

ПОПУЛИСТ

Апрель 2011



Юрий Альберт
Обезьяна, 1983

3

POPULIST

тема номера

РАЗНЫЕ ХУДОЖНИКИ

Интервью: Юрий Альберт
Гений Грэм Коултер-Смит

Клерикальная цензура художественного
творчества Юрий Самодуров

ЮРИЙ АВВАКУМОВ КОНСТАНТИНА ДЖЕР
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ НИКИТА АЛЕКСЕЕВ
АЛЕКСАНДР БРОДСКИЙ АЛЕКСАНДР
ДЖИКИЯ ЕЛЕНА ЕЛАГИНА ВЛАДИСЛАВ
ЕФИМОВ НИНА КЕРЦЕЛЛИ ИВАН ЛУНГИН
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ МИШМАШ АНДРЕЙ
МОНАСТЫРСКИЙ ВЕРА ХЛЕБНИКОВА
ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ СЕРГЕЙ ШУТОВ

Трубниковский переулок 22,
строение 2; +7(495) 772 2736
www.open-gallery.ru

open gallery

Содержание

Интервью: Юрий Альберт	2
Гений. <i>Грэм Коултер-Смит</i>	9
Клерикальная цензура художественного творчества. <i>Юрий Самодуров</i>	17
Рецензия: Андрей Кузькин в Открытой Галерее. <i>Сергей Гуськов</i>	21
Рецензия: Ростан Тавасиев в Айдан Галерее. <i>Екатерина Новокшионова</i>	23
Рецензия: Молодые художники из России в Calvert 22. <i>Джефффри Андреони</i>	25
Из серии «Художник должен быть». Владислав Кручинский	28
Рецензия: Кэди Ноланд в Ди Халлен, Гарлем. <i>Роберто Форбий</i>	30

Все материалы
принадлежат авторам и издателю

Издатель и составитель Олег Фролов
oleg.critic@gmail.com

Фото, реклама, распространение
Елена Седова
e.d.sedova@gmail.com

Дизайн и верстка
Алина Саулова, Саша Горшков

Тираж 200 экз.

На обложке:
Юрий Альберт. Обезьяна, 1983
Оргалит, акрил, 73 x 59 см
Предоставлено художником

Contents:

<i>Interview: Yuri Albert</i>	2
<i>Genius. Graham Coulter-Smith</i>	9
<i>Clerical censorship of creative work.</i> <i>Yuri Samodurov</i>	17
<i>Review: Andrei Kuzkin at Open Gallery.</i> <i>Sergei Guskov</i>	21
<i>Review: Rostan Tavasiev at Aidan Gallery.</i> <i>Ekaterina Novokshonova</i>	23
<i>Review: Young artists from Russia at Calvert 22.</i> <i>Jeffrey Andreoni</i>	25
<i>From series «An artist must be».</i> <i>Vladislav Kruchinsky</i>	28
<i>Review: Cady Noland at De Hallen Haarlem.</i> <i>Roberto Voorbij</i>	30

Интервью: Юрий Альберт



Фото: Елена Седова

■ Я хотел бы начать с обсуждения 3х ваших работ: это 2 работы 1ой половины 80х, на одной написано «Что нашли хорошего в этих Мухоморах?», а на второй «Захарову не нравятся Мухоморы, а мне они нравятся». Они несут противоположные послания, и я предположу, что здесь утверждается как наиболее важный перформативный акт художника, акт создания картины. В более поздней работе – «Скульптуре» с выставки «Живопись, графика, скульптура» – аналогично дело не в пластическом решении и, рискну предположить, не в авторской аллюзии на работы Карла Андре, а проблематизирован перформативный акт зрителя. Деятельность художника и зрителя само-

Юрий Альберт (р.1959) первым в России обратился исключительно к проблемам искусства как деятельности. Его материалом стали изначальные условия возникновения любого искусства: образ художника, связь произведений своих и чужих, зрители и их реакция, институты культуры. Участвуя в публичной дискуссии о будущем искусства в России и мире, художник предложил свою версию. Юрий Альберт считает, что «то, что мы называем современным искусством, сейчас, по всей видимости, заканчивается».

ценна. Вы согласны с таким взглядом?

Не совсем так. Я думаю, там было и реальное отношение. С половиной «мухоморов» я был знаком раньше – в соседних школах учились, знали друг друга, было нормальное подростковое соперничество. Поэтому когда «мухоморы» появились в качестве группы, это вызвало у меня естественную реакцию – мне казалось, что я начал раньше, мне казалось, что я «настоящий серьезный современный художник», а они пришли с какими-то глупыми квнскими шутками, и вроде бы народу нравится, а потом мне понравилось самому. За этим было какое-то реальное отношение, я не обманывал и не писал все что угодно, лишь бы написать; другое дело, что сейчас это все совершенно неважно.

Что зафиксировано в этих работах – отношение одного художника к другим художникам. У меня был такой текст как раз примерно в это же время, что, если представить себе систему искусства в виде звездного неба, то я хочу лучики проводить, а не звездочки расставлять. Я в чистом виде демонстрировал отношение, связь – какие бывают связи между художниками: влияние, плагиат, заимствование, отталкивание и т.д. – вот собственно это я и демонстрировал. И сейчас уже действительно не важно, как я на самом деле относился к «мухоморам».

■ Обсудим ваш приговор искусству. Почему, если художники готовы быть художниками, а зрители готовы быть зрителями, искусство не может существовать сколько угодно долго?

Я думаю, что, пока художники хотят работать, а зрители хотят смотреть, искусство будет постоянно, в каком-то смысле вы правы, но дело в том, что, может быть, оно не будет тем, что мы сейчас называем искусством. Например, в каком-нибудь 17 веке искусством называли немного не то, что мы называем искусством сейчас.

■ *Тогда была мыслима какая-то эволюция, а сейчас?*

Она была мыслима и сейчас мыслима, но только мы ничего предсказать не можем. Мы можем предсказать, что что-то будет, и оно будет меняться, а куда-и-как – это абсолютные гадания. Вряд ли в 17 веке или даже в начале 19го можно было предсказать, что будет импрессионизм. Более того сама идея эволюции искусства, я так понимаю, появилась в 19 веке.

■ *Есть ли сейчас художники, готовые подержать вашу идею о проводах искусства в последний путь?*

Вы слишком серьезно относитесь к моим словам. С одной стороны, я действительно думаю, что так оно и есть, а с другой стороны – у каждого художника есть своя теория по этому поводу. Я не думаю, что моя пессимистическая теория на кого-то вообще может подействовать.

■ *В Москве ситуация интересна тем, что искусство в каком-то смысле и не начиналось, и его смерть так же никем не будет замечена. В этой ситуации возможно ли, что другая стратегия будет более радикальна – например, обманывать безразличную московскую публику, пользоваться ее заблуждениями?*

А зачем? Мы же живем не только в Москве. Нет никакого отдельно русского искусства. Искусство придумали не в России, и похоронят не в России, по всей видимости.

Я ощущаю себя частью мирового процесса, то, что происходит в Москве, – только маленький ручеек, втекающий в большую реку, поэтому говорить, что отдельно в Москве мы похороним или сделаем вид, что ничего не произошло, бессмысленно. Когда я говорю, что помирает, я не имею в виду завтра или послезавтра. Это процесс: когда помрет, мы не заметим. То же самое было в эпоху Раннего Возрождения, когда кончилась иконопись и началась живопись. Мне кажется, что большой исторический феномен, который мы называем искусством, приходит к своему концу, но я могу ошибаться.

■ *Опишите кратко эволюцию искусства, важные признаки, с каким багажом оно пришло к сегодняшнему моменту.*

Искусство, как мы его понимаем, или то, что мы считаем искусством, началось где-то с эпохи Возрождения. Иконопись делалась для другого, хотя вроде бы технологически и ремесленно это было то же самое. Изменилось назначение этого занятия в обществе. Я не могу ничем это обосновать, но мне кажется, что сейчас происходит примерно то же самое, что было на переломе от Средних Веков к Возрождению. Какой-то большой процесс кончается, и начинается что-то другое, но не исключено, что это тоже будет называться искусством, и заниматься им будут примерно такие же люди.

■ *Для вас большим значением обладают связи в искусстве. Получив возможность путешествовать, пытались вы наладить связи, познакомиться с живыми легендами искусства 20 века?*

Нет, я не могу сказать, что очень старался, хотя для меня межличностные связи играют большую роль. С кем-то, конечно, меня знакомили: я помню, было очень приятно и важно (другое дело, что знакомство никак



Юрий Альберт
Одна минута, 2010
Проект в Лувре,
Париж, Франция

Предоставлено художником

не продлилось), когда меня познакомили с Терри Аткинсоном. Когда я говорю про отношения, я не имею в виду личные отношения. Художник – это не тот человек, который сидит перед вами, это, как раньше говорили, лирический герой. С кем он там в реальности знаком, совершенно неважно.

■ *Популяризация, продвижение образа художника стала важным инструментом развития искусства, завоевания новой аудитории, улучшения условий работы. Почему российские художники не озаботились своей славой?*

Во-первых, потому что у нас вся эта система звездности не так развита, как она развита была уже в 60е или 70е годы в Америке.

Во-вторых, это должно быть связано с сутью работы. Я могу вдруг ни с того, ни с сего получить мировую славу, но это не всегда свя-

зано с тем, что я делаю как художник, это не обязательно часть моей работы. Например, для Кунса или Уорхола слава – часть их работы, они работают с феноменом известности. А для Ротко или Кошута – нет.

■ *Стремление московских художников бесконечно сохранять советскую ситуацию, всюду тащить за собой дружеские связи и камерную обстановку – насколько это мешает искусству?*

Я не думаю, что мешает. Здесь опять смешиваются личные и профессиональные вещи: у человека появляются друзья лет до 30, а потом остаются. И потом, дружеские связи – это скорее «антисоветская ситуация».

■ *В ситуации с ограниченным числом участников человеческое общение было важнее качества работ.*

Нет, я не думаю, что оно было важнее, чем качество работ. Оно было очень важно, но несмотря на дружбу все прекрасно понимали, какие работы хорошие, какие – плохие. К тому же, надо не забывать, что та компания, которая ассоциируется со мной, – это не просто друзья, а люди связанные общей художественной программой. Другое дело, что кто-то, скажем, Вадим Захаров, делает эту общность частью своей работы, используя образ художника-архивиста, а кто-то – нет.

■ *У вас было ощущение в 80-х, что вы нетипичный для Москвы художник?*

Вопрос не очень четкий. В Москве было чуть ли не сорок тысяч художников членов МОСХа – для них я был нетипичный. Когда я начинал в конце 70х, людей, которые занимались тем, что с какой-то тяжестью можно было назвать современным искусством, было человек 50 на всю почти трехсотмиллионную страну. Поэтому мы все были нетипичными, и я в том числе.

■ *Многие из них, мне кажется, воспроизводили известный артистический тип, так или иначе занимаясь фигуративной живописью, разрабатывая личный стиль.*

Все-таки когда я начинал, уже была некоторая традиция такого сильно рефлексивного современного искусства. Я не говорю об абстракционистах и сюрреалистах – их было, кстати, побольше, может быть человек 300. Такое искусство тоже было подпольным, социально это было одно и то же, но все-таки внутри этого неофициального искусства уже выделилась где-то в 70е годы традиция концептуального, рефлексивного современного искусства. И внутри этой очень узкой компании людей я не чувствовал себя отщепенцем.

■ *Почему до сих пор идея делать работы как у других воспринимается негативно, а сами работы как вторичные? Люди по-прежнему ждут оригинального языка?*

Не уверен. В современном мире не ждут, потому что проблему своего языка, мне кажется, мы уже давно прорешали. Хотя, может быть, сейчас это возрождается, именно в связи с тем, что появились галереи и т.д.

■ *Почему вы не дошли до самого конца, и, шире, почему художники вообще держатся за ручной труд, не решаясь отдать всю работу по изготовлению ассистентам? До сих пор вы пишете тексты вручную, хотя технология производства принципиально важна.*

Это не было принципиально важно. Это иллюзия. Мне сейчас часто говорят: вся твоя душа выражалась в этом почерке. Ничего подобного, я не хотел выразить душу, на самом деле вручную написать было проще и быстрее.

■ *Почему нельзя отдать изображения и тексты в типографию, почему ручной труд остается важным?*

Во-первых, по чисто финансово-организационным причинам: часто, но не всегда, проще и дешевле сделать самому. Кстати, в большой серии увеличенных карикатур часть картин изготовлена другими людьми. Но у меня есть работы, где это принципиально: скажем, где я собираю пазлы и переписываю письма, там важно, что

We can't say that we have a free market, democracy and so on. Compared with Soviet times everything is fine. But we have no free market, no democratic society yet, so why should contemporary art emerge. I even have a theory as to why the quality of art itself is not as good as we want. Because all the social energy of a small group of people who want to engage with contemporary art went into building different institutions and different infrastructure projects. Still something's appeared, of course it might have been better. The problem basically is that we haven't established a liberal-market system, which our leftist artists and critics despise. We're living under neo-feudalism, so what contemporary art are we talking about?

это делаю именно я, это часть замысла. Там перформативность важна.

■ *Когда вы говорите о «настоящем искусстве» в противовес современному, какие временные рамки и сущностные характеристики имеются в виду?*

Наверное, до импрессионизма. Я не могу ничего описать при помощи логических аргументов, но, когда мы смотрим на Тициана, там все очевидно – именно эта очевидность и есть признак настоящего искусства.

■ *Вы признаете, что это не только связано с анализом истории искусства, а скорее с личным восприятием?*

Это и то, и другое. Можно привести такую периодизацию: было искусство от эпохи Возрождения до импрессионистов, и потом наступило современное искусство, которое тоже сейчас кончается. В современном искусстве есть память о том, что оно происходит из настоящего искусства. Я это еще ощущаю, но для многих художников, более молодых, чем я, эта память уже вообще не важна. То, что раньше был какой-то Репин или Тициан, к ним не имеет никакого отношения. А для Дюшана или Малевича было важно, что до них были Репин и Тициан.

■ *А, например, в случае с живописью Комара и Меламида, вы не чувствуете, что это настоящее искусство?*

Нет. Это другой тип искусства. У Комара и Меламида, кстати, эта ностальгия по настоящему искусству очень сильно развита. В настоящем искусстве такой ностальгии нет, у импрессионистов нет ностальгии по Тициану, они сами не хуже Тициана.

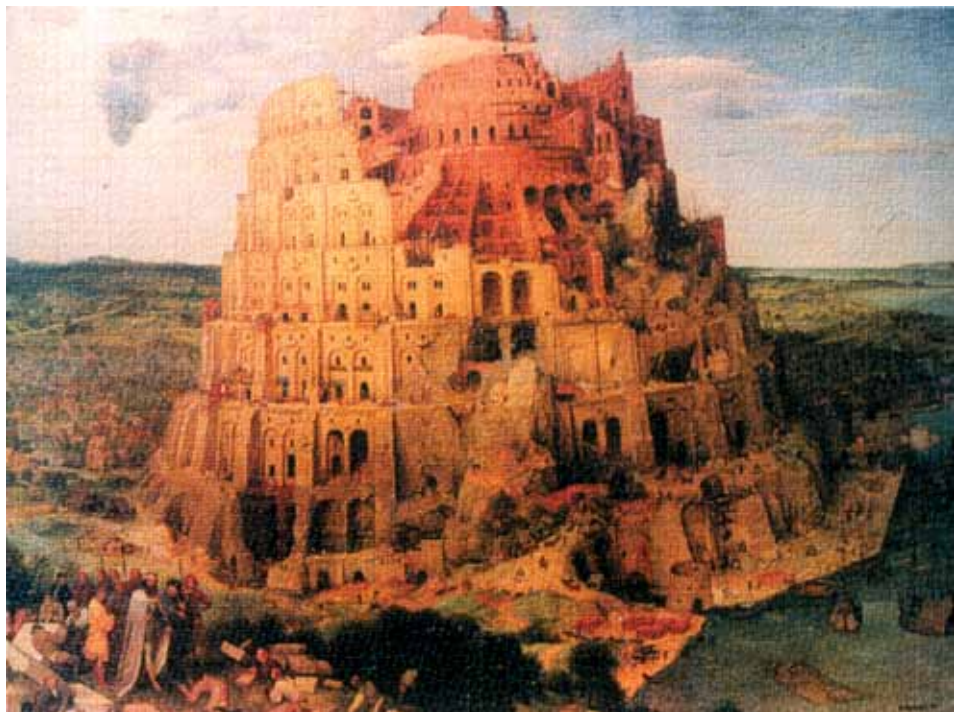
■ *Возможно, отсутствие ностальгии, комплексов по отношению к прошлому – как раз признак того, что люди делают что-то другое?*

Я не знаю, насколько это важно. Но меня

изумляет, что для людей, которые являются художниками, вся история искусств оказывается довольно факультативной. Мне это странно, но решающий ли это фактор, – я не знаю, это же не только сейчас началось. В 92 году у меня была выставка, где я выставлял пазлы, туда попала группа бельгийских студентов. Там был пазл с «Вавилонской башней» Брейгеля, и бельгийская студентка меня спросила: «Скажите, это какой-то известный русский художник?» Все, что раньше Пикассо, они, наверное, не проходят.

■ *Наверное, вы единственный и первый приняли идею разнообразия искусства. Я опять говорю про российскую ситуацию: например, представители так называемого черно-белого концептуализма вряд ли открыто относились к альтернативным практикам. На мой взгляд, прежде чем эта идея пришла в голову художникам, она стала реальностью в практике коллекционеров, когда в одной коллекции на равных существовали работы любой направленности. Отчасти логика вашего искусства – коллекционерская логика?*

Да, во-первых, у меня тоже есть коллекция, во-вторых, для меня это действительно важная тема, и серия с пазлами называлась «Работы, собранные Альбертом». Но я не думаю, что был первым. Когда я случайно в пятнадцать или шестнадцать лет попал в мастерскую Комара с Меламидом, на меня произвело сильное впечатление, что они делали абсолютно разные вещи, что нет единого стиля, в котором работали Комар и Меламид. Они, наверное, первые художники в нашей стране, которые полностью отказались от поиска собственного языка. Собственно, что такое постмодернизм: даже не разрешение совмещать в одном произведении разные стили, а абсолютно равнодушное отношение к этому вопросу.



Предоставлено художником

Юрий Альберт. Вавилонская башня Брейгеля, 1991, папз

Естественно в раннем постмодернизме это появилось в форме полистилистики.

■ Почему в сознании любителей искусства Комар и Меламид не заняли места сравнимого, например, с Кабаковым? На мой взгляд, их вклад гораздо важнее.

Я могу объяснить почему. Есть личный биографический фактор: они уехали довольно рано, и так как у нас нет, и тогда тем более не было, никаких инструментов институционализации – ни музеев, ни книг, то все довольно быстро забылось. Потому что, я думаю, то, что мы сейчас называем современным искусством, ввели в России Комар и Меламид: от мышления проектами, когда произведение не является самоцелью, до таких практик как работа с живот-

ными. Второе: равнодушие к собственному языку их в карьерном смысле подрубил, это вредит, потому что нет бренда, «своего узнаваемого лица».

■ Хотелось бы услышать ваш более общий прогноз о состоянии дел в нашем обществе. Прозорливыми оказались слова Д.А.Пригова: «...предположение, что Россия вступит в рынок и демократию, несостоятельно. Как дети, похищенные зверями, если они до семи лет не окажутся в человеческом обществе, то их потом уже научить человеческому языку невозможно. Так же, мне кажется, российское общество уже прошло ту стадию, когда оно могло этому научиться».¹

¹ Журнал «Пастор» №3, стр. 38.



Юрий Альберт
Плакат на автобусной
остановке в Самаре
в рамках проекта
«Экология восприятия 2»
2008

Предоставлено художником

В этих условиях хоть сколько-нибудь жизнеспособна система искусства?
Конечно, Пригов прав с одной стороны. С другой стороны, как стихийный марксист я думаю, что от потока истории не убежишь, другое дело, что поток этот может течь медленнее или быстрее, но, я думаю, когда-нибудь здесь будет нормальное общество, просто может быть к тому времени в других местах будет куда более нормальное общество.

■ *Ускорить это нельзя?*

Что значить ускорить? Как оно произойдет, так и произойдет. Откуда мы узнаем, могло ли быть медленнее или быстрее.

■ *Довольны ли вы тем, какая арт-система сложилась у нас за двадцать лет?*

Нет, не доволен, конечно. Все убого и бездарно.

■ *Мы знаем, как улучшить ситуацию, но почему освобожденные постсоветские массы не начнут открывать галереи, собирать искусство...?*

Во-первых, нет такой традиции коллекционирования. Потом, никакого освобождения масс не произошло: был некоторый вектор в эту сторону при Ельцине, потом он сменился в другую сторону при Путине. Мы же не можем сказать, что у нас тут свободный рынок, демократия и все прочее. По сравнению с советским временем все прекрасно. Но пока у нас нет ни свободного рынка, ни демократического общества, а откуда тогда возьмется современное искусство. У меня даже есть теория, почему собственно само качество искусства не такое хорошее, как хотелось бы. Потому что вся социальная энергия маленькой группы людей, которые хотят заниматься современным искусством, ушла в разные институты, в разные инфраструктурные проекты. Хорошо, что хоть что-то появилось, могло бы быть лучше, но не получилось. Проблема в основном в том, что у нас не утвердилась либерально-рыночная система, которую так не любят наши «левые» художники и критики. У нас неофеодализм, а какое при неофеодализме может быть современное искусство?

Гений¹

Грэм Коултер-Смит

Романтическая концепция гения служит основанием модернистской и постмодернистской идеи «изящества» изобразительного искусства. Без нее арт-институции не смогут создавать канон «великих мастеров», а арт-рынок разучится продавать писсуары и экскременты в качестве ценностей. В то же время коварство этой концепции связано с тем, что она сосредоточилась на самом неважном аспекте искусства – его предполагаемом «изяществе». Чтобы понять концепцию гения, проникающую в общественное подсознание, необходимо рассмотреть явление романтизма, который возник в Европе конца 18 века и оказал сильнейшее влияние на искусство 19 века, которое в свою очередь заложило основание модернистского и постмодернистского искусства 20 века.

Ранняя романтическая живопись конца 18 – начала 19 века необыкновенно невыразительна за исключением отдельных случаев вроде Уильяма Блейка, Уильяма Тернера и Каспара Давида Фридриха. Реалистическая живопись 19 века куда более содержательный и цельный жанр. Также реализм обеспечил эволюцию импрессионизма, ставшего первым шагом в направлении абстракции. Будучи попыткой показать «бесхитростный взгляд», импрессионизм натуралистичен, но одновременно импрессионизм впервые свернул от репрезентации к визуальному языку чистой экс-

прессии. Усиленная текстура и цвет заронили зерно превращений импрессионизма: от натурализма к романтическому экспрессионизму постимпрессионизма, который олицетворяют Винсент ван Гог и Поль Гоген. Постимпрессионизм лишен стилистической цельности импрессионизма, что можно объяснить его более выраженной экспериментальной природой. Дело еще в том, что главные импрессионисты, например Ренуар или Писсаро, не кажутся нам гениями, хотя Моне, безусловно, – исключение. Скорее лишь обратившись к постимпрессионизму, мы обнаружим первого значительного гения модернистского искусства – ван Гога. Именно великие гении вроде ван Гога и Пикассо подтверждают статус изящного искусства как стоящего занятия в коллективном воображении. В этом смысле, социологическая функция концепции гения состоит в оправдании авангардных экспериментов, которые в противном случае были бы отвергнуты.

Романтическая идея гения впервые была подробно рассмотрена в «Предположениях об оригинальном сочинении» (1759) Эдварда Янга (1683-1765), где мы найдем типичный для романтизма взгляд на гений как внутреннее состояние природы.

А на фоне вездесущего влияния романтизма в 19 веке можно начать понимать импрессионизм в качестве сопряжения внешней (ландшафт) и внутренней природы (эмоциональная реакция на экспрессивный визуальный язык). Критикуя «Предположения», Уильям Бэббит

¹ Эту и другие статьи автора на английском можно найти в блоге <http://artintelligence.net/review/>

цитирует ключевые фразы: «Некоторые (гении) – ученики одной лишь природы, у них нет другой школы» и «Возможно, бывало много гениев, что не умели ни читать, ни писать»². Обе фразы принципиально важны для изобразительного искусства, раз подчеркивается невербальный статус гения. Возможно, это объясняет, почему концепция гения продержалась дольше в сфере невербальных искусств. Существенно, что первое нападение на идею гения случилось в литературе в виде эссе «Смерть автора» (1968) Ролана Барта. Другими словами, прошло много времени, прежде чем был сформулирован действенный ответ концепции гения, и даже тогда он оказался столь интеллектуальным, что арт-рынок спокойно его игнорировал. Определение романтического гения Янга отражает канонизацию дикой природы, которая, по наблюдению Бэббита, породила интерес к так называемому «примитивному» искусству. Он виден в романтическом повороте от ренессансного классицизма к готике и апроприации африканского искусства в кубизме и немецком экспрессионизме (который также продвигал творчество детей и душевнобольных, как и сюрреализм). Бэббит находит интересное объяснение таким изменениям, замечая, что: «Это возвышение примитивных ценностей является попросту проекцией в мифическое прошлое насущной потребности человека 18 века: потребности дать себе волю. Так он понимает свое «возвращение к природе».³ В контексте анализа Бэббита «дать себе волю» означает восстать против ограничений институционализированных традиций вроде христианства, классицизма и т.д. Бэббит продолжает: «Гению нужна была спонтанность, а спонтанность, в его понимании (!), включала отказ от доктрины подража-

ния. Согласно (рационалисту) Вольтеру, гения отличает целесообразность имитации. Согласно (романтику) Руссо, главное отличие гения – отказ от подражания».⁴ Принципиальная разница концепций гения Вольтера и Руссо заключается в том, что первый подчеркивает сознательную мотивацию, тогда как второй указывает на несознательный источник вдохновения. Дальше Бэббит уточняет, что в романтический период понятие «имитация» указывало на «классическое и христианское», что хорошо объясняет резкий уход раннего романтизма от парадигм ренессанса и пост-ренессанса. Романтический запрет на имитацию добавляет еще одну причину постепенной эволюции от реализма к про-тоабстракционизму в искусстве второй половины 19 века. Связь с романтизмом усиливается благодаря тому факту, что именно романтические движения: постимпрессионизм, символизм, Ар Нуво и Югендстиль заложили многие основы эволюции абстракции начала 20 века. Также в «Предположениях об оригинальном сочинении» Янга встречается идея того, что искусство должно быть новым и оригинальным – еще одна базовая определяющая черта изобразительного искусства современного и постсовременного периода. В 1759 году Янг заметил: «Подлинник... произвольно вырастает из живого корня гения; он растет – он не сделан; часто имитации являются изделиями, сработанными при помощи механики, умения и труда из готовых материалов им несвойственных».⁵

² Babbitt, Irving. 1919. Rousseau and Romanticism. Boston: Houghton Mifflin. с. 38.

³ Там же.

⁴ Там же, с.34.

⁵ Там же, с.37.

Знаковая черта искусства со времени импрессионизма, оригинальность становится решением проблемы подражания, что подтверждает взрыв «измов», характерный для изобразительного искусства первой половины 20 века. Даже когда искусство восстает против романтической идеологии оригинальности – как, похоже, случилось с постмодернистским движением апроприации, доминировавшим в искусстве 80-х – сила этой реакции только подчеркивает глубину и продолжительность впечатления, произведенного на коллективное воображение романтической концепцией оригинальности. Источник романтического гения – природа, и раз так, он противостоит обыденной культуре и обществу, которые обычно враждебны гению, потому что буржуазные социальные институты предпочитают посредственность конформистов и эмоциональную устойчивость бюрократов. Настоящий гений не поддается «общественному заговору против по-настоящему великих людей». В этом заявлении виден, по мнению Герберта Дрикмана, особый вклад ведущего философа и писателя Просвещения Дени Дидро (1713-1784): а именно «переход от понимания гения как просто таланта к концепции гения-личности».⁶

Обычно Просвещение и романтизм изображают в виде противоположностей: одно поддерживает разум, второе – эмоции. И хотя Дидро считают ведущим представителем Просвещения, его сочинение «Племянник Рамо» (1761) не ограничивается эстетикой рационализма. Как показывает Синтия Верба, хотя обычно Дидро считал, что во время творческого процесса разум должен контролировать эмоции, в «Племяннике Рамо» находится портрет романтического гения. Показа-

тельно, что классицист и основоположник раннего романтизма И. В. Гете (1749-1832) и перевел «Племянника Рамо» на немецкий, и устроил его первую публикацию в 1805 году. Верба отмечает, что – как и в случае с Жаном-Жаком Руссо – «подспудная тема Дидро состоит в том, что у природы нужно позаимствовать голос страсти, ведь из всех искусств музыка «самое неистовое». Если содержание обладает силой и мощью, тогда выразительные средства должны попросту выражать это содержание напрямую».⁷ Верба обращает внимание на всю ту симпатию к эмоциональному гению в книге – явно, это совпало с позицией Гете, раз тот взялся за перевод и публикацию текста Дидро. Более того, согласно книге «Эпоха Гете» Дэвида Велбери, концепция гения во времена поэта определялась так: «не создает согласно предписанным правилам, ни в коем случае не подражает; гений тесно связан с природой».⁸ Здесь выстроились три базовые посылки романтической кон-

The romantic concept of genius is the foundation stone of the modern and postmodern concept of the «fineness» of fine art. Without it the ability of the fine art institution to create its canon of «great artists» and the capacity of the art market to sell faeces and urinals as precious objects would collapse. In order to understand the concept of genius, which has insinuated itself into the popular unconscious, we need to take a look at the phenomenon of romanticism which arose in late 18th-century Europe and had a very significant impact upon art of the 19th century, which in turn laid the foundation for 20th century modern and postmodern art.

⁶ Verba, Cynthia. 1993. Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750–1764. Oxford: Clarendon Press. с. 95.

⁷ Там же, с. 96–97.

⁸ Wellbery, David E. 1996. *The specular moment : Goethe's early lyric and the beginnings of romanticism*, Meridian . Crossing aesthetics. Stanford, Calif.: Stanford University Press. с.121.

The romantic concept of genius stems from an exploration of inner nature that is one of the principal characteristics of early romanticism that has enduring importance to fine art not only in the 19th century but throughout the 20th century. The Freudian unconscious, for example, which had a massive impact upon 20th-century cultural theory, can be understood as a continued exploration of the landscape of inner nature begun by romantic poets, artists, and philosophers.

цепции гения, выдвинутые в «Предположениях» Янга. Романтическая концепция гения берется из изучения внутренней природы, которое было принципиальной чертой раннего романтизма, продолжавшей влиять на изобразительное искусство не только 19, но и всего 20 века. Например, идею бессознательного Фрейда, сильно повлиявшую на культурную теорию 20 века, можно рассматривать в качестве дальнейших исследований панорам внутренней природы, начатых романтиками: поэтами, художниками и философами. Переходя от психологического к социологическому взгляду, романтическую концепцию гения также можно трактовать как попытку определения идентичности на фоне явных социальных возмущений второй половины 18 и всего 19 века. Причины этих возмущений известны: закат религии, рост научного рационализма и буржуазного материализма индустриальной революции. Идея гения явилась идеализированным гуманизмом, гиперболическим посткантовским развитием идей Просвещения, фиксацией на самоосвобождении от подчинения высшей силе (церкви или монарху). В своем замечательном исследовании «Негероический герой в романах Стендаля, Бальзака и Флобера» Раймон Жиро добавляет еще одну грань, а именно сильно расколотую буржуазную личность. С одной стороны типичный художник 19 века рождался буржуа и, тем не менее,

отвергал материализм присущий буржуазной морали, вместо этого ища «нечто иное», что совершенно понятно в условиях угасания аристократической и христианской культур.

Но и после смерти аристократических и христианских ценностей романтики смогли заново изобрести «нечто иное», которое игнорировала материалистически-капиталистическая буржуазная культура. Можно считать, что к этому стремилась немецкая идеалистическая философия, развивавшаяся параллельно с романтизмом. В работе, посвященной этой философии, Терри Пинкард отмечает, что ранние философы-идеалисты занялись феноменологическим исследованием самосознания, что привело их к заключению о том, что «под обыденным рефлексивным самопознанием может находиться некое нереплексивное, даже дорефлексивное самопознание».⁹ Это самопознание указывало на существование внутренней природы, и изображалось, что принципиально, как нечто несводимое к объекту в отличие от метода науки сводить природу и человека к объекту. Пинкард не говорит открыто о «бессознательном», однако разница между «обыденной рефлексией» (сознание) и «дорефлексивным» (подсознание) подразумевается.

Скрытая концепция «бессознательного» безусловно неотделима от романтической теории гения, и в своих работах о Фрейде Питер Гей освещает роль романтического наследия в бессознательном Фрейда: «Поэты и философы давно размышляли об умственной деятельности вне пределов сознания. За век до того, как Фрейд обра-

⁹ Pinkard, Terry. 2002. German philosophy, 1760-1860: The Legacy of Idealism. Cambridge: Cambridge University Press. c. 138.

тился к бессознательному, романтик Кольридж говорил о «сумерках сознания», а классицист-романтик Гете считал идею существования недр в глубинах души весьма привлекательной. Вордсворт в «Прелюдии» воспевал укромные уголки своего сердца – тот мир, где он с удовольствием пребывал».¹⁰

Согласно романтической мифологии, особо чуткая душа художника обладает божественными чертами. Следовательно, с точки зрения социологии, романтический миф можно объяснить в качестве суррогатной религии первых поколений художников, у которых отняли церковь и патронаж аристократии, которые оказались изгоями буржуазной культуры, где большинство из них родились.

Мощный миф гения-личности был всепроникающ, он стал фундаментом религии искусства, что в результате крушения патронажа в 19 веке позволило творческой личности полностью положиться на себя и выжить даже без признания. Идеальный пример гения-аутсайдера – Винсент ван Гог и Поль Гоген, которые при жизни были признаны одними коллегами. Однако, важнее всего, что концепция гения также позволила изящным искусствам стать более автономными, искусству не нужно было играть продуктивную роль в обществе, которую могли даровать церковь и двор.

Дело еще в том, что ко второй половине 19 века живопись освободилась от задачи изображать повседневную жизнь среднего класса, что составляло сущность практически всей реалистической живописи 19 века. Причиной именно этого освобож-

дения стало активнейшее распространение фотографии.

Безоговорочной победой эволюции романтизма в авангардизм модернизма стало появление абстракции. И здесь романтическая концепция гения служит объяснением, ведь она целиком противостоит имитации природы по той причине, что гений выражает себя не через имитацию видимости природы, а скорее через таинственную творческую силу природы внутри бессознательной души человека.

Идея того, что искусство должно изображать нечто глубинное, а не поверхностно внешнее, принципиальна для понимания современной концепции изящного искусства.

А также принципиальна для понимания постсовременного искусства, потому что концептуализм (Сол Левитт, Лоуренс Винаер, Брюс Науман, Йозеф Бойс) продолжает проект репрезентации Идеи – таинственного внутреннего процесса творчества. В самом деле, даже постмодернистское внимание к поверхностям и симуляции (Жан Бодрийяр) имплицитно включает меланхолическую идею глубин духа, безвозвратно утерянных как следствие победы консюмеризма.

Художники 19 века избравшие жанр буржуазного реализма могли быть уверены, что продадут работу. Проблемы возникли, только когда художники стали чрезмерно экспериментировать, как ван Гог и Гоген.

According to the romantic mythology the especially sensitive element soul possesses elements of divinity. From a sociological perspective, therefore, the romantic myth of genius can be understood in terms of a surrogate religion for the first generations of artists who were left bereft of church or aristocratic patronage and also adrift from the bourgeois culture into which most of them were born. The myth of individual genius was powerful and pervasive, it was the fundament of the religion of art and meant that in the wake of the collapse of patronage in the 19th century the creative individual could have total confidence in themselves and survive even without recognition.

¹⁰ Gay, Peter. 1998. Freud: A Life for Our Time. New York: Norton. c. 368.

The ultimate victory of the evolution of romanticism into avant-gardism in modern art was the development of abstraction. Here, again, the romantic concept of genius provides further explanation due to the fact that it was fundamentally opposed to the imitation of nature on the basis that genius did not express itself in terms of an imitation of the external appearance of nature but rather an expression of the mysterious creative power of nature within the unconscious human psyche.

Несмотря на все усилия брата и дилера ван Гога Тео буржуазные клиенты не могли понять его творчество. Вопреки, а, возможно, и благодаря отсутствию интереса, ван Гога и Гогена в их страстных экспериментах поддерживал миф гения. И наоборот, отсутствие интереса к их работам среди образованных коллекционеров-буржуа можно объяснить тем, что романтическая концепция гения недостаточно проникла в буржуазную душу. Ко времени Пикассо ситуация кардинально изменилась, а миф гения стал инструментом, при помощи которого дилеры могли «объяснить» необычность продуктов творчества вроде кубизма. Достигнув зрелости в начале 20 века, авангард тут же оказался коммодифицирован. Успех авангарда неразрывно связан со становлением системы коммерческих галерей: первый не выжил бы без второго. Лишь мистика гения опускает завесу на лежащий в основе товарный статус.

Дело еще в том, что победа романтизма, заключавшаяся в признании экспериментального искусства знающим и потенциально «чувствительным» буржуазным потребителем случилась на рубеже 19 века в культурном контексте, где люди постепенно все больше ценили радикальные перемены.

Уход от реальности в изобразительном искусстве конца 19 и начала 20 века был также поддержан достижениями романтической и идеалистической философии.

Одним из наиболее замечательных плодов философии 18 века было утверждение о том, что «вещь в себе», то есть «реальное» не познаваемо напрямую, а только через посредничество принципиально идеальной репрезентации.

Трезвая и формальная просвещенческая философия Канта благодаря интерпретациям последующих романтических и идеалистических философов быстро превратилась в квазиспиритуалистскую метафизику. Заявление Канта о том, что вещь в себе недостаточна было преувеличено в такой степени, что внешний мир оказался почти что не нужен: все необходимое художнику находится в душе.

На протяжении 19 века романтическое внимание к таинственному «нечто» скрытому за фасадом разума становилось все более преувеличенным и достигло кульминации в виде концепции воли у Шопенгауэра, которая повлияла на философию Ницше. Работы Ницше в свою очередь оказали влияние на философа-сюрреалиста Жоржа Батая, чья теория трансгрессии стала основой постструктурализма в конце двадцатого века.

Итак, перед нами линия эволюции эстетики, которая восходит к романтизму и остается по преимуществу романтической несмотря на попытки обособиться. Это весьма важный вывод, ведь он демонстрирует, что попытки изящного искусства стать «социально значимым» постоянно тормозит романтическое наследие, которое неизбежно сводит все попытки быть «политическим» к разным режимам эстетизма, включая так называемое «антиискусство» и антиэстетику.

С точки зрения идеалистической романтической теории понятие воли у Шопенгауэра знаменательно, потому что в нем кристаллизуется романтическое пони-

мание эволюции, которое резко отличается от научной версии, опубликованной в 1859 году в виде «Происхождения видов» Чарльза Дарвина. Концепция воли описывает дух природы через антропоцентричную метафору непрерывной жажды и стремления.

Можно сравнить волю у Шопенгауэра с определением красоты Канта с помощью выражения «целесолагание без цели». Воля – нечто невыразимое, нечто металингвистическое, о котором мы все знаем, но которое вечно ускользает. Однако назвать волю Шопенгауэра «силой природы» неверно. Воля – не та сила природы, которую изучал Ньютон или может изучить любой другой ученый. Эта сила природы доступна лишь усовершенствованному личному сознанию. Воля обладает собственной волей, она неподвластна контролю эго, необъективируема и не поддается никакому анализу. Шопенгауэр описывал ее как вещь в себе, которая выходит за пределы мира как представления. Представление здесь – философский термин, выдвинутый рациональной и идеалистической философией, где пришли к заключению, что непосредственно воспринимаемое нами является не вещью в себе, а мысленной репрезентацией. Чтобы быть понятнее, я оставляю язык истории философии и объясню эту идею в терминах современной науки. Когда сырая чувственная информация попадает в мозг от глаз, носа, кожи, проприоцепторов (положение тела и движение) и болевых рецепторов, этот поток данных в реальном времени подвергается сложнейшей бессознательной обработке, в результате чего, по сути, воссоздается не только внешний мир, но и чувство собственного тела. Все наши ощущения собственного тела и мира вокруг в конечном

счете являются конструкцией мозга. «Бесхитростного взгляда» нет, а если и есть, то он не имеет ничего общего с ретинальными узорами, выдуманными импрессионистам.

Наш мир создан сложными бессознательными познавательными процессами, которые создают репрезентацию, которую мы в сознании воспринимаем как разум, собственное я, тело и мир. Это имел в виду Шопенгауэр, когда сформулировал (философски, а не научно) концепцию «мира как воли и представления». Представление – это похожая на Матрицу виртуальная реальность сознательного восприятия, тогда как воля – реальность, лежащая за этой иллюзией, и есть первичная сущность.

С идеалистически-романтической точки зрения, репрезентация созданная мозгом соответствует постиудео-христианской концепции Бога. С точки зрения науки, это машина, или точнее сверхсложное устройство машин внутри машин внутри машин.

Здесь мы подходим к важнейшей миссии, которую романтизм предлагает художнику в отсутствие социальной роли, сравнимой с той, которую даровала церковь и покровительство двора: высшая цель изящных искусств – изображать невыразимое. Эстетика Шопенгауэра рассматривает музыку как высшее из искусств, ведь музыка лучше других пробуждает волю благодаря тому, что наименее репрезен-

Although genius may have shifted into the domains of textuality and «différance» in writings of philosopher's such as Derrida, this shift has not filtered through into general consciousness. The extension of the romantic concept of genius deep into the 20th century is also evident in the fact that a substantive intellectual critique of genius did not occur until Roland Barthes' «The Death of the Author» (1977 orig. 1968). What is perhaps most significant is that Barthes' argument against originality was considered extremely radical in the world of fine art in the 1980s: a century after the birth of romantic post-impressionism.

Such is the sway possessed by the romantic concepts of genius and originality. And it is also the case that Barthes' argument is a pinprick compared with the profound impression made by the romantic myth of genius not only on fine art but on the collective consciousness. Barthes' analysis points to the intimate relationship between the concept of originality and the idea of genius, in addition, he reveals the mythological power informing the myth of genius when he makes use of term «author-God» — which we can easily paraphrase as the «artist-God». As long as this myth survives, so will fine art.

тативна и наиболее погружает в себя, соединяя тело и душу (ясно, что сюда же можно отнести танец). Напротив, зрение по своей природе связано с дисканцированием субъекта/объекта, тогда как слух ближе прикосновению. Свет метафизичен, а звук физичен и легче преодолевает иллюзорное различие внутреннего и внешнего (которые оба являются умственными изображениями). Следующей важной ступенью после идеи воли у Шопенгауэра была философия Ницше, где воля трансформировалась в «творческое влечение», сексуальное влечение и «волю к власти». Действительно, упор Ницше на сексуальность связывает романтическую теорию гения и фрейдистское бессознательное, которое ведет романтизм в 20 век дорогой сюрреализма и, позже, постструктурализма. В течение некоторого времени психоанализ Фрейда не считается наукой. По той причине, что он обращается с бессознательным, как с существом, а не как с механизмом. Это существо он зовет *das Es* (оно или Ид). Бессознательное Фрейда подерживает и усиливает романтическую концепцию гения и благодаря влиянию Фрейда на сюрреализм и французскую постструктуралистскую теорию обеспечивает ее жизнь. Несмотря на приоритет текстуальности в постструктурализме (которая подразумевает «смерть автора») там же скрыт латентный романтизм, что

становится явным, когда такой значительный современный философ как Жак Деррида размышляет о «ничто», из которого берется вдохновение. Пускай в работах таких философов как Деррида гений и перешел в сферы текстуальности и «различия», однако это изменение не коснулось обыденного сознания. Проникновение романтической концепции гения далеко в 20 век также заметно благодаря тому факту, что существенной интеллектуальной критики гения не было до появления «Смерти автора» Ролана Барта (1977, оригинальная версия 1968) спустя более двухсот лет после «Предположений» Янга. Возможно, еще более важно то, что довод Барта против оригинальности считался весьма радикальным в мире изобразительного искусства в восьмидесятых – сто лет после появления романтического постимпрессионизма. Вот какой властью обладают романтические концепции гения и оригинальности. Справедливо и то, что тезис Барта – мелочь по сравнению с сильным впечатлением, которое романтический миф гения произвел не только на изящные искусства, но и на общественное сознание. Анализ Барта указывает на связь концепции оригинальности и идеи гения, вдобавок Барт обнаруживает мифологическую силу, которая стоит за мифом гения, когда использует термин «автор-творец», который легко можно перефразировать как «художник-творец». Пока жив этот миф, живо изящное искусство.

Клерикальная цензура художественного творчества

Юрий Самодуров, куратор выставочных проектов

Данная статья использует пример хорошо знакомых мне судебных дел о выставках «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство-2006». В статье приводятся сведения о «симфонии» позиций активистов православно-националистической организации «Народный собор» (в программах текстов этой организации есть элементы фашистской риторики), высокопоставленных руководителей РПЦ и представителей органов государственной власти РФ – как основы для клерикальной цензуры произведений современного искусства.

Выставки «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство» непреднамеренно и неожиданно для их организаторов и участников вскрыли глубокий конфликт и кризис роли, возможностей и целей РПЦ и сотрудничающих и примыкающих к ней православно-националистических организаций в российском обществе и государстве. Этот глубокий кризис вызван и заключается в противоречии между желанием и попытками руководства РПЦ с молчаливого согласия, а иногда при поддержке государства, играть роль национального идеолога с одной стороны, и неэффективностью РПЦ и государства в удовлетворении массового социального запроса людей на гражданское, политическое и национальное (включая национальную культуру и религии) самоопре-

деление с другой. Вакуум в указанных сферах РПЦ и государство пытается заполнить посредством суррогатов – псевдоправославного гражданского самоопределения, псевдоправославной политической идеологии, псевдоправославной национальной (культурной) жизни. Отсюда длящийся и непрекращающийся вот уже 8 лет конфликт из-за двух небольших выставок, проведенных в Музее и общественном центре «Мир, прогресс, права человека» имени Андрея Сахарова (выставка «Осторожно, религия!» состоялась в 2003 году, выставка «Запретное искусство – 2006» в 2007 году), критика и отрицание которых превратились в квазиполитическую, квазигражданскую и квазикультурную систему координат для Никиты Михалкова, Всеволода Чаплина и многих других общественных и религиозных деятелей. Чем иначе можно объяснить, что обе выставки и представленные на них экспонаты поминаются в общественном простран-

The exhibitions «Caution, Religion!» and «Forbidden Art 2006» unintentionally and unexpectedly for their organizers and participants revealed a deep-seated crisis in the role, capabilities and objectives of the Russian Orthodox Church and cooperating and adjoining it Orthodox-nationalist organizations in Russian society and state. This deep crisis lies in the contradiction between the desire and attempts of the ROC (with a tacit agreement and sometimes support of the state) to play the role of the national ideologist on the one hand, and the ineffectiveness of the ROC and the state in meeting mass demand of people on civil, political, and national (including the national culture and religion) self-determination on the other.

The ROC and the «People's Congregation» with the support of the state defeats the civil society, artists and museums. After the judicial convictions of «Caution, Religion!» and «Forbidden Art 2006» organizers an unofficial, informal clerical censorship was introduced in all state museums and almost all the art galleries throughout Russia. As a consequence «clerical» self-censorship appeared among artists, heads of cultural institutions and curators in the field of contemporary visual art.

стве столь часто и притом совершенно абстрактно?

Что касается более «поверхностной» зоны конфликта, процессы в ней идут на нескольких уровнях. На относительно более глубоком уровне происходит решение вопроса: Где сегодня (вчера, завтра) проходит граница светского характера российского государства? На границе армии? Флота? Школы? Вузов? Музеев? Институтов РАН? Железной дороги? Кажется, везде, где я назвал, уже присут-

ствуют священники из РПЦ. Нет их пока только в министерствах и муниципалитетах. Надолго ли?

Наконец, на поверхностном, публичном уровне конфликта РПЦ, «Народный собор» и поддерживающие предлагаемую РПЦ идеологию деятели в 2003 году начали кампанию «за право на запрет» свободного показа в России в учреждениях культуры произведений современного искусства, в которых православные или иные религиозные символы и образы и/или аллюзии на них «берутся» и «используются» художниками не для передачи религиозного чувства, молитвенного настроения, не для выражения веры в Бога, а ради совершенно иных смыслов, интересующих авторов произведений и кураторов выставок современного искусства...

Пока (и на этом уровне конфликта) РПЦ и «Народный собор» при поддержке государства побеждают гражданское общество, художников и музеи. После вынесе-

ния судами обвинительных приговоров организатором выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство-2006» во всех государственных музеях и почти во всех художественных галереях России введена неофициальная, неформальная клерикальная цензура или, если угодно, «наблюдение» батюшек и православных активистов за «религиозным содержанием» выставляемых произведений и, как следствие, возникла и действует «клерикальная» самоцензура художников, руководителей учреждений культуры и кураторов в сфере современного визуального искусства.

Следует отметить, что в тех из представленных на выставках «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство» работ, где сакральные, религиозные образы и аллюзии на них соотносились и сопоставлялись непривычным, иногда шокирующим чувства и взгляды верующих людей способом с профанными, быденными, мирскими вещами (таких работ было около 40 на обеих выставках) речь шла не о высмеивании религиозной веры и религии как таковых. Целью художников было не оскорбление чувств и достоинства верующих, а пластическое решение определенных эстетических и смысловых задач. Об этом говорили в суде, в интервью, в СМИ и авторы произведений, и известные специалисты по современному искусству, и кураторы выставок, и директор Музея и центра имени Андрея Сахарова. При этом сразу же выяснилась несопоставимость и противоположность оценок одних и тех же работ с точки зрения носителей религиозного и нерелигиозного сознаний.

Например, вызвавший почти всеобщее осуждение как у верующих, так и правозащитников постер Александра Косола-

пова «Икона-икра», на котором в фотографию пустого оклада вмонтировано фотоизображение черной икры, вероятно, может, расцениваться как кощунственный с точки зрения религиозного искусства и религиозного сознания. В этом я соглашался на суде и соглашаюсь сейчас с активистами «Народного собора», руководителями РПЦ и представителями государственного обвинения. С точки же зрения нерелигиозного сознания и нерелигиозного искусства у этой работы совершенно другие (и их много) смыслы. Один из очевидных ее смыслов (хотя сам автор этого смысла в свою работу не вкладывал) – критическое отношение к тому, что на место духовных и религиозных ценностей РПЦ и ее сегодняшние руководители, по мнению многих, открыто ставят материальные ценности. О таком понимании смысла работы «Икона-икра» говорили в суде несколько свидетелей защиты – художники. Еще один, близкий для меня, смысл: глядя на эту работу, я вижу, что в судьбе и жизни России место Богоматери, чей иконописный образ олицетворяет в русской культуре заступничество, сострадание, жертвенность, чистоту, скромность, сокровенную духовную жизнь, сегодня открыто, открыто и наглядно занимает «черная икра» – символ не стесняющегося себя богатства и материального, на показ, успеха. «Икона-икра» экспонировалась на выставке «Запретное искусство-2006» в Музее и общественном центре имени Андрея Сахарова, что послужило активистам «Народного собора» и высокопоставленным чиновникам РПЦ, а вслед за ними прокуратуре и суду, одним из оснований признать организаторов выставки виновными в оскорблении чувств и достоинства верующих. Следует сказать,

что помимо активистов «Народного собора», руководства РПЦ, государственных обвинителей и судей, вынесших и утвердивших обвинительный приговор, множество людей в нашей стране убеждены, что «Икона-икра» – не произведение искусства, а «орудие преступления», хулиганство, одним словом, черт знает что. Признание судом руководителя светского учреждения культуры, которое провело выставки «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство-2006» и куратора последней виновными в уголовном преступлении по ст.282.п. 2 УК РФ означает фактический – под страхом уголовного преследования и уголовного наказания – запрет на показ в музеях и выставочных залах России не только работы «Икона-икра», но и 20-40 других произведений современного искусства из числа демонстрировавшихся на названных выставках. Апеллируя к определенным образом понимаемым правовым, профессиональным, моральным, культурным, социальным, политическим нормам и условиям существования демократического, многоконфессионального, многонационального, социально и культурно неоднородного современного общества и светского, по Конституции, российского госу-

In two trials, in which I participated, I had to defend (and I'm doing it right now) the right of secular cultural institutions to show works of art that combine religious symbols and images with alien to them profane objects and images in a single space and non-religious context (in terms of religious consciousness such works of art are sacrilegious). Criteria for deciding whether to show a work of art in museums and galleries for me is the opinions of authors of works, specialists in the field of contemporary art and managers of cultural institutions – namely, whether a particular object is interesting as a work of art, which plastics and aesthetics adequately express the goals and ideas that an artist, curator, head of cultural institution have set themselves.

дарства, в котором живу, я занимаю и защищаю определенную политическую и культурную позицию. Поэтому в двух судебных процессах, в которых я участвовал, я защищал и отстаиваю сейчас право светских учреждений культуры показывать произведения искусства, которые «совмещают», соединяют в едином пространстве и нерелигиозном контексте религиозные символы и образы с чуждыми им профанными объектами и изображениями (с точки зрения носителей религиозного сознания такие произведения искусства – кощунство). Критерием – можно показывать или нет произведения искусства в музеях и галереях, для меня является мнение авторов произведений, специалистов по актуальному искусству и руководителей учреждений культуры, а именно – являются ли работы интересными произведениями искусства, пластика и эстетика которых адекватно выражают задачи и идеи, которые ставят перед собой художник, куратор, руководитель учреждения культуры. Конечно, смысл(ы) экспонируемых работ заключаются при этом не в том, чтобы оскорблять религию и чувства верующих, а в чем-либо ином.

Андрей Кузькин. Все впереди!

Сергей Гуськов

15 марта 2011 года в Открытой галерее двадцатидевятилетний художник Андрей Кузькин запечатал свое прошлое за 29 лет, заварив в металлические ящики еще не купленные никем работы, личные вещи, случайные предметы, вроде приглашений на чьи-то вернисажи, и даже состриженные тут же в галерее волосы. Перезагрузка художественной карьеры завершилась своего рода ритуальным омовением. Собравшиеся ждали скандальную звезду: у критиков появляется возможность написать интересный материал, простым зрителям будет что вспомнить и рассказывать друзьям, фотографам предоставляется случай для удачной съемки. Кузькин, сравнивающий себя с панк-музыкантами, попадает в то же положение, что и они. Трудно быть известным панком: надо либо перестать быть панком, либо отказаться от славы. Убедительно резюмировал этот процесс Курт Кобейн: «I'd rather be dead than cool». Художник, в отличие от застрелившегося музыканта, выбирает менее болезненный ход, в котором, впрочем, можно увидеть и бизнес-стратегию. Критики уже определили перспективы такого шага: рискованно, но потенциально выигрышно. Также они разглядели в этом совершенно нездешнюю логику. Действительно, Андрей Кузькин с легкостью вписывается в международный контекст, хотя, рассказывая о себе, он предпочитает подчеркнуть, что не учился в Европе и что в его работах больше наив-

ности, чем продуманной стратегии. Однако теперь перед художником встает болезненный вопрос: что делать дальше, раз все прежние пути в буквальном смысле закрыты? Радикальное решение с консервацией работ на длительный срок, являющееся своего рода реакцией на творческий кризис, может стать как решением проблем, так и их эскалацией, как выходом из кризиса, так и погружением в него. По сути, перформанс Кузькина – это фармакос, одновременно и яд, и лекарство. Художник отдает себя во власть случайности и надеется, что безоглядно смелый поступок окажется удачным, чему должны способствовать магические техники: монотонное чтение внушительного списка предметов, заваренных в ящики, публичное омовение, стрижка и смена одежды. Не столь важно, насколько серьезно он сам относится ко всему тому шаманству, которым пропитано его творчество. Оно есть, и оно считается, причем без поправок на стеб или иронию – художник представил себя в роли медиума, но роль поглотила его, то есть он и в самом деле оказался медиумом. Вероятно, здесь кроется источник самоописания художника как «простого парня». Но, естественно, речь идет не об аутентичном шаманстве, а о позе творца – жреца собственного культа. Бродя между нагромождений металлических коробок разных размеров в Открытой галерее, нельзя не заметить сходство с архитекторами, супрематическими

скульптурными композициями. Малевич в своих работах виртуально закрывал искусство прошлого на неопределенный срок (а скорее даже бессрочно) и предлагал новые супрематические небо и землю: «Исчезло все, осталась масса материала, из которой будет строиться новая форма». У Андрея Кузькина нет запросов вселенского масштаба, как у Малевича, но со своими отдельно взятыми работами он поступает тем же самым способом. Если Малевич в своих манифестах и действиях изображает вождя, фигуру, пришедшую из массовых политических движений, но наследующую пророкам монотеистических религий с их моральным ригоризмом и фанатичной нетерпимостью, то Кузькин имитирует скорее нью-эйджевых гуру, которые и про духовность расскажут, и в твиттере напишут, и объяснят, что нельзя быть строгим в оценках. Художник, продолжающий держаться за сакральное понимание искусства, вынужден претерпевать изменения, происходящие с религиозными организациями, которые стремительно переходят в сферу услуг и уже с трудом могут претендовать на что-то большее, хотя и пытаются. Не в этом ли направлении стоит искать еще одну причину антикризисных мер, предпринятых Кузькиным? Переосмысление своей деятельности не самый частый случай в сегодняшнем российском искусстве. На него решилась разве что Ирина Корина, осторожными шажками перебравшаяся от одного материала к другому. В отличие от Кориной, четко объяснившей логику своих действий, Кузькин переложил все на волю случая. Чем бы ни закончилась данная история, безрассудный, но красивый шаг скрывает в себе претензию к художникам, нашедшим свою нишу и укрепив-

шимся в ней. В этом при желании также можно увидеть бизнес-стратегию, что не так уж и важно – главное, чтобы был результат.

Ростан Тавасиев

«Постлосизм в бегемотописи» / «Hippopart of Postmoosernism»

Екатерина Новокшионова

20 век для истории искусства стал золотой кладовой, которая на протяжении ста лет снабжала нас все новыми течениями, стилями, направлениями и художественными практиками. Поэтому уже в 21 веке появление какого-то нового направления или стиля – событие почти невероятное. Но, как показывает действительность, художники еще продолжают искать параллельные пространства в многомерной системе актуального искусства.

Ростан Тавасиев весной 2011 года представил публике «новый творческий метод в живописи»¹ – постлосизм в бегемотописи. «Новаторскую» основу этого «автономного» и зооморфного «-изма» можно было увидеть на одноименной выставке в Айдан галерее на Винзаводе, где небольшое пространство экспозиции заняли 20 работ, написанных синтетическими материалами – акриловыми красками и мягкими полиэстеровыми игрушками, заменившими художнику кисть. Холсты, «истоптанные» окунувшись в акрил плюшевыми животными, представляют собой одно-, двух- и многофигурные композиции с локальными, синтетически яркими, вплоть до кислотных, цветовыми пятнами, играющими на контрасте со стерильно белым, нетронутым пространством холста. Технологический процесс своего живописного метода Тавасиев описывает так, будто это пособие для начинающего художника из серии «Сделай сам» или «Рисование для «чайников»»: «Все очень просто. Холст, натянутый на подрамник, покрытый бесцветным матовым

лаком, лежит горизонтально, на столе. Очень важно точно смешать краски, чтобы цвет получился идентичный цвету игрушки. Берешь игрушку, окунаешь в краску и ставишь лапками или кладешь боком на холст. Водишь этой игрушкой по чистой, белой поверхности. Игрушка оставляет на холсте красочные следы. Линии и пятна. Как в абстрактной живописи. Потом пришиваешь игрушку к холсту в том месте, где она свое движение закончила. Получаем абстрактную картину с объемной, редимейд игрушкой на плоскости холста. Если говорить, что абстрактная живопись – душа, не обремененная телом, а поп-арт – тело без души, то в бегемотописи мы получаем на одном холсте и тело, и душу. Метод очень простой и я всех читателей, любителей искусств призываю попробовать. Это очень веселое и приятное занятие, доступное каждому».² В его высказывании, как и в самих работах, явно проступает попытка апеллировать напрямую к массовому зрителю, минуя критическую инстанцию. Общество, которое желает позитивности, легкости и флёра привлекательности, получает все это от бегемотописи Тавасиева. Судя по книге отзывов, восторги и приступы умиления овладевали большинством зрителей, посетивших выставку. В публикациях его называют «милейшим и нежнейшим», «нашим гением сентиментализма», от которого трепещут все девушки, и даже Ольга Свиблова попала под игрушечное обаяние работ художника: «Это Ростан Тавасиев, – говорит Свиблова.

– Вот купила как дура, не знаю зачем. На свои. Две тысячи евро, для меня это много. Влюбилась в художника. Он просто прелесть! Чистый позитив! При этом спроси меня: а является ли он системообразующим? Наверно, нет. Но такая дурь нашла. Ну, вот когда юбку покупаешь, не знаешь почему, то же самое».³ Обратив внимание на бессознательную любовь Свибловой к «просто прелесть», то есть работам Тавасиева, сделаем все же акцент на замечании о «системообразности» творчества Тавасиева. Безусловно, ответ отрицательный, так как его инфантильно-игрушечные работы не являются инструментом критики. Это, если воспользоваться термином теоретика постмодернизма Ф. Джеймисона, «пастиш» (pastiche – подражание, имитация) – нейтральная практика мимикрии под концептуально богатые произведения, но без сатирического импульса и иронии, без активизма и политизации. Используя тиражные, китчевые предметы массового производства, Тавасиев не наделяет их обличительной властью, как это делали, например, художники поп-арта или симуляционизма. Его картины так и остаются игрушечными, не воздействуют на зрителя никак, помимо простого «первобытного» очарования образами и сентиментальных переживаний, связанных с детством. Ростан Тавасиев не актуализирует бегемотописью проблему инфантилизации массового сознания. Скорее, это просто работа на заказ новой «интеллигенции», которая в свою очередь играет в интеллектуальность и знание некоего эстетического кода, который содержит в себе ключ к пониманию смысла бегемотописи. Создатель метода постлосизма, по сути своей, симуляционист, играющий в игрушки игрушками. Причем художник полностью сливается с понятием Homo Ludens («человек играющий» – понятие, введенное истори-

ком и культурологом Йоханом Хейзингой), так как подобно ребенку, пытается оживить изначально искусственный объект, через проговаривание соучастия плюшевого зайца, лося, бегемота в процессе создания произведения: «...этот персонаж сам еще и немного автор картины». Появляется этакий эмансипированный персонаж, которого автор пытается превратить из объекта живописи в ее субъект. Его искусство апроприации включает в себя бесконечное множество апелляций к истории современного искусства: «История искусства в один миг промелькнула у меня перед глазами. Но, подвергнув хотя бы одну работу постлосизма анализу, становится ясно, что все это лишь поверхностная эстетизация, которая накладывается на метод бегемотописи, дабы оправдать его претензию на новаторство. Тавасиев создает целый миф вокруг «ничто» и уже играет не с изображением, а с этой псевдоисторией. Показательно то, что сам художник постепенно начинает верить в реальность, созданной им сказки: «Получается такой идиотический образ художника-маньяка, но наверно, так и есть».⁴ Продуцирование фантазмов, оторванных от реальной ситуации – вот истинная сторона метода Ростана Тавасиева. В данной ситуации не только история искусства и критика, но и зритель сталкиваются с заложенной в опыте симуляционистов опасностью, негативное действие которой заключается в том, что симуляция аннулирует принципы различия, на которых основывается искусство «качественное» и «профанное».

¹ Здесь и далее цитаты из пресс-релиза выставки. <http://www.aidangallery.ru/news/26-02-2011/7>

² Художник, который на интервью задавал свои вопросы. Алина Гуткина. <http://www.aroundart.ru/1122484/>

³ Ольга Свиблова: Кураторское Credo. Екатерина Дёготь. <http://www.openspace.ru/art/projects/8865/details/10425/>

⁴ <http://news.megapro.ru/culture/2-culture/550>

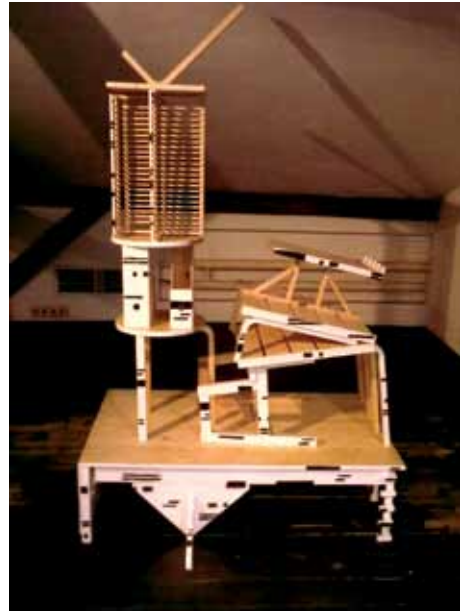
Практика повседневности

Молодые художники из России

Джеффри Андреони

Выставка «Практика повседневности» представляет начинающих художников из России. Название взято у книги Мишеля де Серто. В этой книге де Серто развивает теорию производственной и потребительской деятельности, присущей повседневности, и демонстрирует, как люди практически постоянно индивидуализируют массовую культуру, присваивая и изменяя всевозможные продукты повседневности. Де Серто пытается показать, что ежедневная жизнь включает «процесс браконьерства на чужой территории с использованием существующих правил и продуктов культуры способами, на которые влияют, но не определяют полностью, эти правила и продукты».¹

Куратор выставки Дэвид Торп открывает каталог рассказом об истории современного искусства России. Начав с авангарда и продолжив соцреализмом и московским концептуализмом, Торп описывает Россию как страну, которая всегда ограничивала появлявшееся в ней искусство. Также он сравнивает участников выставки с Молодыми Британскими Художниками. Открытие осветила ВВС, взяв интервью у директора галереи Нонны Матерковой и у одной из участниц Таус Махачевой. Матеркова считает, что такое искусство нужно смотреть, а художники «хотят приехать и интегрироваться в интернацио-



Ольга Божко. *Дерево* 2010
Дерево, акрил. 220 см x 120 см x 100 см

нальный мир». В том же репортаже корреспондент ВВС Анастасия Успенская сказала, что «их произведения в одинаковой мере обусловлены западным искусством, как и собственной социокультурной идентичностью».² Все очень запутанно. С одной стороны художники представляют Россию, но подвержены влиянию западной культуры. Их работы связаны с социокультурной идентичностью, и вместе с тем они хотят интегрироваться в интернациональный мир. Возникает вопрос о сути выставки и про-

¹ http://www.calvert22.org/pdf/pr_pfel_march.pdf

² <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-12856626>

цессе «браконьерства на чужой территории». Вторгаются ли они в западную культуру, в русскую культуру или просто осваивают глобальную культуру от ее собственных барьеров?

Второй куратор выставки Иосиф Бакштейн дает самое интересное объяснение. Он утверждает, что эти художники скорее «склонны учитывать международный контекст, а не историю русского искусства, но поступают так, потому что вступают в диалог с широкой международной аудиторией, а не из пренебрежения к собственной истории».

Первая работа, которую видишь в галерее – «Дерево» (2011) Ольги Божко. Художница говорит, что «исследует окружающий мир через призму цифрового восприятия», и это заметно в случае с «Деревом».

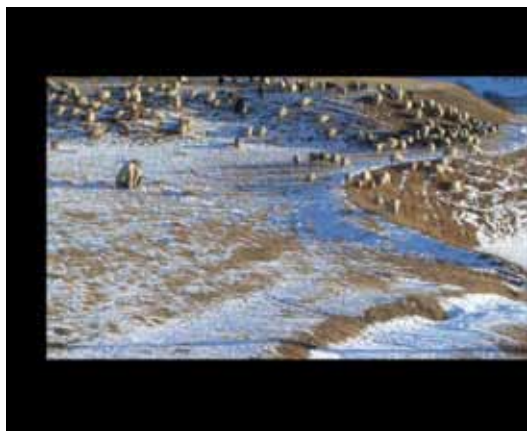
В работе можно увидеть очертания в стиле Загребской школы анимации, и супрематистскую структуру, будто выдуманную Хуаном Миро, однако конструкция целиком не выглядит чем-то большим, чем попыткой ИКЕИ выйти на мебельный рынок бывшей ГДР.

Следующая работа – инсталляция из шерсти и ткани Татьяны Ахметгалиевой. Ахметгалиева использует нить как метафору, что позволяет ей «перемещаться» в воображении, искусно связывая противоположные миры, и создавать пространство для жизни.

«Стадия куколки» (2009) – всего лишь часть гораздо большей инсталляции, которую стоит посмотреть целиком. Показ всего одной части в Лондоне не принес пользы ни художнице, ни произведению. Можно изменить аналогию с браконьерством, сказав, что метр стены в галерее был утащен из массивной инсталляции, чтобы приспособиться к повседневности жителя Лондона, не затрудив ее.

В нижнем пространстве галереи показаны две видеинсталляции Александра Дитмарова, чьи интересные идеи более очевидны на бумаге, чем в работах. Его введение «бинарных оппозиций» в работу заключается в использовании знакомых фраз

Представлено художником



Таус Махачева. Рехен, 2009. HD видео, 7'21"

ментов, которые можно назвать найденным искусством. Дитмарову, как и другим участникам кроме Таус Махачевой, отказали в получении визы, и на открытии их не было. Будь он в Лондоне, возможно, он смог бы исследовать ту бинарность, частью которой оказался: вещам можно путешествовать где угодно, а людям – нет. Невозможность попасть на выставку стала единственной ее русской чертой, хотя на этот раз это была вина Великобритании, а не России. По иронии судьбы, самое интересное видео Дитмарова называлось «Высадка запрещена» (2010), в нем были сняты пассажиры подъемника, которые ездил по кругу и не могли сойти.

Скульптуры из книг другого интересного художника Сергея Огурцова более концептуальны, чем рукотворны. По мнению

Стаса Шурипы, «любая форма зависит как от чувственных данных, так и от их обработки разумом, поэтому она всегда отчасти нематериальна». Звучит, как теория из 18 века Дэвида Юма, а именно узловая теория. Шурипа продолжает:



«Объект – это всегда двойственность присутствия между ментальным и действительным, граница между произведением и вещью-в-себе».³

Цель Огурцова – отсечь семиотический ореол произведения искусства, но в его работе кроется небольшое противоречие. Чтобы быть антиматериалистом, под знаками, которые стираешь, должно существовать нечто. Субстрат вещи. Когда знаки стерты, книга все равно отсылает к обозначаемому.

И, наконец, перформанс 2009 года Таус Махачевой «Рехъен», который вызвал переполох. ВВС опросила единственную присутствующую художницу надле-

жащим образом. Некоторые политики в России трактовали ее ответы как заявление о направленной против нее цензуре, что подвергло риску всю выставку, так как основатели галереи боялись, что их главный спонсор ВТБ Капитал откажется от участия. Конечно же, проблема была сильно раздута, и ничего такого не случилось, ведь Махачева скорее пыталась стать своей в стаде овец, а не превратить все стадо в волков.

Если пересмотреть то высказывание Бакштейна, похоже, задача этой выставки – войти в международное стадо. Он подчеркивает интернациональный аспект сильнее, чем российский, и я удивляюсь, почему эти такие разные художники были собраны здесь, а не рассредоточились по разным «международным» выставкам вместе с другими. Выставка слишком сосредоточена на происхождении художников, а не их местоположении, поэтому я возвращаюсь к бинарной оппозиции вещи/человека. Национальные границы держат людей на «их месте», пока их вещи путешествуют по миру туда, «куда нужно». Где их можно поставить на полки и повесить на стены, где они сливаются со средой, а люди тем временем лишены такой роскоши. Им не остается другого выбора, как приспособливать свою среду, или же притворяться, что они вписались, когда это не удается.

Entering into a global flock seems to be the goal of this show. The international aspect is highlighted more and the Russian part less, which leads me to wonder why all these very different artists are being lumped together into this one show instead of being inserted into various «international» shows with other artists. This show seems to focus far too much on where the artists come from rather than where they belong which bring me to the object/person binary. Our national borders keep people in «their place» while their products are transported all over the world, «where they belong.» Where they can be put on shelves and walls where they blend in with their surroundings, whereas people are not afforded this luxury.

³ Станислав Шурипа. Новая концептуальная волна, или о природе идей в молодом искусстве. ХЖ 73/74, с. 85.

Владислав Кручинский родился в 1988 году в Москве. В 2010 окончил Факультет Истории, Политологии и Права РГГУ (диплом о политической карикатуре Южной Африки). В настоящий момент учится в аспирантуре Института Африки РАН.

Владислав Кручинский

Из серии «Художник должен быть»

Серия «Художник должен быть» - «о баррикадах из штампов, предрассудков и домыслов, отделяющих производителя культурного продукта от его потребителя, баррикадах, которые со временем не только не исчезают, но постоянно укрепляются, причем есть подозрения, что усилиями обеих сторон».



Живописец должен, 2011. Бумага, тушь, акварель, 22Х25



Кэди Ноланд. Американская мечта

Роберто Форбий (<http://www.robertovoorbij.com/>)

Вплоть до 13 марта 2011 года музей современного искусства Ди Халлен в Гарлеме (Нидерланды) предоставил возможность заново познакомиться с все еще актуальными произведениями Кэди Ноланд. И хотя художница покинула, на ее взгляд коммерциализированный, мир искусства в конце де-

вяностых, ее работы смотрятся очень свежо и современно. Среди прочего искусство Ноланд посвящено общей идеализации насилия в американском обществе и ключевой роли, кото-

Noland's work deals among other with the overall idealization of violence in American society and the crucial role which media play in this. These phenomena are being placed in a broader cultural context, as symptoms of a deep-seated malady of violence and submission. She locates it in the hero worship of (psychopathic) criminals, the urge for sensation and the hardening of the political debate. For every one of these examples can be found in today's media.

The stereotype division can be found in the work «Spaghetti Cowboy template 1». Indeed the cowboy silhouette has been disarmed by the literal perforation of both hands and feet, but the cute cat-shaped object which has taken the place of his masculinity has an obvious anti-female connotation.

Кэди Ноланд.
Ковбой «Спагетти»
схема 1, 1990
Фанера,
смешанная техника.
Собрание Museum
Voijmans
Van Beuningen,
Роттердам



Кэди Ноланд.
Бетти Форд, 1994
Шелкография
на алюминии.
Собрание Museum
Vijftans
Van Beuningen,
Роттердам.
Фото автора



рую играют в этом медиа. Эти явления рассматриваются в более широком культурном контексте в качестве симптомов укоренившейся болезни насилия и подавления. Для нее эта болезнь проявляется в чувствовании преступников (психопатов) подобно героям, тяге к сенсации и ужесточении политических дебатов. Примеры всего этого можно найти в современных СМИ.

Кэди Ноланд (р.1956), дочь абстракциониста Кеннета Ноланда, занялась изобразительным искусством в начале восьмидесятых, начав работать с найденными объектами, и позднее со ставшими типичными для нее шелкографиями медийных изображений. Переработанные пресс-фото, объявления и потребительские товары позволили Ноланд резко критиковать американское общество. Стиль ее ассамбляжей и инсталляций можно описать как смешение элементов поп-арта с чертами минимализма. В особенности метод, когда Ноланд добавляет к минималистской эстетике повседневные вещи, делает ее более поздние работы типичным примером пост-минимализма. Выставка «Кэди Ноланд. Американская

мечта» в Ди Халлен представила обзор работ художницы за период с 1990 по 1995 год. Основной выставочный зал музея расположен на первом этаже здания постройки 17 века, в этом монументальном пространстве и оказались самые разные работы: как характерные для Кэди Ноланд шелкографии на алюминии, так и несколько примеров ее ассамбляжей/инсталляций. Можно сказать, получился тематический срез. Выставка демонстрирует вездесущность насилия, сверхпотребление и неоднозначное отношение к знаменитостям. Ключевым понятием творчества Ноланд является именно насилие и особенно, как было сказано, сомнительная роль СМИ в этом вопросе. В частности голливудские фильмы в жанре экшн, похоже, распространяют насилие как норму. При этом, если мы приблизимся к клишированному образу спасителя, окажется, что стан-

The English translation of this is «pussy», which is both another name for the female genitalia as well for «sissy». Similar analysis can also be applied to the plastic chicken in the work «Chicken awning frame»; also female and also a different name for coward. Noland makes painfully clear how deep-rooted the flat stereotypes are in our culture. The male is equal to the hero, the female to the coward.



Кэди Ноланд. Каркас навеса с цыпленком, 1990
Ассамбляж, металл, цемент, резина.
Собрание Museum Voijmans Van Beuningen, Роттердам
Фото: Герт Ян ван Рой



Предоставлено Дит Халлен, Гарлем

дартом здесь будет герой-мужчина как противоположность «слабого пола». Это искусственное противопоставление, постоянное в работах Ноланд, показано и в этой экспозиции: будь то психически неуравновешенная Первая Леди Бетти Форд, сбившаяся с пути внучка медиа-магната Уильяма Рэндольфа Херста Пэтти Херст или раболепные поклонницы Чарльза Мэнсона.

То же шаблонное деление можно найти в работе «Ковбой «Спагетти» схема 1». Силуэт ковбоя в действительности обезоружен, о чем свидетельствуют буквально пробитые ноги и руки, но симпатичная вещица в форме кошки, занявшая место мужского достоинства, обладает явно антиженственной коннотацией. По-английски «киска» одновременно может означать и женские гениталии, и «неженку». То же касается и резинового цыпленка в работе «Каркас навеса с цыпленком»: это и женщина, и наименование труса. Такими простыми средствами Ноланд ярко демонстрирует, насколько глубоко плоские стереотипы укоренены в нашей культуре. Мужское рав-

няется героическому, а женское – трусливому. Выбор непрочной фанеры, а не мощного, означающего маскулинное, листа металла, как в большинстве работ, имеет несколько причин. Во-первых, таким образом ковбой сливается с забором, на котором он, видимо, восседал. Кроме непосредственного воплощения пошлого фасада киноиндустрии, этим показано, как под влиянием публики и медиа знаменитости становятся объектами и товарами. Во-вторых, «ковбой в виде забора» можно считать изображением элемента изоляции. Этот мотив часто встречается в работах Ноланд. Однако этот элемент сдерживания и защиты пробит. С одной стороны так показана уязвимость знаменитости, с другой образ героя-смельчака обесценен. Как только ограждение повреждено, что мы видим и в инсталляции «Каркас навеса с цыпленком», работа становится двусмысленной. Шаблонные определения мужчина/женщина и герой/антигерой в итоге разбиты, и перед зрителем встает вопрос, заставляя занять ту или иную позицию.



СВОБОДУ

**ХОДОРКОВСКОМУ, ЛЕБЕДЕВУ
и другим политзаключенным России!**

Сколько же художников на свете? Должно быть, много. Не забывайте про мертвых художников. В одном Союзе Художников России более десяти тысяч членов. Разве они художники? Скорее, побочные отходы (пост)советской образовательной системы. Почему плохие и хорошие, недооцененные и переоцененные художники существуют вместе? Это вопрос экологии. Милые травоядные гориллы сосуществуют с уродливыми хищниками-гиенами в экосистеме природы, так же все художники делают общую экосистему искусства. Приятного чтения!

How many artists are there in the world? There must be many. And don't forget the dead ones. In the Russian Artists' Union alone there are more than ten thousand members. But are the artists? Rather they're byproducts of the (post)soviet educational system. Why both bad and good, undervalued and overvalued artists coexist? That's an ecological question. Just as sweet herbivorous gorillas live side by side with ugly carnivorous hyenas in the ecosystem of nature all artists share the ecosystem of art. Enjoy!