

Вита Хан-Магомедова

*Искусство.
Современное*

ТЕТРАДЬ ВОСЬМАЯ



Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное.

Тетрадь восьмая

«Издательские решения»

Хан-Магомедова В.

Искусство. Современное. Тетрадь восьмая / В. Хан-Магомедова —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-852882-8

**НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ,
ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ
ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН
И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.** Биеннале современного искусства стали эпицентром
в соперничестве городов мира за организацию престижной манифестации.
Есть разные модели биеннале. Насколько успешно работает эта формула?
Актуальна ли жёсткая западная модель биеннале? Может следует заменить
биеннале другой моделью выставки? А какова роль премий по современному
искусству сегодня? Помогают ли они выявлять таланты или превратились в
паблисити для спонсоров?

ISBN 978-5-44-852882-8

© Хан-Магомедова В.
© Издательские решения

Содержание

Формула Биеннале. Премии	6
Вступление	6
Формула Биеннале современного искусства	7
45-я Венецианская Биеннале	9
Из истории Биеннале в Венеции	11
52-я Биеннале в Венеции (2007)	13
Основной проект 53-й Биеннале в Венеции	14
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Искусство. Современное Тетрадь восьмая

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-2882-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Формула Биеннале. Премии

Вступление

Венецианская Биеннале современного искусства была эталоном для возникновения многих биеннале в периферийных зонах: в Гаване, в Константинополе... Но так ли уж действительна сегодня прозападная модель Биеннале? Ведь всё большее внимание вызывают Биеннале, происходящие на других континентах: в Сиднее, Кванчжу, Йокогаме. А некоторые биеннале и вовсе прекратили свое существование: в Валенсии, Мельбурне, Йоханнесбурге.

В наши дни никуда не денешься от соперничества городов в мире за право организации у себя престижных культурных и художественных фестивалей и выставок. И биеннале современного искусства стали эпицентром такого соревнования. Так 1-я Брюссельская Биеннале, 2008, позиционировала себя как манифестация, действующая в сильно урбанизированном регионе, охватывающем большую часть северо-западной Европы. А Парижская Биеннале (2009—10) и вовсе избрала стратегию активизации искусства, не подчиняющегося регулированию, представляющего как альтернатива установленным ценностям. Это Биеннале без произведений, без выставки, без зрителей и посредников.

Итак, на какую модель биеннале могут ориентироваться сегодня желающие организовать у себя в городе подобную манифестацию: биеннале-инфраструктуру, либо исключительно зрелищную манифестацию, либо демонстрирующую бесконечный процесс искусства, своего рода «творческую лабораторию» на определённый период?

Безусловно, есть свои козыри и в ориентировании на выявление пересечений культур, народов, эпох, географических границ. А на 3-й Азиатской Триеннале (2008) был сделан акцент на «политкорректности». Весьма заманчиво отслеживать «этику различия» внутри рамок различий в культурной продукции.

Свою модель биеннале придумала Каролин Христов-Бакарджиева (болгарка, рождённая в США, один из самых умных и креативных кураторов в мире, её пригласили возглавить Документа, 2012) и применила её на Биеннале в Сиднее в 2008-м. Имеется в виду формальное, довольно оригинальное вовлечение в искусство прошлого, представление истории искусства как живого организма, когда знаковые произведения мэтров 20 столетия смешиваются со свежими работами актуальных молодых художников. С другой стороны, и «террористическая тактика» биеннале для создания разной атмосферы представляет определённый интерес.

Сегодня обращение к модели биеннале современного искусства в разных странах вовсе не случайно, ведь они являются «дверью» на современную арт-сцену. О перспективности, значимости и в наши дни такой модели свидетельствует и большой успех трёх последних Биеннале в Венеции: Максимилиана Джони, Оквуи Энвезора, Кристин Масель (2013—2015—2017). Попытаемся проанализировать механизмы функционирования биеннале, успехи, неудачи, трансформации модели этой манифестации, отслеживая характерные особенности наиболее впечатляющих выпусков самых ярких биеннале за последние 25 лет.

Самые разные премии по современному искусству функционируют по всей планете: голландская премия европейским художникам Винсент (50 тыс. евро лауреату), немецкая премия Огюст Макке (20 тыс. евро), японская премия Nissan (50 тыс. долларов), венгерская премия Леопольда Блума (10 тыс. евро), канадская премия Sobey (50 тыс. долларов), испанская премия YICSA (3 тыс. долларов) ... И, конечно, самые престижные: британская премия Тёрнера, французская премия Марселя Дюшана, американская Хьюго Босс... А цель у всех одна: продвигать талантливых художников своей страны и мир, открывать новых звёзд, поощрять эксперименты в сфере искусства. Насколько успешно они выполняют эти задачи?

Формула Биеннале современного искусства

«Сегодня искусство – нечто большее, чем дверь, через которую мы проходим, окно, через которое мы смотрим» – сказала Мария де Кораль, сокуратор 51-й Биеннале в Венеции (2005). А в действительности являются ли Биеннале «дверью» на современную арт-сцену?

За последние 30 лет система Биеннале, актуализирующая современность, процветает. Сегодня в мире более 130 биеннале (по другим источникам – около 100), выстраивающихся как опорные пункты, «города» на карте земного шара. Институт биеннале постоянно обновляется и взаимозаменяется: 130 биеннале, 130 названий, 130 списков художников. Каждая биеннале открывает и аккумулирует предыдущую. Действенность механизма биеннале заключается в том, что она заполняет и порождает настоящее, растянутое в бесконечность. Как в подобной перспективе одна биеннале может сохранить критическую направленность и четко прояснить свою ориентацию?

Какие биеннале нам нужны? Вероятно, необходимо выстраивать историческую биеннале. Почему за последние 30 лет настолько преуспела формула биеннале? Возможно закат традиционных режимов и появление «постоянного настоящего», исчезновение различий между государствами до некоторой степени объясняют успешность формулы этой манифестации. Биеннале не могут игнорировать геополитические изменения в последние годы: рост числа государств, уровень жизни которых начинает напоминать условия жизни стран Юга и стран, находящихся в начальной стадии развития, которые стремятся присоединиться к экономическому блоку более привилегированных государств. Биеннале происходят в глобализованном мире. Из-за различных конфликтов между государствами всё более усложняется дискурс на биеннале.

Сфера культуры сегодня пронизана одержимостью консюмеризмом и какофонией информации. Это проявляется и на биеннале современного искусства. В наши дни посещение этой манифестации становится чем-то вроде поездки на модный курорт. Различия между международными биеннале современного искусства и международными арт-ярмарками стираются. Обе превратились в места безумного зрелища, где представлено наибольшее число произведений, которые в огромных количествах поглощаются одержимыми потребителями культуры.

Музеи современного искусства переживают кризис, а биеннале всё чаще воспринимаются как продукты прошлого. Причин для этого много. Биеннале была традиционно в центре дискурса, но среди таких манифестаций последних лет наибольший интерес вызывают прежде всего биеннале на периферии: Биеннале в Сиднее, Кванчжу, Йокогаме, ибо от биеннале ожидают, что благодаря им города превратятся в мировые метрополии. Но в то же время в текстах критиков неоднократно подчеркивается, что на периферийных биеннале недостаточно учитываются местные интересы, деятельность местных властей, учреждений, не связанных с культурой. И поэтому эти организации могут быстро впасть в немилость при смене власти. К тому же многие биеннале начинают приглашать ту же самую маленькую группу кураторов, показывающих тех же самых художников. И биеннале становятся всё менее успешными, ибо им недостает возможностей для исследования процесса развития искусства. Многие биеннале неспособны выстраивать реальные связи с местной публикой и городской администрацией.

Формула биеннале, успешно работавшая в 1990-е, в начале XXI века кажется уже не столь действенной (за редким исключением – Венецианская Биеннале). Не случайно многие биеннале прекратили свое существование: Биеннале в Валенсии, Мельбурне, Йоханнесбурге или же их роль стала незначительной – Биеннале в Сан-Паоло, Санта Фе, Дакаре. И возникает вопрос: кто может идентифицировать различие между Венецианской Биеннале и арт-ярмаркой?

В неокапиталистическом обществе искусство – прежде всего продукт, который хорошо продается, представляющий интерес для коллекционеров Запада и других континентов, новых миллионеров. Однако вовсе недостаточно, чтобы для продажи произведение было качественным. Для успеха ему нужен подиум, где с ним можно было бы экспериментировать или проверить его потенциал опытным путем. Такой продуманный, с точки зрения дизайна, антураж, где искусство представало бы в наиболее выигрышном свете, не только является экзотическим и приятным кичем, но также и предлагается на развлекательных вечеринках, фуршетах, после заключения сделок. Предусматриваются и увлекательные посещения домов коллекционеров. Именно подобный сценарий объясняет успехи в последние годы ярмарок Арт Базель, в Майями, Мексике.

Проблема не только в том, что биеннале всё больше напоминают выставки «Искусство без границ», приуроченные к арт-ярмаркам. В наши дни критикам сложно давать им оценку, т.к. среди множества работ трудно ориентироваться. Проблема в том, что коллекционеру, как и простому посетителю, ярмарки современного искусства в Базеле предлагают больше вариантов, чем на Биеннале в Венеции. А выставки в зале «Искусство без границ» – настоящие экспериментальные платформы, чего не скажешь о многих выпусках биеннале. И не только Биеннале в Венеции, но и другие аналогичные манифестации, стали трамплином для карьерного и коммерческого роста художников, которые будут хорошо продаваться в Базеле. Как в случае с Аннет Мессаже, получившей Гран-При на Венецианской Биеннале (2005) за лучший проект в национальном павильоне, чьи произведения стали очень востребованными на Ярмарке искусства в Базеле.

Характерная особенность Венецианской Биеннале, открытой в течение 5 месяцев, в том, что её действенность обнаруживается в первые дни, в которых раскрывается её эйфорический потенциал. Documenta в Касселе, например, имеет впечатляющий распорядок: расписание встреч с художниками и критиками, круглые столы, дискуссии. А в Венеции это происходит только в момент открытия Биеннале.

Роза Мартинес заявила: «Я полагаю, что формула Биеннале постоянно обновляется. В последнее время возникли разные биеннале в периферийных для искусства местах: Гаване, Стамбуле, Бразилии. Эталонном для всех была Венеция. Но эта Биеннале призвана прославлять западное искусство с ее павильонами доминирующих стран Запада. Продвижение новых биеннале на международной сцене позволило уничтожить существующий стереотип биеннале и отказаться от стандартов прозападной модели биеннале. Многие биеннале родились, чтобы зарубцевать шрамы недавней истории, как это произошло в Южной Африке». У Мартинес своя, несколько расплывчатая модель идеальной биеннале, постоянно обновляющейся на каждой экспозиции, функция которой – не сохранять прошлое, а изобретать настоящее.

Действительна ли стратегия биеннале сегодня или нужен другой формат для международных форумов современного искусства? У экспертов пока нет однозначного ответа на этот вопрос.

45-я Венецианская Биеннале

Основная тема Биеннале, выбранная известным итальянским критиком, куратором Акилле Бонито Оливой, «4 кардинальных пункта в искусстве» была ориентирована на выявление пересечений культур, народов, эпох, географических границ. Олива показал на 45-й Биеннале (1993) наиболее пикантные новинки и самые смелые эксперименты современных творцов. Он решился продемонстрировать зрителям даже произведения, уже получившие признание на других выставках, извлекая из них новые смыслы и возможности. Олива осуществлял выбор художников, руководствуясь доскональным знанием зрительской аудитории, а также учитывая происходящие в художественном мире процессы, связанные с маркетингом и арт-бизнесом. В Венеции были хорошо представлены и творческие находки художников, экспериментировавших в области новых технологий, – электронные, компьютерные, телематические системы и работа «в киберпространстве».

Главное новшество Биеннале коснулось прежде всего национальных павильонов. Обычно в них демонстрировалось национальное искусство. 45-я Биеннале отказалась от этой традиции: на сей раз каждый национальный павильон представил в своих залах произведения художников из других стран.

В интервью французскому журналу «Art Press» Олива изложил свою концепцию 45-й Биеннале, которая сводилась к следующему. Глобальная проблема современности – фракционность общества, прослеживаемая почти на всех уровнях (политическом, социальном, культурном). Ответная реакция представителей культуры и искусства на сложившуюся в обществе ситуацию – создание проектов, пронизанных духом интернационализма, реализуемых с помощью проверенных временем институтов культуры, мероприятий, подобных Венецианской Биеннале. Нынешняя Биеннале, проникнутая интернационалистским духом, представляла собой попытку облечь в метафорическую и символическую форму отклик на национальные трагедии во многих странах.

«Истерический регионализм» можно обнаружить даже в таких государствах, как Италия, Франция, Испания, считает Олива. «На 45-й Биеннале я хотел показать, что искусство – это сфера мирного сосуществования различий. Поэтому в каждом национальном павильоне появились „пришельцы“: художники из других стран».

Цель основной выставки «4 кардинальных пункта в искусстве» – выявить различия в искусстве 1980-х и 1990-х. В начале 1980-х превалировала идея культурного кочевничества («номадизма») и культурного гедонизма. После периода «культурной акселерации» в 1980-е постепенно молодые художники избрали более динамичный путь в искусстве. Понятие «номадизм» в искусстве 1990-х сменило определение «путешествие», конечным пунктом которого стала сама реальность. «Я вовсе не имею в виду „возврат к реализму“, – поясняет Олива, – речь идет о глобальной трансформации понятия „номадизм“ через идею путешествия с акцентированием новой отсылки к реальности, бесконечно изменчивой, с царящими в ней насилием, болью, тоской и отчаянием, одиночеством людей».

Иными словами, художники вступили в стадию постромантизма, с ужасом осознавая, что они – не супермены, а простые смертные существа, обитающие в агонизирующем мире, спасти который невозможно. Таким образом, А.Б.Олива существенно обновил Биеннале. В великолепно изданном двухтомном каталоге он изложил концепцию «сложной многоаспектной культуры», моделью которой и стала 45-я Биеннале.

Главное экспозиционное пространство Венецианской Биеннале – парк Джардини с расположенными в нем национальными павильонами. Специфической особенностью 45-й Биеннале явился транснациональный подход главного куратора, стремившегося, в частности, усилить дух соревнования между павильонами разных стран. Впервые в национальных павильонах

экспонировались произведения художников других национальностей и из других стран. Так, США пригласили Луизу Буржуа, француженку по происхождению (р. 1938), проживающую в Америке; Германия – немца Ганса Хааке (хотя он и родился в Кёльне, но живет в Нью-Йорке и Дюссельдорфе). В румынском павильоне выставлял свои новые коллажи художник Хория Дамиан, уехавший в Париж в 1946-м. Венесуэла представляла работы Мигеля фон Дангела, приехавшего в страну из Германии. Израиль экспонировал в своем павильоне произведения японца Йошихара.

В итальянском павильоне концепция выставки «Четыре кардинальных пункта в искусстве» была проиллюстрирована четырьмя блоками: «Север», «Юг», «Запад», «Восток», к которым «приписали соответствующих художников»: «Север» – Йозеф Бойс, Георг Базелиц, Пер Киркеби, Уильям Моррисон; «Юг» – Лучо Фонтана, Джино Де Доминичис, Сусана Солано, Аниш Капур; «Запад» – Кристиан Болтански; Эмилио Ведова, Энцо Кукки, Яннис Кунеллис; «Восток» – Зигмар Польке, Даниэль Бюран, Франческо Клементе, Сай Тумбли.

Наибольший интерес у посетителей и самую высокую оценку критиков получила работа Ганса Хааке. Он стремился показать, что нацизм в Германии не умирал, а жив и поныне. Перед входом в зал на специально возведенной стене он поместил увеличенное изображение новой немецкой марки (из пластмассы). Под ним была размещена фотография торжественного открытия Венецианской Биеннале 1934-го, на котором присутствовали Гитлер и Муссолини. Войдя в этот зал немецкого павильона, зрители с удивлением обнаруживали, что он пуст, лишь на одной из стен выведена надпись – «Германия». Пол был усыпан осколками и обломками мраморных плит. Зрителям не оставалось ничего иного, как пройти через зал, и вот тогда-то и возникал необычный (заранее спланированный художником) эффект: звук шагов, навевающий мысли о смерти, вызывающий задуманные Хааке ассоциации.

Олива избрал путь интернационализации и модернизации Венецианской Биеннале. Его идея о «преобразовании» выставки не была воплощена полностью. Задуманное им «кругосветное путешествие», например, получилось беглым, разноуровневым и неравномерным (так, павильоны стран Азии и Африки выглядели весьма непрезентативно и бедно). Однако «кораблик» Оливы поплыл в нужном направлении..

Из истории Биеннале в Венеции

Биеннале в Венеции была учреждена в 1893-м с целью предоставления художникам периодической возможности представлять свое творчество на суд жюри и зрителей, на манер Парижских Салонов. Первая выставка состоялась в 1895-м. С тех пор Биеннале сильно изменилась, превратилась в крупную манифестацию продолжительностью 5 месяцев, в рамках которой осуществлялись разные экспозиционные проекты. Главная ее цель – продемонстрировать истинную картину современного художественного процесса, хотя и не исчерпывающую. Биеннале разворачивается в разных местах. Сердце манифестации – комплекс Джардини, построенный вместе с национальными павильонами. Второе место занимает комплекс Арсенала, состоящий из крупных зданий, частично по-новому структурированных, среди которых – бывшая Канатная мастерская, Артиллерия. Иногда на карте манифестации появляются и другие места. С институциональной точки зрения, Биеннале существует в качестве Фонда, в Совете которого принимают участие представители городского управления Венеции, района Венето Италии и других учреждений культуры. Административный Совет выбирает комиссара, призванного возглавлять Научный комитет. Комиссар должен разрабатывать программу нового выпуска Биеннале и курировать главные выставочные события. Национальный комиссар отвечает за выставки в национальных павильонах.

На протяжении разных выпусков Биеннале на ней появлялись почти все крупные имена в современном искусстве. Одни выставлялись в начале своей карьеры, другие – на пике известности: Жорж Брак, Альберто Джакометти, Лучо Фонтана, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, вплоть до провокационного присутствия на Биеннале Янниса Кунеллиса и Джино Де Доминичеса.

Основанная более 100 лет назад Венецианская Биеннале трансформировалась в культурную индустрию. В Джардини построили 30 национальных павильонов по проектам самых известных архитекторов. Эти небольшие структуры принимают художников со всего мира, которые приглашаются каждый год, чтобы создать одну или несколько работ и представить современное искусство своей страны.

Если в начальные годы своего существования Биеннале была лабораторией художественного экспериментирования, с дерзкими посылами в искусство будущего, то каждый выпуск последних лет – полная энтузиазма попытка, более или менее удачная, сделать искусство отправным пунктом для интерпретации происходящих в мире событий, трансформаций в обществе, политике.

По случаю 50-й годовщины (2003) директор Биеннале Франческо Бонами (тема «Мечты и конфликты: диктаторство зрителя») стремился через творчество проиллюстрировать абсурдность войны, насилия и дискриминации и с помощью творческих проявлений противостоять безумию мировых конфликтов и использовать Биеннале как символ и потенциальный катализатор «для правильных решений».

Временами Венецианская Биеннале получала известность за радикальные протесты и даже болезненные жертвы во имя искусства или самоутверждения. В 2003-м венесуэлец Педро Мораль, который должен был официально представлять страну, выбрал молчаливый протест перед лицом трудной политической ситуации в стране: ни в чем не участвовать.

В истории Венецианской Биеннале можно обнаружить три случая, когда на повестке дня была природа американского культурного влияния. 1. В 1964-м Роберт Раушенберг получил приз на Биеннале за живопись. Это означало, что мировой центр искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк. 2. 1990-й, когда эффектная инсталляция Дженни Хольцер из мраморных мозаик и неоновых знаков в американском павильоне (за который она получила Золотого льва, как за лучший национальный павильон) продемонстрировала, что американцы окупили

свой путь к гегемонии на Биеннале. 3. 52-я Биеннале (2007) с художественным директором, американцем Робертом Сторром.

52-я Биеннале в Венеции (2007)

Сохранилась традиция национальных презентаций, число стран, спонсирующих выставки, достигло рекорда – 76. За последние 15 лет директорская выставка разрослась и стала международным кураторским «жирным куском» и играет кардинальную роль в определении тона Биеннале повсюду. Выставка Роберта Сторра была продуманной, добротной, но, за немногими, исключениями, ничем не примечательной. Если «удар Раушенберга» включал наглое восхождение США на художественный Олимп, а самоутверждение Дженни Хольцер отражало широко распространенные последствия финансовых ударов США в начале 1990-х, то Сторр с его отлакированной выставкой стремился к единообразию и изобилию больших бросков, словно желая избежать всего, выходящего за рамки предписанного и потенциально провокационного. И позиционировал он себя как директор, навязывающий холодные произведения, в духе традиций бизнес-стандартов американского музея К тому же треть художников на выставке – американцы или творцы в течение длительного времени проживающие в США.

Было выбрано довольно штампованное решение для обозначения павильона Африки работами из частной коллекции противоречивого африканского бизнесмена. А в американском павильоне приютили курируемую Музеем Гуггенхайма выставку, дань памяти Феликса Гонсалеса-Торреса. И тогда модель американского кураторского лидерства можно охарактеризовать как осторожную в плане риска и склонную игнорировать общую картину развития мировой художественной сцены.

Здесь, в отличие от предыдущих выпусков Биеннале, доминировали тексты. Написанный текст в виде объяснения, комментария или критики сопровождал многие представленные в Арсенале инсталляции. Тексты вводили зрителей в большинство национальных павильонов в Джардини и на выставках в Венеции. В большей степени, чем в прошлых выпусках, как в отдельных случаях, так и в целом, на этой Биеннале, смысл современного искусства выявлялся через слово, т.к. разные аспекты современности, которые просматриваются через мониторы, на страницах газет, сайтах – это прежде всего изображения. Художники 52-й Биеннале демонстрировали зрителям разные возможности нового языка через монтаж, техники рассказа, тактики выбора и изолированные детали, согласно потоку информации.

Основной проект 53-й Биеннале в Венеции

За последние 30 лет система биеннале современного искусства весьма преуспела. Если четкая концепция хорошо работала в 1990-е, то является ли жесткая формула по-прежнему действенной и в начале XXI столетия?

В наши дни посещение биеннале становится чем-то вроде поездки на модный курорт или превращается в своеобразную одержимость консюмеристской культурой, где все потребляется. Различия между международными биеннале современного искусства и международными арт-ярмарками стираются. Все они превратились в места безумного зрелищного пиршества, где произведения в огромных количествах поглощаются потребителями культуры.

Но, оказавшись на 53-й Венецианской биеннале, о всех скептических посылах забываешь и погружаешься в сложный, непредсказуемый, увлекательный мир современного искусства. И осознаешь, что все это придумал поистине гениальный человек: постоянные национальные павильоны в тенистых Садах (Джардини) и Арсенале, главная выставка куратора биеннале в Арсенале во Дворце выставок в Джардини и множество любопытных и изобретательных экспозиций в рамках параллельной программы в разных местах лагуны.

Название 53-й Венецианской Биеннале современного искусства – «Создавая миры». Переведенное на разные языки, оно обрастает новыми смыслами и значениями: от более метафорического, с возвратом к матрице почти ренессансного характера на итальянском языке до более прагматичного названия на французском языке с акцентом на сенсорность и мануальность... Различные оценки его значений прослеживались и в представленных произведениях.

По мнению самого молодого куратора в истории этой Биеннале, 46-летнего шведа Даниэля Бирнбаума, «произведение искусства – нечто большее, чем предмет, чем товар: оно представляет определенное видение мира. И, если говорить серьезно, его следует рассматривать как способ построения мира. Несколько росчерков на листе, и только что законченную картину, сложную инсталляцию можно сравнить с разными способами создания миров. Сила и глубина творческого высказывания не зависят от вида и сложности используемых технических средств». Бирнбаум стремился показать зрителям новый тип художественного творчества, разные художественные формы (инсталляцию, видео и фильм, скульптуру, перформанс, живопись и рисунок) и создать новые пространства для искусства, абсолютно несовместимые, по мнению директора биеннале, с ожиданиями коммерческих институций и рынка. Акцент делался на творческом процессе и вещах, проявляющихся в момент их сотворения. Стала ли идея Бирнбаума руководящей для всех участников, воплотилась ли она в жизнь? Лишь отчасти, к сожалению и проявилась на его выставке порой весьма неожиданным образом.

По словам организаторов этой престижной манифестации, ни финансовый кризис, ни сложные политические обстоятельства не помешали осуществлению проектов и не ограничили их. Участвовало рекордное число стран – 77 с несколькими тысячами работ своих художников. Среди них блистательные имена: Брюс Науман, Стив Маккуин, Мигель Барсело, Клод Левек, Лиам Гиллик, Фиона Тан... Впечатляет и параллельная программа – 38 международных выставок в храмах, палаццо, исторических зданиях, галереях, на островах. Самые качественные выставки – «Излишества» Роберта Раушенберга в музее Гуггенхайма, выставка «Стеклянный стресс» во дворце Кавалли Франкетти, выставка из коллекции миллиардера Франсуа Пино в обновленном здании бывшей таможни...

Если несколько лет назад зритель мог легко обойти Биеннале за один-два дня, то сегодня следует приобрести карту, компас и воспользоваться транспортным средством – вапоретто. И времени на посещение всех выставок понадобится намного больше. Общий бюджет Биеннале – 9 миллионов евро, на млн. меньше, чем на прошлой. В 2009-м руководство осуществило структурные изменения: увеличился итальянский павильон в Арсенале (с 800 до 1800 кв. м.)

и большая часть Сада Дев (6 тыс. кв. м) превратилась в экспозиционное пространство для главной выставки. А в Джардини исторический итальянский павильон был переименован во Дворец выставок. Если в главной выставке Бирнбаума захватывает разнообразие универсального, то различия открывались в национальных павильонах.

Бирнбаум постоянно подчеркивал присутствие на его выставке как художников из новых расцветающих центров искусства (из Китая, Индии), так и крупных мастеров прошлого столетия: Гонкар Гиатсо, Юан Йон Пинь, Гордон Матта-Кларк, Блинки Палермо, Лихия Папе, Ян Хафстрем... И девять итальянских художников (Массимо Бартолини, Джино Де Доминичис, Микеланджело Пистолетто...) хорошо иллюстрировали его концепцию.

Прекрасная светящаяся инсталляция «Лунный свет» Спенсера Финча и инсталляция «ΤΕΤΕΙΑ 1, С» Лихии Папе заслужили почетное Специальное упоминание на Биеннале. Тобиас Ребергер за головокружительный бар-кафетерий получил «Золотого льва» в номинации «Лучший художник выставки «Создавая миры».

У нового директора было весьма своеобразное понимание «живописной традиции»: «живописцы» для него – концептуалисты, как Пистолетто с осколками зеркал, американец Тони Конрад с пустыми холстами, поляк Андре Кадере с его цветными объектами. Согласно такой критической концепции, материя, одна из фундаментальных ценностей живописи, трансформировалась, оказалась за пределами привычных технических средств – холст, масло. Впрочем, вряд ли в этом можно усмотреть нечто новое. В 1991-м «Золотого льва» в номинации «Скульптура» получил немец Беккер за великолепные фотографии вышедших из употребления тканей. А на Биеннале архитектуры 2009-го под этикеткой «традиционная архитектура» были представлены экспериментальные инсталляции.

На выставке Бирнбаума под маркой «визуальное искусство» предлагались разные вещи: от чтения стихов Московского поэтического клуба до «Парада» Арто Линдсея между разными выставочными площадками; от образовательно-воспитательной инициативы китайца Ксю Тана до фантастических архитектурных сооружений шведки Ионы Фридман. Директор словно убеждал зрителя, что он безоговорочно должен принять новое междисциплинарное экспериментирование художников. Более того, с подачи Бирнбаума, швед Хафстрем, бразилианка Папе, американец Матта-Кларк превратились в некие международные «батареи», передающие энергию всему современному художественному движению, в том числе подзаряжающие многих участников Биеннале.

Итак, в пространстве Джардини Бирнбаум размышлял о творческом процессе, сталкивая ключевые фигуры современного искусства с молодыми художниками, которые вдохновлялись ими или создавали произведения под их влиянием. Увы, последние часто не выдерживали сравнения с первыми.

При приближении к Дворцу выставок, возникало ощущение, что фасад словно исчезал в морском пейзаже. Это огромный баннер американца Джона Бальдесари с изображением голубых вод, столь непохожих на опаловую лагуну, обрамленных пальмами, – эдакий «уголок» Майами на Адриатике: гиперболическая открытка. В сложных инсталляциях аргентинца Томаса Сарасено смешивались фантазия и технология, его интерес к философским, утопическим теориям и астрономическим объектам. Сама природа часто подсказывает художнику образы, на основе которых он творит свои фантастические архитектурные видения. Так, во Дворце выставок одна из эффектных работ в белом зале – гигантская от пола до потолка паутина с пауком из черной эластичной веревки. «Паук, которого легко уничтожить, – метафора хрупкости окружающего мира или воплощение идеи происхождения нашей Вселенной», – говорит художник. Инсталляцию не просто рассматривали. Можно было прогуливаться под нитями паутины и даже «потеряться» в ней.

В анимационном фильме шведки Натали Юрберг оживали страшные глиняные фигурки, был воссоздан сюрреалистический райский сад, в котором все искажалось, приобретало дву-

смысленный оттенок, создавало тревожную атмосферу. Кстати, она получила «Серебряного льва» как самый перспективный молодой художник.

Гордон Матта-Кларк, сын знаменитого чилийского сюрреалиста Роберто Матта, архитектор по образованию, умер от рака в 1978-м в 35 лет. Он известен своими оригинальными архитектурными трансформациями американских брошенных зданий и складов. На выставке показывались его изумительные рисунки «Энергетические деревья», в которых Матта-Кларк демонстрировал свое восхищение структурой деревьев, являющихся, по его мнению, воплощением роста высших сил.

Своеобразный театр марионеток сотворил немец Ганс Петер Фелдман, умеющий превращать обычные вещи в нечто удивительное, как в инсталляции «Игра теней». Игрушечные фигурки из коллекции художника и разные безделушки вращались на платформах, подсвеченные яркими огнями. Их искаженные тени проецировались на длинную стену, создавая фантазмагоричный магический театр теней.

В одном из залов Дворца выставок всегда было много людей вокруг работ художников группы «Гутай», японского сообщества, созданного в Осаке в 1954-м. Они выступали с протестом против принципов абстрактного экспрессионизма, работали с нетрадиционными материалами и получили известность своими хэппенингами, перформансами, акциями в духе дадаистов с вовлечением публики. Больше всего зрителей собиралось возле «Коробки» (1956) Сабуро Мураками. На большой коробке из клееной фанеры с маленьким белым кругом наверху есть указатель, призывающий зрителя «приложить ухо к белому кругу и слушать».

Немец Петер Шварце, взявший псевдоним Блинки Палермо, ученик Йозефа Бойса, прожил всего 33 года – умер в 1977-м. За 13 лет творческой карьеры он создал серию работ, поразительных по стилю, которые и сегодня выглядят очень свежими, и разработал свой абстрактный художественный язык, экспериментируя с разными материалами. С помощью холстов, настенных объектов, картин из тканей и металла он обыгрывал возможности передачи материальности цветовой поверхности на грани между живописью и объектом. Пример – поразительная работа «Himmelsrichtungen», специфическая инсталляция для Венецианской Биеннале 1976-го, была вновь показана здесь. В своих многочисленных работах (к сожалению, большинство утрачено), как и в этой, он писал непосредственно на стенах галерей и других институций, повторяя формы стены, обращая внимание на архитектурные особенности, изменяя наше восприятие пространства и наше места в нем.

А крупные «Круглые деревянные палки» (1970—1978) поляка Андре Кадере воспринимались как скульптуры, странно вторгающиеся в общественные пространства. Иногда художник проносил такие палки по городу или включал их в выставки других художников. Массимо Бартолини создал «Зал F» (справа от главного входа в выставочный павильон), инфраструктуру для воспитательно-образовательной деятельности в период работы выставки. Его произведения жили в тесной связи с пространством, которое он модифицировал: повышал полы, сглаживал углы. И зритель, вовлеченный в процесс экспериментирования, мог обнаружить странности: подоконник, заполненный лесными цветами, комнату с высоким потолком, поглощающую предметы, находящиеся в ней, дерево, вторгающееся в комнату своими ветвями. Нечто подобное можно было увидеть в «Зале F», где его произведения балансировали на грани между чистой функциональностью и метафорической образностью.

А в Арсенале главная выставка Бирнбаума начиналась прекрасной скульптурной инсталляцией Лихии Папе, в которой протянутые с потолка до пола золотые металлические нити, освещенные напольными лампочками, создавали эффект солнечных лучей, пронзающих темноту. И здесь Бирнбаум отлично выстраивал свою выставку. После работы уроженца Камеруна Паскаля Мартина Тайю, воссоздавшего в натуральную величину архитектурный облик африканской деревни, с повседневной суетой, сложными отношениями представителей разных культур, переход к работе британца Ричарда Вентворта вызывал совсем другие ощущение

ния. Его черные закругленные, сюрреалистические палки, подвешенные на стеклянных подставках на белой стене, представляли как особый вид очищения после пережитого визуального ужаса предыдущей работы. А в двухканальной проекции «Bestie/Vives» испанской группы художников рассказывалась захватывающая история превращения трех элементов: человек, машина, животное – мужчина, мотоцикл, лошадь – с погружением зрителя в фантастические миры. Кореянка Хаг Ян, хорошо знакомая с европейской и азиатской культурой, в инсталляции со светящимися лампочками исследовала трансформацию значений и форм, происходящую в результате перевода и перемещения. Она пыталась понять смысл раздвоения и парности, обращалась к идентичности человека и художника. Так, она размышляла о своей жизни в Сеуле и Берлине, используя для рефлексий фотографии, видео и трехмерные инсталляции. На 53-й Биеннале Ян также представляла Корею в национальном павильоне.

Сильдо Мейрелес, известный бразильский художник, с 1960-х экспериментирующий с разными средствами, стратегиями, с цветом и светом, является автором известных инсталляций «Нагорная проповедь: квартира люкс», «Улетающий», в которых он разработал сложный формальный язык для социо-политической критики существующего режима. Здесь же он представлен менее «опасной», эффектной инсталляцией «Pling pling», в которой главную роль играет цвет. Шесть по-разному окрашенных пустых «комнат» оказывали гипнотическое воздействие. В них была блестяще реализована характерная для его творчества «стратегия введения», когда публика превращалась в соавтора произведения для адекватного восприятия произведения искусства.

Работа британки Сил Флойер – это проецированное изображение фотографии японского дерева бонсай, увеличенного до размера выросшего дерева. Таким образом, по замыслу автора, она «освобождала» дерево, выражая протест против старинной практики искусственного замедления роста живого организма.

Швед Ян Хафстрем начал художественную карьеру в 1960-е с заимствований из комиксов и масс-медиа в духе поп-арта. Он писал абстрактные и фигуративные работы, делал скульптуры, снимал фильмы. Часто в свои работы он вводит автобиографические мотивы. В них появляются два главных персонажа: альтер эго, фантом или мистер Уолкер, напоминающий о его детстве, и господин Курц, герой романа «Сердце темноты» Конрада. Масштабная инсталляция «Вечный возврат» (прежде всего воспоминание о 1960 – 1970-х) погружала в неожиданный, захватывающий мир отзвуков, где множество образов, изображений из разных времен, мест и ситуаций смешивались, вступали в конфликт, образовывали новые конфигурации, значения и отсылали к глубоко сокрытым внутри нас тайнам, к нашему детству, снам и кошмарам, но также и к внешним событиям жизни – архиву из клипов журналов, газет, которые Хафстрем собирал в США и других странах. Серии «Странные недели» скрывали и дорогие для художника воспоминания о легендарных временах экспериментального центра в Нью-Йорке 1970-х и мифическом немце Блинки Палермо, который умер на Мальдивах при загадочных обстоятельствах.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.