл Густав Плагеманн изображает себя за работой в мастерской, на него надета военная форма, к рамам и подрамникам у стенки прислонено ружье. Себя автор изображает в цвете и особенно свою форму. Конечно, у этой ситуации есть предыстория: художник приехал учиться в Италию, где поучаствовал в революционных событиях в 1849 году. Но Плагеманн явно указывает на связь между искусством и насильственным переустройством мира, будь то война или революция.

В третьей зоне зритель видит, как искусство переступает и проводит уже в новом месте черту, отделяющую то, что общество готово ему позволить, и то, что еще запрещено. Шведский экспрессионист Исаак Грюневальд изображает писательницу Уллу Бьерне одетой «как мужчина», как тогда, в 1916-м, счи-

талось. Рядом висит автопортрет другого шведа, Эжена Янсона, 1910 года — сзади обнаженные люди с явным намеком на однополую любовь, которая была в Швеции в тот момент под запретом. Также здесь несколько портретов женщин-художниц — их не замечали или забывали. Одна из этих картин, написанная Ричардом Бергом в 1889-м, изображает художницу Еву Боннир. Как верно замечают в каталоге выставки, практически ничто не указывает — кроме названия картины — на то, что перед нами художница, она соответствует тогдашним «нормам женственности», которые предполагали не только определенную одежду и прическу, но и занятия — работу по дому, разве что поза, в которой она сидит, недостаточно строгая для тех времен.



Гиттан Йонсон.  
Пылесосащие дамы.  
2011  
© Colta.ru

[http://os.colta.ru/  
art/projects/109/  
details/2288/](http://os.colta.ru/art/projects/109/details/2288/)

Художники-визионеры в общем-то связаны с художниками-ниспровергателями. **«Семиотика кухни»** Марты Рослер, которая показывается в четвертой зоне, могла бы оказаться и в третьей, так же как и уже упомянутый дюшановский ре-ди-мейд, черно-белая супрематическая композиция Казимира Малевича или фарфоровые статуэтки «домашних рабынь» Гиттан Йонсон. Впрочем, визионеры-визионеры тут есть: это прежде всего Петер Вайсс, немецкий художник, живший в Швеции. Его небольшой автопортрет с летящим на заднем плане по серому небу голубым шариком, да еще и в массивной, ослепительно-золотой раме, находится где-то на грани невероятной пошлости и проникновенного высказывания. Визионер обычно может о себе оставить очень неприятное впечатление — просто потому, что бывает **оторван от реальности** и часто возвращается в нее пророком, в этом смысле тут соседствуют

[http://www.colta.  
ru/articles/  
raznoglasiya/12537](http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12537)

Хильма аф Клинт, Малевич и православная икона с житием святого Николая.

Наконец, финальный зал посвящен художнику-путешественнику. Как уточняется на выставке, эта роль распадается — он может быть колонизатором, репортером и критиком. Зритель видит абсолютно ориенталистскую «Охоту на льва» Эжена Делакруа и критическую по отношению к патерналистскому западному подходу серию фотографий норвежской художницы Вибекке Тандберг: она в роли работницы европейского фонда привозит еду, лекарства, знания и доброту жителям Африки. Выглядит это совершенно непристойно — нарциссизм благодетеля на фоне чужих страданий. Но часто на месте критикуемых в этой работе сотрудников благотворительных фондов оказываются сами художники, приезжающие в резиденцию или на биеннале в какой-то депрессивный регион, где их роль — перекинуть мост, построенный из художественных произведений, между бизнесом, властями и т.д.



Петер Вайсс.  
Автопортрет. 1938  
© Colta.ru

Выставка, конечно, представительная. Но кое-чего все же не хватало. И поскольку в тот же день, когда она открывалась, в Мальмё проходила галерейная ночь, я оказался в небольшом *artist run space* — [галеее Rostrum](http://rostrum.nu/). Там шла выставка графики лондонского коллектива *LE GUN*. Но самое важное, что я там увидел, было вовсе не на стенах.

У входа стояла девушка, которая практически одновременно считала посетителей, делала громкие объявления, раздавала входящим кураторские тексты, заботливо вставленные в прозрачные файлы, и забирала их у уходящих. Кроме того, она пыталась найти момент, чтобы сделать глоток из бутылки пива, стоявшей на подоконнике. Она была уставшей и взволнованной, путалась в словах и постоянно моргала.



Вибекке Тандберг.  
#2. Из серии  
«Последствие». 1994  
© Åsa Lundén /  
Moderna Museet

Я подошел к ней и спросил, какое отношение она имеет к выставке. Оказалось, она художница, зовут ее Хельга Степан. Как и еще несколько десятков художников, она занимается этим пространством. Выставку *LE GUN* предложила сделать именно она, правда, на кураторский статус Хельга не претендует. Считать входящих людей ей приходится, поскольку, чтобы получать государственное финансирование (в Швеции, как и в Норвегии, есть программы поддержки подобных художественных инициатив), нужно подкреплять свои заявки и отчеты данными. Короче говоря: к нам стало ходить больше народу — дайте больше денег. Ну а раздача и сбор текстов были связаны с экономией. Хотя на вернисаже *Rostrum* продавали еду и напитки почти по магазинным ценам, в отличие от музеев — там по барным. То есть финансы финансами, но этические координаты — прежде всего, демократизм — не забыты.

Хельга вкратце рассказала свою биографию (я бы удивился, если бы она этого не сделала). Училась в лондонском *Royal College of Art*. Живет между британской столицей и Мальмё. «Больше, конечно, я бываю в соседних странах, — признается

художница, — поэтому, например, про художественный процесс в Финляндии, Норвегии, Дании, Германии и Англии знаю больше, чем про то, что происходит в родном Мальмё».

Встреча с Хельгой стала для меня продолжением выставки «Художник». Она оказалась и путешественницей, и предпринимателем, и визионером, судя по тому, что я потом увидел, изучив ее работы. Наверняка другие художнические ипостаси в ней тоже как-то уживаются. Правда, если на выставке в Moderna Museet намекается в романтическом ключе, что эти роли выбраны самими художниками (что, конечно, иллюзия), то у Хельги, как и у сотен тысяч других современных художников, все это — результат соответствия системе арт-образования, требованиям институций, распространенным мнениям о том, что и как должны делать художники, как они должны жить. И она это прекрасно понимает.

# Мамин дневник сентября

*Впечатления своей мамы Елены Павловой  
о посещенных выставках записала художница  
Татьяна Эфрусси*

*Как и для предыдущих авторов рубрики «Дневник месяца», для меня посещение выставок и других культурных событий является элементом профессиональной и социальной жизни. Жанр дневника, однако, предполагает нечто интимное, а его сознательная публикация на «Разногласиях» тогда должна быть эксгибиционистским жестом.*

*До этого чувство публичной обнаженности я испытала однажды в период учебы в школе Родченко — на постапокалиптической [выставке выживальщиков «Час Ш»](https://vk.com/art_survivalism), которая проходила в дачном доме моей семьи. Набор DVD на полках у телевизора, моя собственная детская живопись на стенах, какие-то пылящиеся «стыдные» мелочи типа постеров любимой когда-то группы — все это оказалось невольно выставлено на обозрение приехавших ко мне на дачу коллег по художествен-*

[https://vk.com/art\\_survivalism](https://vk.com/art_survivalism)

ному цеху рядом с работами участников выставки.

Сами родители предстают как «стыдное» во многих работах студенток и студентов арт-школ, посвященных жизни собственных родственников в их экзотических (пост)советских квартирах. Налицо разрыв между бытовым опытом детства и отрочества перестроечного и первого постсоветского поколения и опытом его же существования в мире культурной индустрии, какой бы незрелой она ни была в России. Об этом разрыве, кстати, неоднократно писал Боря Ключников в своих **НОСТАЛЬГИЧЕСКИХ ПОСТАХ** об открытии культуры подростками «на районе» — его, видимо, тоже манит фантазм о преодолении этой раздвоенности.

<https://www.facebook.com/borya.klushnikov/posts/1198832453508380>

Вспомнив об этой истории, я предложила написать «Дневник месяца» моей маме. Она посетила несколько выставок, а затем рассказала мне о них и о своих впечатлениях. Я записала этот текст и отредактировала. Он интересен не за счет какого-то особенно «другого» взгляда — социологически это взгляд непрофессиональной, но все же образованной и насмотренной столичной зрительницы. Скорее, это документация нашего сотрудничества, которое было для меня способом попробовать еще раз пережить утопический момент схлестывания моего «взрослого» мира с «детским».

Татьяна Эфрусси, художница, искусствовед

**ГМИИ им. Пушкина. «Река Конго. Искусство Центральной Африки».** Из собрания Музея на набережной Бранли (Париж) Небольшая выставка, если учесть размер самого Бранли. Видимо, предметов там удалось получить так мало, что решили вы-



Габонская маска.  
Дочь и подруга  
в сентябре

крутиться за счет концепции — взаимопроникновение разных африканских культур и влияние на французских художников — и добавили произведений из запасников: Матисс и так далее.

Учитывая наш уровень знания об африканских культурах, могли бы подробнее написать об объектах. Гигантские железные мечи в человеческий рост, подпись — монеты. Почему? Может, конечно, они что-то рассказывают об этом в аудиогиде, но их почти никто не берет.

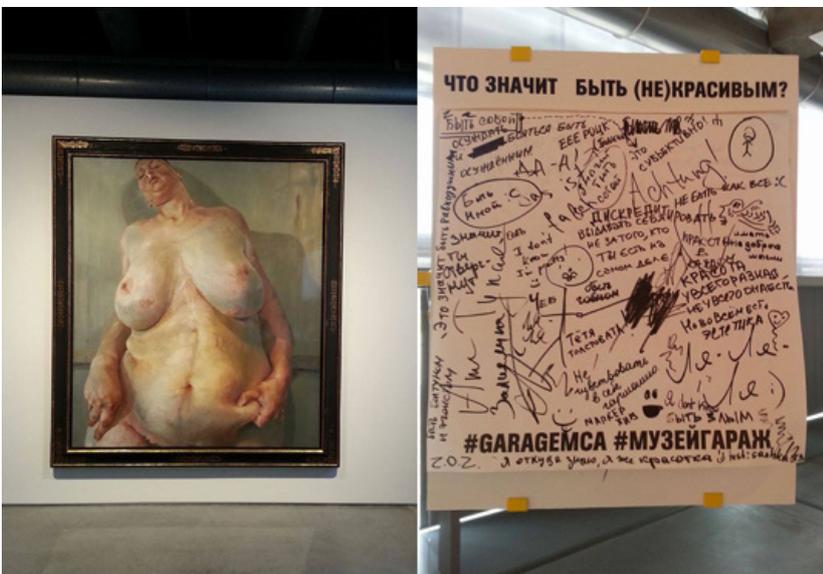
Сами экспонаты великолепные, конечно. Все эти маски в виде сердца, какие-то неожиданно японские физиономии. Стало сразу понятно, откуда взялись образы инопланетян в голливудском кино типа «Пятого элемента» или «Звездных войн».

Удивительны фигуры, покрытые шрамами, — чем больше шрамов нанесено, тем выше социальный статус. Про шрамы, кстати, рассказывала одна из посетительниц. А так бы вообще было непонятно, что это.

#### «Гараж». «Единомышленники»

Первый раз была на подобной выставке, меня прямо потрясло. Она инклюзивная, то есть ее может посетить человек на кресле-коляске, слабовидящий, слабослышащий. Есть экскурсия для людей с аутизмом. Но кроме этого люди с инвалидностью участвовали в отборе представленных там произведений. Четырех сокураторов нашли по результатам конкурса. Вот они и есть «единомышленники».

Рядом с каждым объектом стоит интерактивный модуль. Там есть рельефная копия произведения, которую можно трогать, текст куратора и иногда «единомышленника», аудио-



Картина Джени Севиль и блокнот для посетителей

версия текста и видео на русском жестовом языке. Комментарии «единомышленников» были интереснее, чем кураторские тексты. Это такой непосредственный и глубокий рассказ умного зрителя о том, чем ему близка та или иная работа. Жалко, что они были не у всех объектов.

Возле многих модулей висит блокнот большого размера, там зрители могут написать свой ответ на вопрос, связанный с произведением. Например, рядом с феминистской картиной Дженни Савиль «Дано мне тело — что мне делать с ним, таким единым и таким моим?» был вопрос: «Что значит быть некрасивым?» Народ отвечает, кто всерьез, кто нет. Было несколько интересных ответов.

«

## Попробовать еще раз пережить утопический момент схлестывания моего «взрослого» мира с «детским».

»

Мне больше всего понравилось видео «Музей закрыт» Мелвина Моти. Во время войны в Эрмитаже проводилась уборка разрушенных обстрелами помещений, сотрудникам помогали солдаты. И вот один из сотрудников решил провести солдатам экскурсию по музею, как будто картины все еще висят на своих местах. Мы видим пустые стены и слышим описания Рафаэля, Рембрандта. Сокуратор, которая комментирует эту работу, говорит, что увидела это видео в самом конце, но ее оно впечатлило больше всего остального. Я с ней согласна.

Есть просто интересные, эффектные объекты, про которые особенно ничего не скажешь. Например, «Цветок из дорожных знаков» Роберта Раушенберга, «Рычаг» Энтони Гормли, где человеческое тело торчит из стены в странном положении, или «Страус» Маурицио Каттелана. Красивые большие скульп-

птуры Джона Миллера «Мост традиций». Они сделаны из всякого мусора, найденного им на помойке и покрытого золотом. Как будто руины нашего времени.

Обычно в «Гараже» есть волонтеры, которые могут что-то объяснить. В этот раз почему-то никто ничего не мог рассказать про работу, которую я не поняла. Или, например, «Моя Медина» Джейсона Роудса. Там зал с неоновыми словами на английском, какие-то я знала, какие-то нет. Потом прочитала, что это разные названия вагины, которые он собирал в течение пяти лет. Зачем?



В парке возле «Гаража» замечательные цветочные аллеи. Понятно, что это все искусственно, но все-таки растения подобраны так, что есть ощущение настоящей природы. Очень простые. Космея, камыши, что-то наподобие лаванды. У храма Христа Спасителя, например, ужасно претенциозная высадка.

### **Центр «Красный». «Макбет»**

Само место нашла достаточно быстро, но там было закрыто. Позвонила, мне сказали, что куратор и художник, возможно, будут сегодня и что мне сейчас перезвонят и скажут, во сколько. Не перезвонили.

### **МАММ. «Школе Родченко 10 лет»**

Выставка на двух этажах, третьем и пятом, кажется. На третьем этаже воссоздан интерьер самой школы. На столах разложены фотокниги, которые очень интересно листать. Мне понрави-

лись книга Арнольда Вебера и «Метро» Владимира Зуева.

В другой половине того же зала устроено что-то вроде небольшого кинотеатра. Там показывали, например, «Библимен» Саши Пироговой, который я уже видела, не совсем понятный фильм Светы Исаевой и очень классный — Вика Лашенова, где офисные работники тащатся по лесу с чемоданами. Еще классный тот, где Алина Клейтман красит ногти, пока к ней в квартиру ломится какой-то мужик и кричит: «Али-и-и-и-ина-а-а-а!» Но все посмотреть там невозможно, слишком длинно, а это все-таки выставка.

«

**В парке возле «Гаража» —  
замечательные цветочные  
аллеи. Космея, камыши, что-  
то наподобие лаванды.**

»

На пятом этаже мне понравилась работа Кристины Романовой «Музей леса». Это монтаж фотографии интерьера музея с чучелом волка и т.п. с настоящим лесом, чахлым и погибающим. И то и другое уже не живо и заброшено. Смешная «Супер



Никита Шохов.  
«Ночная жизнь  
в Москве». Григорий  
Сельский. «Супер  
Селфи Палка»

Селфи Палка» Григория Сельского.

Конечно, я обращала внимание на работы знакомых ребят. «Кошка-скаут» Дины Жук и Коли Спесивцева, про которую ты рассказывала, в этот момент работала только наполовину, было обидно. У Ани Толкачевой очень хорошая работа «Карманная поэзия» — на маленьком экране бегут поэтические строки, но когда подходишь, они исчезают. Служенье муз не терпит суеты. Про неуловимость и хрупкость поэзии. «Традиции хорошего вкуса» Марии Покровской — очень оригинально. Я сначала подумала, что коллаж по Куинджи сделан из каких-то камней или стекла, а потом рассмотрела, что из колбасы.

Было много забавных работ, но и какие-то мутные тоже. Ко всем работам был текст авторов, он часто никак не помогал понять, о чем это вообще.

### **ГМИИ им. Пушкина. Усадьба князей Голицыных. «Дом впечатлений»**

Здание само по себе интересное — старинная усадьба, где в советское время был Институт философии. Сразу встречаются молодые девушки, дают проспект и пачку библиотечных карточек, штук 19, на которых написаны разные фразы. Рядом с каждым экспонатом стоит ящик, в него нужно кидать карточку, подходящую, как тебе кажется, по смыслу. Что там за фразы? Насколько я помню, была такая: «Не бойся, ныряй, выходи потом в коридор и обсушись» — и что-то вроде «Не все реальность, что ты видишь». Текст на них было очень плохо видно, почти стерся. Не знаю, что потом с ними будут делать.



«Водный сад»,  
Криста Зоммерер,  
Лоран Миньонно.  
«Деревья  
в сквере усадьбы  
Голицыных», Дина  
Караман

Когда я пришла, у девочек из Клуба юных искусствоведов был какой-то флешмоб. Они выстроились в ряд и шли по всем залам, приглашали всех участвовать. Прибежали в «Зал сновидений», где на потолке — проекция снов княгини Голицыной, которая якобы разговаривает с духом дома про свой страх смерти, и все разом легли там на пуфики. Их снимали.

Я сначала заинтересовалась, но вообще-то смотрела одну очень интересную инсталляцию (Билл Виола, «Отражающий бассейн») и не хотела отвлекаться. В солнечный день в тишине мужчина подходит к бассейну, ныряет, его не видно. Появляется облачко, будто его какое-то воплощение. Мужчина выныривает. Потом уходит в лес. Все это время идет в природе какое-то неуловимое преобразование, движение. Такое медитативное видео. Я положила туда эту фразу с реальностью.

«

**Написано было, что  
это создает ощущение  
страха, но у меня никакого  
страха не было. Скорее,  
любопытство.**

»

Но на самом деле эта фраза подходила к очень многим произведениям. Например, меня впечатлила инсталляция «Стена» Ивана Лунгина. Он снимал облупленные стены, но создается полное ощущение северных пейзажей. Видишь линию горизонта, дымок. Нашел красоту в самом банальном, очень здорово.

Там многие работы были завораживающие. Построены на ощущениях, которые словами не передать. В «Стене взглядов» Мариано Сардона постепенно из темноты проявляются взгляды, потом лица — штук 12—13 портретов людей, которые, кажется, смотрят на картину. Вроде бы ничего особенного, но оторваться невозможно.

Или, например, «Смена частей» Моны Хатум. Мы видим

фрагменты ванной — то кафель, то кран, то зеркало. Потом появляется женщина и принимает душ. Сначала мы видим отдельные части тела, пальцы, потом ее целиком. Через некоторое время понимаешь, что ее что-то мучает, она рисует на стекле, сползает по ванне. Очень сильно, можно наблюдать долго.

Похожее ощущение от «Водного сада» (Криста Зоммерер, Лоран Миньонно). Кажется, очень простая вещь и по исполнению, и по смыслу. Кашпо с цветами типа традесканции. Чуть-чуть, неуловимо что-то меняется, капает вода, цветы качаются, тени шевелятся. Настоящая ворожба.

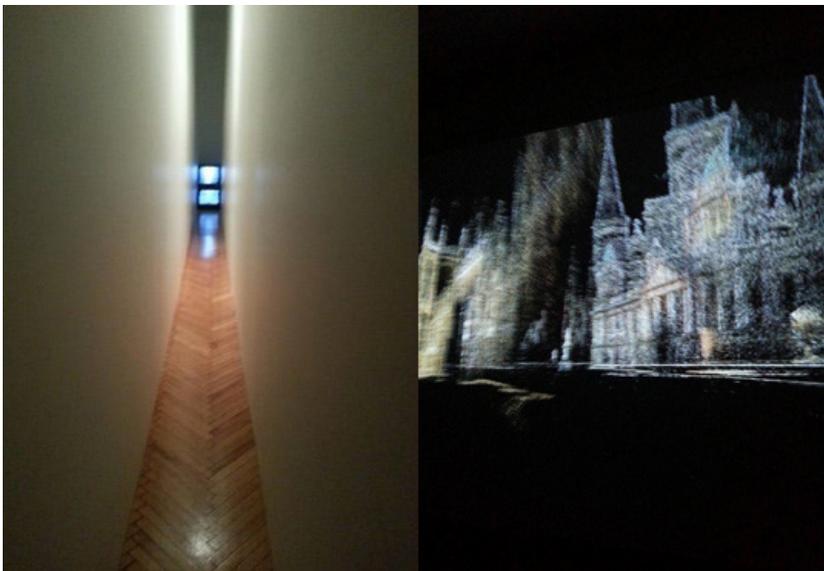
«

## Молодые могут и не понять, наверное.

»

Очень приятная инсталляция «Деревья в сквере усадьбы Голицыных» Дины Караман. Сидишь спиной к окну, смотришь видео о том, что раньше происходило в этом доме, и наблюдаешь в зеркале кроны деревьев во дворе, реальных свидетелей прошлого.

Я читала пояснения в проспекте, но они ничего не дают, на самом деле. «Узкий коридор» Брюса Наумана: в огромной темной комнате узкий освещенный коридор. Правда узкий,



Брюс Науман,  
«Узкий коридор».  
«Распадающиеся  
перспективы»  
Мариникс де Нийс

крупный человек там вообще не пройдет. Ты втискиваешься, там два экрана, подходишь и на экране видишь, что кто-то удаляется. Написано было, что это создает ощущение страха, но у меня никакого страха не было. Скорее, любопытство.

Не поняла работу Ирины Наховой. Она проводит какие-то параллели с классикой, с импрессионистами, но для меня это было не особенно убедительно. Импрессионисты — это ведь прежде всего цвет, свет, здесь все какое-то темное.

Яркая и самая простая, наверное, штука — «Распадающиеся перспективы» Марникса де Нийса. В темной комнате из световых точек складывается какая-то известная картинка, например, Нотр-Дам. Перед ней — огромный темный шар. Когда кто-то подходит и чуть-чуть крутит, картины начинают меняться. Появляются Эйфелева башня, Египет, Флоренция, Колизей. Оказывается, они собрали в Фейсбуке фотографии самых популярных достопримечательностей. То есть, естественно, это клише, но при этом очень красиво, мне понравилось. Когда крутишь шар, идет еще шум такой особенный.

Со звуком, кстати, была отдельная работа — «Silent Action in Blue» Юрия Календарева. Входишь в пустую светлую комнату, там ничего не происходит. Потом слышишь тихий звук, шум моря, начинаешь немного расслабляться, а шум нарастает и нарастает. Потом идет сумасшедший звуковой удар, выбегаешь в ужасе.

### **Фонд In Artibus. Михаил Рогинский. «Прощание с “Розовым забором”»**

Выставка в прекрасном месте, в тихих переулках возле Остоженки. Огромное, очень пафосное здание, никого народу, при этом выставка бесплатная. Одна вялая стрелочка показывает, где она вообще проходит. На третий этаж поднимаешься на бесшумном лифте. В двух-трех залах развешены картины из частных коллекций, очень уютно. Выставка называется «Прощание с “Розовым забором”», потому что эту картину сейчас передали в дар Центру Помпиду. Там выделено специальное место, где она висит.

В остальном это картины с бытовыми предметами и сценами, как всегда у него. Спички, ботинки, чайники, бесконечные очереди, толпы в метро. Полки, на которых навалено что-то белое и бесформенное, — я их приняла сначала за ступеньки лестницы со снегом. Были и картины с текстами, почти комиксы — например, «Лучше чистить зубы, чем ходить по зуб-

ным врачам» (1994). Напоминает Кабакова или Пивоварова, но все-таки это в его духе, иронично, но очень трогательно.

Многие из них были написаны уже после конца СССР и в эмиграции, где, как он сам пишет, мир пластмассовый. Так что, конечно, в этом много ностальгии. В тексте на выставке говорится, что он не просто бытописатель, что во всех этих предметах для него есть мечта о прекрасном. Что, например, розовых заборов или домов тогда почти не было.

Мне очень понравилась сама живопись, все эти его серо-розовые цвета, но и ностальгические воспоминания о нашем тогдашнем быте. Он пишет, что это часть его, но это часть и меня тоже. Молодые могут и не понять, наверное.

*Текст и фотографии: Елена Павлова*

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов: Сергей Гуськов,

Оля Данилкина, Валентин Дьяконов,

Арсений Жилиев, Борис Ключников,

Михаил Куртов, Глеб Напреенко,

Александра Новоженова, Елена Павлова,

Елена Петровская, Егор Рогалев, Ян Тамкович,

Татьяна Эфрусси

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Ответственный редактор: Лиза Лерер

Выпускающий редактор: Катерина Манько

Главный редактор благодарит Александру

Новоженову за активное участие в разработке

проекта номера.