



# ИСК УССТВО

# с 1989

# года

келли гровье



## Annotation

Добро пожаловать в будоражащий, ошеломляющий и порой жуткий мир современного искусства! Ни одна эпоха в истории человеческого творчества не была столь противоречива в своих взглядах и столь разобщена в своих достижениях, как та, в которую довелось жить нам. Хотя произведения Рафаэля, Микеланджело и Леонардо да Винчи, если рассматривать их по отдельности, демонстрируют различный темперамент и уникальную стилистику создавших их художников, воспринятые вместе, несмотря на все различия, они являют эстетическую последовательность и бесспорную принадлежность к одному и тому же периоду Высокого Ренессанса. Они поют, что называется, по одним и тем же нотам. А какая партитура могла бы привести к гармонии столь различные голоса, как, скажем, у пресытившейся плоти поздних портретов британского живописца Люсьена Фрейда и у крутых гор леденцов в целлофановых обертках, из которых составлены концептуальные инсталляции художника кубинского происхождения Феликса Гонсалес-Торреса?

На этот и другие вопросы, озадачивающие современного зрителя, пробует ответить Келли Гровье (род. 1951), американский историк искусства, художественный критик и поэт, обозревающий в этой книге основные тенденции развития визуального искусства последних тридцати лет.

- 
- [Келли Гровье](#)
    - 
    - 
    - 
    - [Введение](#)
    - [Глава 1. Лицом к лицу: переизобретение портрета](#)
    - [Глава 2. Вы здесь: восприятие пространства в современном искусстве](#)
    - [Глава 3. Видимое и невидимое: смерть, Бог и религия](#)
    - [Глава 4. Улицы и конфликты: бунт и беспокойство](#)
    - [Глава 5. Во плоти: тело в современном искусстве](#)
    - [Глава 6. Долгое настоящее: время и история в современном искусстве](#)
    - [Глава 7. Горизонт событий: наука и современное искусство](#)

- [Глава 8. Цвета настоящие и придуманные: новое абстрактное искусство](#)
  - [Глава 9. Языковое поколение: слова в искусстве](#)
  - [Глава 10. Хроника](#)
    - 
    - [1989](#)
    - [1990](#)
    - [1991](#)
    - [1992](#)
    - [1993](#)
    - [1994](#)
    - [1995](#)
    - [1996](#)
    - [1997](#)
    - [1998](#)
    - [1999](#)
    - [2000](#)
    - [2001](#)
    - [2002](#)
    - [2003](#)
    - [2004](#)
    - [2005](#)
    - [2006](#)
    - [2007](#)
    - [2008](#)
    - [2009](#)
    - [2010](#)
    - [2011](#)
    - [2012](#)
    - [2013](#)
    - [2014](#)
    - [2014](#)
  - [Литература](#)
  - [Список иллюстраций](#)
  - [Благодарности](#)
  - [Над книгой работали](#)
-

# Келли Гровье

## Искусство с 1989 года

*Ад Маргинем Пресс*

**Kelly Grovier**

**Art since 1989**

Thames & Hudson

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

Перевод — Ольга Гаврикова

Редактор — Екатерина Васильева

Дизайн — ABCdesign

На обложке: Крейги Эйтчисон. Августовское распятие. 2008. Деталь

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London

Art since 1989 © 2015 Thames & Hudson Ltd, London

Text © 2015 Kelly Grovier

First published in Russia in 2019 by Ad Marginem Press, Moscow

Russian edition © 2019 Ad Marginem

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation,  
2019

\* \* \*

*Посвящается моим братьям.*

**Ай Вэйвэй**



### **Роняя вазу династии Хань. 1995. Три фотографии**

Составляющие одно из самых знаменитых произведений столетия, эти фотографии Ай Вэйвэя побуждают зрителя к пересмотру связей между современностью и традицией, искусством и властью, творчеством и разрушением, настоящим и будущим









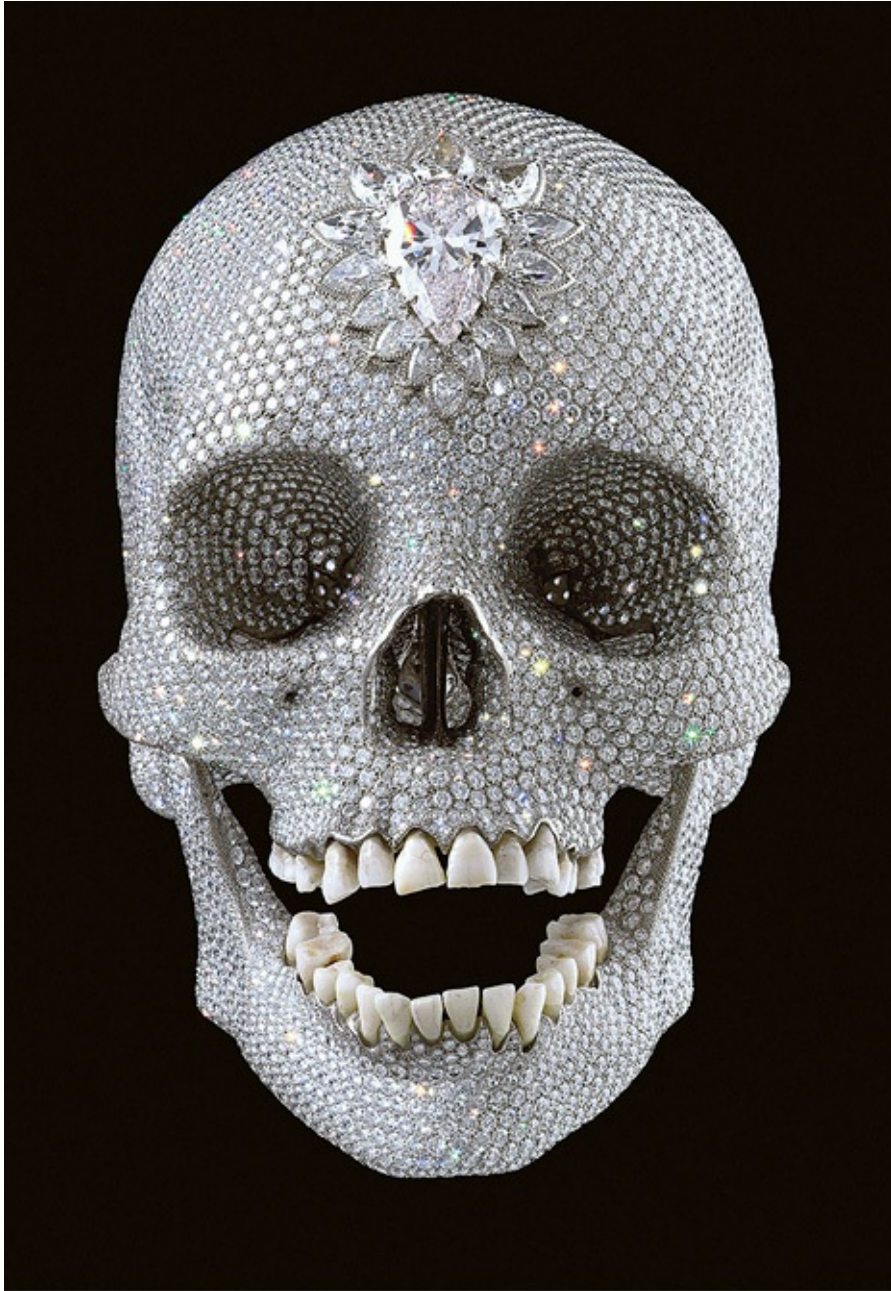
# Введение



1. Джанин Антони

**Нежная забота.** 1992. Перформанс с краской для волос «Нежная забота» (Натуральный черный)





2. Дэмиен Хёрст

**Ради Бога.** 2007. Платина, бриллианты, человеческие зубы

Представьте, что вы идете сквозь череду смежных комнат. Вот перед вами мужчина создает портрет Девы Марии из комков слоновьего навоза и обрывков порнографических картинок. В следующей комнате вы видите группу мужчин, силящихся передвинуть огромный бетонный блок из одного конца помещения в другой, а затем обратно, и так без конца. За третьим порогом вы видите женщину, которая стоит на четвереньках и

хлещет длинными мокрыми волосами (предварительно окунув их в дешевую краску) по полу у ваших ног, заставляя вас отступить в испуге назад. Внезапно она разворачивается и принимается грызть 272-килограммовый шоколадный куб, выплевывая куски в ящик в форме сердца. Проскользнув мимо нее, вы попадаете в длинный коридор и пускаетесь бежать, мельком улавливая то, что происходит в комнатах слева и справа: вот человек наливает кровь в прозрачный сосуд, по форме напоминающий его же собственную голову; вот длинная очередь людей, ожидающих, чтобы на них посмотрела женщина с ничего не выражающим лицом; вот череп, составленный из бриллиантов; вот человек, который держит руку на переключателе и каждые пять секунд включает и выключает свет. Наконец вы видите надпись «Выход» и толкаете дверь, надеясь выбраться из этого лабиринта. Но как только вы выходите на улицу, вас буквально парализует новое зрелище: громадный десятиметровый стальной паук висится прямо перед вами, а позади него — вест-хайленд-терьер высотой двенадцать метров, чья разноцветная шерсть соткана из живых цветов...



### 3. Феликс Гонсалес-Торрес

**Без названия.** 1992. Конфеты в разноцветных целлофановых обертках. Запас неограничен. Инсталляция на выставке «День без искусства». Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис, Миссури. 29 ноября — 3 декабря 2002

Добро пожаловать в будоражащий, ошеломляющий и порой жуткий мир современного искусства! Ни одна эпоха в истории человеческого



творчества не была столь противоречива в своих взглядах и столь разобщена в своих достижениях, как та, в которую довелось жить нам. Хотя произведения Рафаэля, Микеланджело и Леонардо да Винчи, если рассматривать их по отдельности, демонстрируют различный темперамент и уникальную стилистику создавших их художников, воспринятые вместе, несмотря на все различия, они являют эстетическую последовательность и бесспорную принадлежность к одному и тому же периоду Высокого Ренессанса. Они поют, что называется, по одним и тем же нотам. А какая партитура могла бы привести к гармонии столь различные голоса, как, скажем, у пресытившейся плоти поздних портретов британского живописца Люсьена Фрейда и у крутых гор леденцов в целлофановых обертках, из которых составлены концептуальные инсталляции художника кубинского происхождения Феликса Гонсалес-Торреса? Как объединить в связный нарратив мотивы, стоящие за оплывшим муляжом винтовки, который лежит поперек пластиковой корзины, наполненной яблоками «Грэнни Смит», авторства американского художника Роберта Гобера и детализированной археологией погребенных в янтаре насекомых французского мультимедийного художника Пьера Юига? Как согласовать видение скандально известного бельгийца Вима Дельвуа, который татуировал спины живых свиней филигранью замысловатых рисунков, с видением американца Дейла Чихули, преобразившего стеклодувную промышленность своими разросшимися люстрами из выющихся растительных усиков?



4. Роберт Гобер

**Расплавленная винтовка.** 2006. Гипс, краска, пластиковый слепок,

орех, свинец

Наша история начинается в момент необычайных потрясений, затронувших весь мир. Она берет начало в том ошеломляющем периоде, который связал политические катаклизмы 1989 года с беспрецедентным научно-технологическим взлетом 1990-го. Если 1989 год, ознаменованный падением Берлинской стены, студенческими протестами на площади Тяньаньмэнь и волной демократических революций, прокатившейся по Восточной Европе от Чехословакии до Польши и от Венгрии до Румынии, завершил собой старую эпоху, то следующие двенадцать месяцев стали свидетелями рассвета новой культурной эры, очевидной параллели которой в истории человечества еще не было. Именно в 1990 году произошел запуск космического телескопа Hubble, что бесповоротно изменило наше представление о Вселенной, и стартовал проект «Геном человека», неизмеримо углубивший наше понимание самой ткани человеческого тела; и тогда же, на рубеже 1980–1990-х годов, была создана Всемирная паутина, радикально трансформировавшая возможности общения и способы хранения и передачи информации. Всё это послужило беспокойным фоном для возникновения тех работ, которые будут рассмотрены на следующих страницах.



5. Вим Дельвуа

**Сильви.** 2006. Чучело свиньи, татуировка

Эта книга основана на предположении, что великое искусство вибрирует вместе с пульсом эпохи, его пробудившим, и способно

фиксировать сознание своего поколения глубже, чем любой другой человеческий документ. Сколь бы истово историки, изучающие Гражданскую войну в Испании, не стремились свести воедино события 26 апреля 1937 года, когда беззащитная баскская деревня была уничтожена вследствие фашистского авианалета, осознание значения этого зверства в нашем воображении навсегда останется связанным с «Герникой» (1937) [7] — безмолвным свидетельством Пабло Пикассо. А что современная эпоха? Кто из художников сумел запечатлеть ритмы, триумфы и травмы нашего века? Помимо того, что «Герника» представляет собой живой отклик на злобу дня, она гениально переопределяет саму природу исторической живописи. Иными словами, сила сокрушительного воздействия этой картины состоит не только в том, что в ней запечатлен взгляд на недавние события, но и в том, что в ней реализовано стремление к развитию искусства, к созданию нового языка, способного передавать интенсивные переживания. «Искусство с 1989 года» отправляется на поиски тех художников, которые в наши дни предприняли сходные попытки сформировать новый визуальный словарь. Их работы отражают бурные годы с того момента, когда мир стал погружаться в неизведанные глубины внешнего и внутреннего пространства интенсивнее, чем когда-либо прежде.



6. Пьер Юиг

**Возрождение.** 2014. Кадр из фильма

Снос Берлинской стены, начавшийся в ноябре 1989 года и ставший символом ликвидации «железного занавеса», равно как и последовавший пять месяцев спустя запуск в открытый космос телескопа Hubble с



космического корабля Discovery, ознаменовавший собой новаторское устремление «научного глаза» за самый дальний горизонт возможного видения, выглядит впечатляющей метафорой внезапно обретенной безграничности воображения, которая характеризует искусство, созданное в последующие годы. Уже более века, если считать с конца XIX столетия, развитие современного искусства воспринималось как последовательность беспрерывно сменяющих друг друга направлений: импрессионизм уступил место постимпрессионизму, кубизм растворился в сюрреализме, фовизм обратился в абстрактный экспрессионизм, поп-арт эволюционировал в постмодернизм... А затем вдруг превалирующий стиль стал казаться большинству столь же устаревшим понятием в эстетике, сколь и любая тираническая догма в политической сфере. Дни всеобъемлющих философских концепций и полемических манифестов, которым художники либо неуклонно следовали, либо категорически их отвергали, прошли. Без ортодоксии, предполагающей идею сопротивления, естественно, не может быть никакого авангарда — никакого свержения старого порядка новым. Громко прозвучали драматические заявления о том, что история искусства исчерпала сама себя: в середине 1980-х годов видный теоретик, Артур Данто, констатировал стремительное приближение человечества к «концу искусства». Для грядущего описания последнего, согласно гипотезам Данто и близких ему авторов, окажется неприемлемой форма последовательного повествования, которое состоит из отдельных глав, посвященных различным стилям, и в котором Средневековье уступает место Ренессансу, а за романтизмом следует реализм. На его место заступит хаотичная и нескончаемая эра индивидуального видения — всевозможных, вседоступных и абсолютно непредсказуемых чудес.



7. Пабло Пикассо

## Герника. 1937. Холст, масло

Эти прогнозы во многом подтвердились. В современном художественном климате нет речи о господствующих стиле, технике или методе, которые бы направляли художественную практику, как нет и доминирующего медиума. Веками под изобразительным искусством общество понимало почти исключительно три главных его вида: живопись, рисунок и скульптуру. Для нас же ограничиться этими категориями — значит закрыть глаза на большинство исключительных произведений, создаваемых в настоящее время. То, что начиналось как смелый жест, когда Марсель Дюшан ввел в обиход концепцию так называемого реди-мейда (самым одиозным примером которого стала его работа 1917 года — писсуар, получивший название «Фонтан» [9]), было подхвачено в лукавых фантазиях поп-артистов в 1950–1960-е годы. Широкое распространение получило концептуальное искусство, в сфере которого запросто используются апроприированные (приобретенные за деньги или просто найденные) в повседневной жизни объекты: концептуализм давно рассматривается как жизнеспособная и эффективная творческая стратегия наравне с традиционной практикой и ее инструментарием — кистью, карандашом или резцом. Добавьте к этому своеобразие новых технологий, возникших в эру дигитализации, и любой творец визуального искусства за последние сорок тысяч лет — с тех пор, как человечество впервые стало создавать искусство для глаз, — окажется практически невосприимчивым ко всей палитре возможностей, доступных современному художнику. Экспозиция произведений действующего ныне автора с не меньшей долей вероятности будет состоять из видео, диорам, цифровой фотографии, найденных объектов и живых перформансов, чем из демонстрирующих мастерство рисунка работ на бумаге, живописных полотен или трехмерных объектов, созданных из металла, мрамора или глины.



8. Дейл Чихули

**Люстра V & A.** 2001. Выдувное стекло, сталь

Странно думать о том, что художественные техники и медиа, которые мы сегодня считаем традиционными, некогда выглядели революционными и поражали первых зрителей своей смелостью. К примеру, натянутый на подрамник холст как основа для масляной живописи явился в XIV–XV веках новшеством для зрителей, привыкших к искривленным поверхностям и тяжести деревянных расписанных панелей. А недавнее внедрение электронных гаджетов в нашу повседневность произошло настолько стремительно, что нам уже трудно вспомнить, насколько новаторским казалось поначалу их использование при создании произведений искусства. Совмещение ракурсов и плотность деталей в таких работах, как ночной пейзаж «Лос-Анджелес» (1999) |10| немецкого фотографа Андреаса Гурски, были технически недостижимы до демократизации цифровой техники, и, судя по всему, именно благодаря ей началось пробуждение мира безграничных художественных возможностей.





9. Марсель Дюшан

**Фонтан.** 1917. Реплика (оригинал утерян). Керамический писсуар

В последние десятилетия освобождение формы совпало с запоздалым раскрепощением, которое, с точки зрения общества, служит необходимым условием для существования искусства и, как предполагается, его создания. Если в предыдущие эпохи вклад женщин-художниц в творческое брожение недооценивался историками, то умаление значимости их достижений в наши дни невозможно без искажения подлинного облика современного эстетического сознания. Невозможно сегодня и выделить бесспорную географическую столицу искусства. Удобная карта, по которой критики отслеживали происходившее в конце XIX — начале XX века смещение культурных координат из Парижа к Нью-Йорку, в послевоенные годы внезапно переродилась в гомогенизирующую пикселизацию цифровой системы глобального позиционирования (Global Positioning Systems, GPS). Искусство теперь повсюду, и взгляд на него как на преимущественно евро-американский феномен потерял всякую убедительность. Любые попытки обобщить его характерные черты должны включать в себя примеры и из Латинской Америки, и из Австралии, и из Азии, и из Африки.



10. Андреас Гурски  
**Лос-Анджелес.** 1999. Печать Cibachrome

Полная свобода того, чем искусство может быть, кто его создает и где его можно найти, совпадает с переоценкой соответствующего места искусства в обществе, не говоря уже о пересмотре его разумной финансовой стоимости. До 1990-х годов Венецианская биеннале служила уникальным международным форумом для демонстрации новых работ современных авторов. Однако в последние тридцать лет регулярные мероприятия, посвященные представлению произведений молодых и уже прославленных художников, стали проводиться во множестве городов по всему миру, самые знаменитые из которых — это Базель, Гонконг, Стамбул, Лондон, Лос-Анджелес, Майами, Париж, Сан-Паулу и Шанхай. В большей или меньшей степени коммерческие по своей направленности, эти форумы играют решающую роль в создании творческих репутаций и, соответственно, в формировании порядка цен, устанавливаемых на художественную продукцию. Хотя рыночная привлекательность художника на протяжении всей истории была важнейшим фактором в определении траектории его карьеры, некоторые аналитики современного арт-бизнеса и, в частности, вторичного художественного рынка (зависимого от стоимости аукционных продаж) пришли к выводу, что деньги начали оказывать искажающий эффект и на качество самих работ, и на способность специалистов выносить квалифицированное суждение, выделяющее исключительные произведения на фоне всего того, что претендует на высокую оценку.

С начала нового тысячелетия почти каждый год приносит новости об

очередной рекордной продаже какой-либо работы ныне живущего художника. В октябре 2012 года анонимный покупатель вызвал сенсацию на аукционе Sotheby's в Лондоне, заплатив 26,4 миллиона евро за произведение с неопределенным названием «Абстрактная картина» немецкого художника Герхарда Рихтера и тем самым принесся продавцу, гитаристу Эрику Клэптону, добрых 24 миллиона евро прибыли относительно его исходной инвестиции одиннадцатилетней давности. Однако этот рекорд оказался удивительно недолговечным. Следующей осенью художественное сообщество стало свидетелем продажи на нью-йоркском аукционе Christie's скульптурного объекта «Собака-шарик (Оранжевая)» американца Джеффа Кунса за 46 миллионов евро, что превысило рекорд, установленный ранее, почти на восемьдесят процентов. Год спустя, в ноябре 2014-го, продажи современного искусства Christie's побили рекорды по самым высоким общим продажам в истории аукционов, принесся 852,9 миллиона долларов на победивших ставках в вечернем покупательском буме, побившем рекорды на отдельные работы одиннадцати современных авторов, включая американского абстракциониста Сая Твомбли (69,6 миллиона долларов), немецкого живописца Георга Базелица (7,45 миллиона долларов) и японской художницы Яёй Кусамы (7,1 миллиона долларов). Такие крутые взлеты цен всё чаще превышают бюджеты публичных музеев и галерей, существенно маргинализируя их традиционную роль в оценке качества отдельного произведения или значения конкретного художника. Обещание огромной выгоды привлекает новый класс частных коллекционеров, чей главный интерес, похоже, теперь определен не столько непреходящим значением приобретаемых ими объектов, сколько выгодами вторичной продажи. «Новая задача искусства, — как сказал критик Роберт Хьюз в 2008 году, — висеть на стене и дорожать».

Беспокойство Хьюза относительно того, что монетизация ставит под удар целостность мира искусства и препятствует критическому суждению, не может развеять ни один серьезный мыслитель, стремящийся исследовать территорию образов. Задача следующих глав состоит в том, чтобы создать точки опоры для оценки без учета колеблющегося коммерческого статуса тех или иных художников и причуд капризного рынка. Отобранные здесь работы представляют породивший их выдающийся век независимо от того, какая роль им выпала в скачке галопирующих цен. И хотя объем этой книги исключает возможность всестороннего обзора или энциклопедического представления, каждое из произведений, включенных в «Искусство с 1989 года», было выбрано за то,



что оно способно по-своему рассказать нам о духе самой бурной из всех известных творческих эпох.

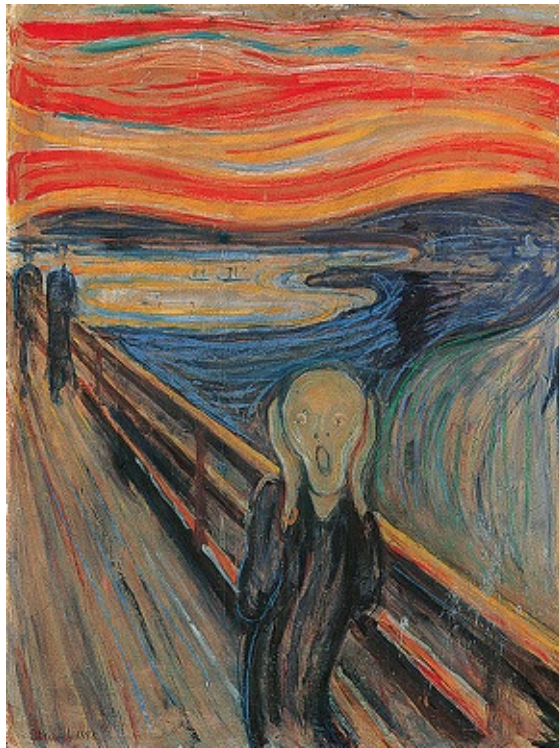
## Глава 1. Лицом к лицу: переизобретение портрета

В марте 2010 года команда испанских хирургов осуществила первую полноценную трансплантацию человеческого лица. Операция, ознаменовавшая прорыв в медицинской науке, привела к глубоким переменам не только в жизни пациента, который отважно решился на нее после трагического выстрела, но и всего века, на который она пришлась. Впервые в истории черты, которые ранее определяли внешность одного человека, стали составной частью лица другого. Знаменитое утверждение Оскара Уайльда: «Лицо человека — это его биография» — внезапно потребовало переформулировки. В лице теперь оказалось возможно увидеть не только следы травм и триумфов единичной жизни, но и целый регистр составных сущностей. Отныне идентичность стала неопределенной физически в той же степени, в какой она всегда была неопределенной философски.



11. Леонардо да Винчи  
**Мона Лиза.** Около 1503–1506. Дерево, масло

На протяжении всей истории творческого выражения ни один объект не представлялся более привлекательным для художников и любителей визуальных искусств, чем лицо. Будь то «Мона Лиза» (около 1503–1506) Леонардо да Винчи [11] или «Крик» (1893) Эдварда Мунка [12], как правило, самые памятные работы — это именно портреты. Почему нас так манят лики незнакомцев и застывший взгляд написанных глаз? Возможно, портретные изображения, в отличие от пейзажей или абстрактных композиций, создают иллюзию обращенного к нам взгляда и обладают способностью обращать наш собственный взгляд на самих себя. Портреты также дают нам лучшую возможность изучить отсутствующего художника: создатель и создание сливаются на них в едином выражении.



12. Эдвард Мунк

**Крик.** 1893. Картон, темпера, пастель

Сознательно или нет, мы рассматриваем портрет не только с целью изучения техники мастера: для нас имеет значение то, как он понимает характер человека, а также глубина его проницательности. Чуткий ли это художник или мизантроп? Чувственный или холодный? Непреклонно-реалистичный или мечтательно-задумчивый? В этих ненастоящих лицах мы пытаемся вычитать всё возможное, что касается характера того



времени, в которое жили художник и его модель. Каким было это время — военным или мирным? Процветающим или аскетичным? Принадлежали ли эти глаза тому, кто созерцал век разума, или свидетелю эпохи романтизма? Так же как «Мона Лиза» восхищает тем, что является картой, которая выводит нас из Средневековья, воющий с порога XX века «Крик» — это страдальческое предзнаменование грядущих травм: ужасов мировых войн, холокоста и модернистского погружения в бессознательное.

В годы, последовавшие за падением Берлинской стены (1989), произошел величайший переворот в нашем восприятии человеческого лица. Поразительные медицинские и технологические новшества, от компьютерных программ по распознаванию личности до полных лицевых трансплантаций, заставили нас сосредоточиться на связи между лицом и индивидуальностью. Перед современным портретом встала задача не отстать от такой изобретательности — переизобрести лицо для нового века.



13. Гленн Браун  
**Америка.** 2004. Панель, масло

Для некоторых — в качестве характерных примеров здесь можно привести британского живописца Гленна Брауна, американского художника Джорджа Кондо, чешского миниатюриста Индржиха Ульриха и

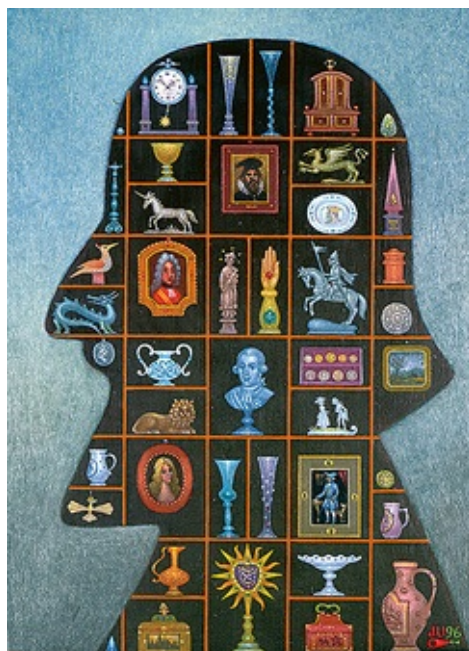
немецкого сюрреалиста Нео Рауха — путь вперед оказался движением вспять, очищением от исторического сора многозначных ингредиентов, из которых должно быть собрано новое лицо. Раннее творчество Брауна начала 1990-х годов принесло ему славу отважного контрабандиста, который бесстыдно заимствует образы своих персонажей у старых и новых мастеров, от Рембрандта до Жана-Оноре Фрагонара, от Сальвадора Дали до Франка Ауэрбаха, чьи лица затем безжалостно разъедает лепрозной бледностью. Миру искусства понадобился не один год, чтобы смириться с пугающим посылом его творчества, которое основывалось, по сути, не столько на циничной переработке наследия предшественников, сколько на своеобразном представлении об истории искусства как замкнутой системе в состоянии непрерывного распада. Смотреть на такие произведения Брауна, как «Йозеф Бойс» (2001) или «Америка» (2004) [13], значит становиться свидетелем эстетического разложения всех портретных образов, которые мы когда-либо встречали. Вместо вечного тепла рембрандтовских янтарно-золотистых тонов — медленное гниение гангренозной зелени и трупной синевы. Портреты Брауна отличаются сложным, словно фильтрующим едкие химикаты (как в перегонном кубе алхимика), переплетением цветов, благодаря которому возникает ощущение, что каждая новая работа художника представляет собой кипящую смесь всех портретов, созданных до нее.



14. Джордж Кондо

**Смеющийся всадник.** 2013. Холст, акрил, мел, пастель

Гротескному воображению Брауна вторят манипуляции со знаменитыми предтечами — вроде Пикассо или Веласкеса — Джорджа Кондо, живописца, в основе портретов которого лежит принцип искаженного реконструирования обычного лица [14]. Однако у Кондо стратегия вмешательства в произведения предшественников ведет к грубой карикатуре, свидетельству деградации формы в сторону неуклюжей пародии, будто бы вся история искусства выродилась в вопиющую сатиру на саму себя.



15. Индржих Ульрих

**Коллекционер.** 1996. Дерево, масло

Практически неизвестный за пределами Праги до «бархатной революции» 1989 года, положившей конец коммунистической власти в его родной стране, затворник Ульрих благодаря своим бесчисленным портретам карманного размера, в которых он умудрялся совмещать скрупулезную технику старых мастеров с передовым и зачастую ироничным современным видением, заработал местную репутацию «последнего средневекового миниатюриста». Редко превышающие пару сантиметров в высоту, картины Ульриха [15] вызывают в памяти богемское прошлое эклектичного двора Рудольфа II с астрологами и алхимиками,

некромантами и вовсе бесполезными бездельниками: портретный профиль разделен в них на крошечные секции кабинетных полок, в чьих нишах тщательно запрятаны еще более крошечные диковины, связанные с оккультнистским прошлым чешской столицы. Вглядываясь в уютную обстановку миниатюр Ульриха, можно стать свидетелем тайного сокрытия от политической угрозы того, что некогда составляло утонченное и суеверное народное прошлое, в ожидании его последующего восстановления и реабилитации. Для Ульриха портрет не просто представляет собой свидетельство индивидуального подобию, но дает возможность исторического сохранения или возрождения того, что, всё еще являясь публичным, общим, подвергается риску забвения.



16. Нео Раух  
**Армрестлинг.** 2008. Холст, масло

К совершенно иному типу эстетической реанимации взывает творчество Нео Рауха. Причисляемое к художественному течению воссоединенной Германии, известному как Новая лейпцигская школа, оно представляет собой смесь визуальных отсылок к прошлому с современными проблемами. Персонажи Рауха, часто облаченные в



старомодную одежду, вызывают ассоциации с европейским революционным движением конца XVIII — начала XX века. Поскольку для того, чтобы разобраться в запутанных драмах, разыгранных между ними, видимых подсказок явно недостаточно, критики связывают его творчество с эстетикой сюрреализма. Однако если вдохновляющим стимулом для создания новаторских произведений, определивших историческое лицо этого направления, таких как «Постоянство памяти» Сальвадора Дали (1931), служили теории психоанализа и человеческого бессознательного, то подоплекой фантазий Рауха является охватившая человечество страсть к ожесточенному расчленению истории и рекомбинации культурных форм.



17. Линетт Йиадом-Бокай  
**Зеленушка.** 2012. Холст, масло



18. Кьянде Уайли

**Бонапарт на перевале Сен-Бернар.** 2005. Холст, масло

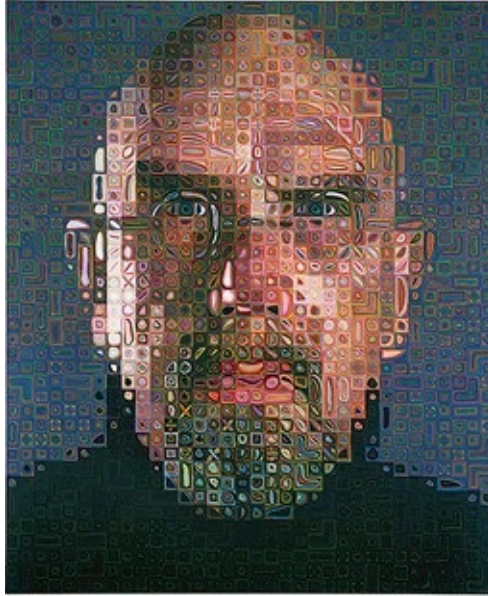
В результате возникают произведения с неразрешимым нарративным напряжением между прошлым и настоящим. Так, в парном портрете Рауха «Армрестлинг» (2008) |16 | два человека в костюмах отдаленной эпохи, борясь за превосходство, сцепили кулаки над столом неопределенного вида в некоем вневременном интерьере. Усложняет дело то, что эти двое могут представлять разные стороны одной личности и служить символом перевоплощения, раскола индивидуальности, вызванного не столько психологическим расстройством, сколько разрушительным воздействием времени. Еще более интригующей эту догадку делает сходство обоих

персонажей с автором картины. Идентичность для Рауха — это ускользающее неизвестное, которое заключает в себе согласование непримиримых временных составляющих: прошлого и настоящего, тогда и теперь.

Экстравагантный союз исторического и современного вдохновляет и живущего в Нью-Йорке портретиста Кьянде Уайли. Его реплика «Бонапарта на перевале Сен-Бернар» (1801–1805) Жака-Луи Давида представляет характерную для Уайли технику интерпретации произведений ключевых фигур западной живописной традиции, чьих персонажей он помещает на сплетенный из знаков императорского отличия и цветочных узоров орнаментальный фон, призванный усилить организуемое художником культурное столкновение. В своем «Бонапарте на перевале Сен-Бернар» (2005) [18 | Уайли заменяет белого европейца в центре оригинального произведения Давида фигурой разодетого по последней моде афроамериканца: за счет этого иконического переизобретения Уайли осовременивает культовый сценарий истории искусства. Результатом становится эффектная перекалибровка слишком привычных художественных ситуаций, композиции которых измучены нагрузкой бесконечного смотрения.

Знаменательно, что стремление пролить новый свет на традицию западного портрета порой приводит художников к строгому ограничению освещенности не только в пределах самих произведений, но и в тех пространствах, в которых они выставляются. Портреты [17 | родившейся в Лондоне Линетт Ядом-Боакье — на них изображены едва ли не исключительно темнокожие люди, — написанные в темных тонах и нередко на тусклом фоне, не позволяют ни заподозрить автора в сознательном стремлении создать аллюзии на какие бы то ни было традиционные произведения, ни обнаружить в этих картинах связь с реальными лицами или местами. Для работ художницы, представляющих собой скорее конструкции, порожденные ее воображением, характерна вневременная обстановка, свободная как от всяких топографических привязок, так и от бытовых подробностей. Мечтательное инобытие картин Ядом-Боакье зачастую подчеркивается смелым кураторским решением экспонировать их, освещая направленным светом, в галерейных помещениях, погруженных в почти полную темноту.





19. Чак Клоуз  
**Автопортрет.** 2004–2005. Холст, масло

В то время как вышеупомянутые художники пытались заново выстроить лицо, опираясь на интеллектуальные ссылки на традицию, некоторые их коллеги используют более простые, материально осязаемые компоненты для воссоздания облика человека, существенно расширяя наше представление о том, из чего состоит его идентичность — как физически, так и психологически. В случае Чака Клоуза, американского портретиста, который в 1988 году, в возрасте сорока восьми лет, будучи парализованным из-за повреждения спинномозговой артерии, оказался неспособным держать в руках кисть, эстетическое воспроизведение человеческой внешности отразило особенности сложной физической реабилитации. Поскольку он потерял возможность работать в стиле гиперреализма, на котором начиная с 1960-х годов строилась его репутация, художнику пришлось изобрести свое искусство заново. Период реабилитации и физиотерапия вернули его рукам способность функционировать в достаточной степени — хотя Клоуз остался зависим от инвалидной коляски, — чтобы позволить прикрепить к его запястьям кисти и начать экспериментировать со своеобразной техникой, при которой портрет разбивается на небольшие сегменты, заполняемые краской. В результате рождается острый пуантилизм: из аморфных элементов складывается, если смотреть на них с большего расстояния, узнаваемое лицо, и в то же время образ бесконечно перестраивается, то и дело распадаясь на составные элементы. Среди самых впечатляющих



примеров уникального стиля Клоуза, колеблющегося между абстракцией и реализмом, особое место принадлежит автопортретам [19], которые он создавал в тот период, когда вновь и вновь пытался собрать свой узнаваемый образ из обезличивающей неразберихи подвижных частиц.



20. Марк Куинн

Я. 2011. Кровь (художника), жидкий силикон, нержавеющая сталь, перспекс, холодильное оборудование

Британский скульптор Марк Куинн воплотил собственное «я» в технике ассамбляжа с ужасающим буквализмом. Если Клоуз образует форму из матрицы выверенной бесформенности, Куинн в своей незавершенной серии скульптур «Я» (начата в 1991 году) [20] воссоздает из перелитых пинт собственной крови скоропортящиеся формы головы. Повторяя эту процедуру каждые пять лет, художник замораживает рыхлое желе тромбоцитов и клеток, сохраняя тем самым хрупкое свидетельство индивидуального существования. При этом он сравнивает свою работу с сериями автопортретов Рембрандта и Винсента Ван Гога. И в картинах Клоуза, и в ассамбляжах Куинна изображение человеческого лица предстает реализацией навязчивой идеи, которая позволяет авторам исследовать хрупкое равновесие жизни в мире. Если Браун и Раух приглашают зрителя к созерцанию распада собственной личности в исторических знаках и культурных аллюзиях, то Клоуз и Куинн пропускают образ через воображаемый фильтр, дробя идентичность на материальные компоненты.



21. Тим Нобл, Сью Уэбстер

**Индивидуум.** 2012. Деревянная стремянка, деревянный хлам, световой проектор

Совершенно иного типа материальный ассамбляж, реконструирующий эфемерные подобию его авторов, представляет собой «Индивидуум» (2012) [21 | Тима Нобла и Сью Уэбстер. Созданное британским творческим тандемом произведение состоит из нагромождений различного мусора, вываленного с мнимой беспорядочностью на пол галереи, — и лишь благодаря идеально рассчитанной подсветке становятся видимыми силуэты в тенях, отбрасываемых этими бесформенными конструкциями на стену. В результате неожиданного преобразования из хаоса и беспорядка рождаются элегантные призрачные формы: с удивительной точностью они воссоздают характерные особенности внешности самих художников. Таким образом возникает произведение обманчивой простоты, намекающее зрителю, что контуры нашего характера — это смесь бесконечного ресайклинга из самых, казалось бы, случайных и скоропреходящих аспектов будничного существования.



22. Гэвин Тёрк  
**Поп.** 1993. Восковая фигура, витрина



23. Маркус Харви  
**Майра.** 1995. Холст, акрил

Китайский художник Юэ Минцзюнь и британский скульптор Гэвин Тёрк также привлекают внимание оригинальными экспериментами в жанре автопортрета, в частности тем, что они наделяют свои работы резкой социальной иронией. Юэ, родившийся в северо-восточной провинции Хэйлунцзян, знаменит бесчисленными автопортретами, зачастую в многократном повторении, гротескно гогочущими в картинах, которые косвенно отсылают к прославленным произведениям искусства. Статичные истерики, в которых Юэ, чье художественное сознание сформировалось под влиянием догматов культурной революции, включает свое лицо в бесконечное множество контекстов, предлагают зрителям задуматься о подлинности своего повседневного поведения, а также о том, в какой степени те лица, которые они предъявляют миру, искренни или умоляющи. Сходные тревоги внушает и восковая фигура Тёрка «Поп» (1993) [22] — автопортрет в натуральную величину, в котором художник представляет себя в виде Сида Вишеса — известного рок-гитариста, члена панк-группы «Sex Pistols», в свою очередь повторяющего знаменитую шелкографию с Элвисом Пресли в позе американского голливудского ковбоя, созданную Энди Уорхолом. «Поп» — это неразматываемый кокон многосоставной идентичности, чьи сфабрикованные эго переплетены настолько плотно, что невозможно определить, где заканчивается одна личность и начинается другая. Язвительно привлекая внимание к искусственным ролям, которые мы играем в социуме, Юэ и Тёрк приглашают нас задуматься над тем, насколько мало даже самое, казалось бы, интимное «я» отражает нашу истинную суть.





24. Нэн Голдин  
**Джимми-Полетта и переодевающийся Табу!** Нью-Йорк. 1991.  
 Печать Cibachrome



25. Ринекс Декстра  
**Колобжег, Польша, 26 июля 1992 года.** 1992. Машинная фотопечать

Сегментированные ячейки Клоуза и замороженный гемоглобин Куинна трансформировались, чтобы соединиться в середине 1990-х годов в одном из самых скандальных произведений своего времени — «Майре» (1995) [23] | англичанина Маркуса Харви. В огромном портрете, скомпонованном из бесчисленных следов детских ладоней, с обманчивой невинностью обмакнутых в монохромный белый и серый акрил, множество крошечных отпечатков складываются в узнаваемое изображение, повторяющее знаменитую фотографию осужденной детоубийцы. В 1966 году Майра Хиндли вместе с Айаном Брейди была признана виновной в совершении серии детоубийств в северной Англии, известной как «убийства на болотах». Решение включить «Майру» в экспозицию «Молодых британских художников» (Young British Artists, YBA) в лондонской Королевской академии художеств, организованную легендарным арт-дилером Чарльзом Саатчи в 1997 году, подверглось масштабной критике в СМИ со стороны тех, кто считал, что эта работа лишь постыдно восхваляет преступницу. Если Клоуз и Куинн направляют зрительское внимание на универсальные физические составляющие, общие для всего человечества, то работа Харви, напротив, конструирует лицо ужасающей бесчеловечности из призрачного бело-серого сугроба невинности.



26. Дэш Сноу

**Без названия.** 2000–2009. Машинная фотопечать

Если за техникой наиболее заметных живописцев и скульпторов последних десятилетий стоит намерение выделить сущность изображаемой модели путем дробления ее выразительности на несократимые элементы, то целью их именитых современников, работающих в области фотографического портрета, напротив, является создание искусственной маски, призванной, как это ни парадоксально, раскрыть психологическую и духовную напряженность скрытой за ней личности. Существенный лейтмотив современного портрета, характерный для таких американских фотографов, как Нэн Голдин, Дэш Сноу и Синди Шерман, а также фотопортретиста из Камеруна Самуэля Фоссо, мультимедийной художницы иранского происхождения Ширин Нешат и китайского фотографа Чжана Хуаня, — это возрождение человеческой маскировки, художественной формы, чьи корни старше эпохи неолита. Нэн Голдин более всего известна своей фотохроникой культуры дрэг-квин и геев — среды, с которой ее творчество было связано с конца 1960-х годов, когда художница была еще подростком. С точки зрения Голдин, самые сильные образы — те, которые сняты в моменты защищенной незащищенности, когда модели разрешено сохранить тщательную хореографию его или ее трансгендерной маскировки в непостановочной и неформальной ситуации. Типичная эмоциональная текстура работ Голдин отражена в ее портретах прославленного стилиста-парикмахера Джимми «Полетты» Пола, сделанных в раздевалке перед гей-парадом в 1991 году [24]. Напряжение между вымыслом изобретенной персоны, с одной стороны, и жестуальной выразительностью и свободой, которые подобная концепция иронически допускает, — с другой, играют фундаментальное значение для произведений Голдин.

Если Голдин одобряет косметическую маскировку в качестве средства преодоления смущения перед камерой, то голландский фотограф Ринек Декстра стремится запечатлеть саму социальную неловкость. Декстра обратила на себя внимание в середине 1990-х годов серией портретов юных пляжников, фотографируемых в полный рост [25], которую она создавала на протяжении нескольких лет. Притягательная несуразность поз и трогательная стеснительность, очевидные в запечатленных ею подростках, подталкивает зрителей к размышлению о достоинстве манер у взрослых и реальной ценности масок, которые общество от нас требует.

Взгляды Голдин и Декстры оказались весьма влиятельными для следующего поколения фотопортретистов, и отголоски откровенности их камер можно увидеть в фотографиях накачанных алкоголем или

наркотиками людей, снятых живущим в Нью-Йорке художником Дэшем Сноу [26]. Однако защитное покрытие уязвимости, придающее лоск портретам Голдин и Декстры, у Сноу трескается, обнажая гнилой фундамент, подточенный переизбытком вредных веществ.

Если Голдин фиксирует живую, неотрепетированную театральность, возникающую на границе между приватной и общественной сферами, — туалетные столики с зеркалами в тусклых передних, где неуклюже подделывается индивидуальность, — то творчество Шерман, напротив, беззастенчиво постановочно и дезориентирующе искусственно. Заработав имя в 1980-е годы серией фотографических автопортретов, в которых художница принимала облики голливудских старлеток 1950–1960-х, Шерман позже обратила свое внимание на портретную живопись старых мастеров. «Исторические портреты» (1988–1990) — это срежиссированные и сыгранные самой художницей сцены из полотен знаменитых художников, от Рафаэля до Фрагонара, от Караваджо до Энгра, подразумевающие, что даже в высоколобой культуре перенасыщенного СМИ общества остается место фарсовой шараде. В результате происходит дерзкий подрыв шедевральной истории искусства, накопительный эффект которой подталкивает к мысли, что даже самые современные образы — не более чем фрагменты тщательно отрепетированного маскарада полузабытых жестов и унаследованных поз. Если для Голдин эффектная косметическая маскировка в дрег-культуре является лишь вдохновляющим реквизитом, который позволяет рассеять комплексы, признаком, указывающим, но никак не заменяющим идентичность, то для Шерман аксессуары действительно включают ее в себя. Персонажи Шерман настолько замаскированы устаревшими клише, что любое подобие естественной личности, просачивающееся на поверхность, уничтожается тщательностью густо покрытой личины.





27. Синди Шерман  
**Без названия № 225. 1990. Машинная фотопечать**

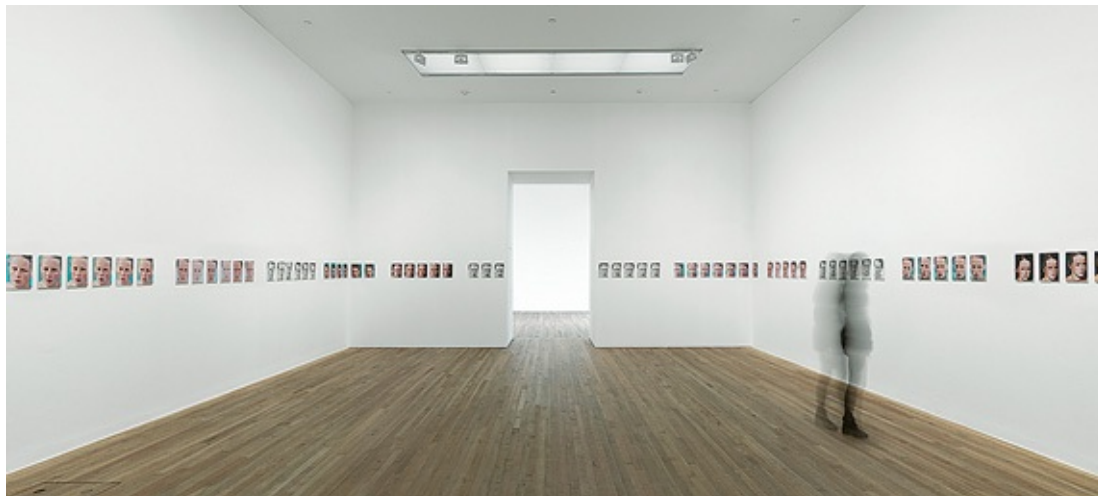
Творчество Шерман оказало огромное влияние на воображение ее младших современников, в частности на африканского художника Фоссо, который начинал свою карьеру, делая фотографии на паспорт в живущем на военном положении Банги в Центральноафриканской Республике и обещая сделать моделей «красивыми, элегантными, утонченными и легко узнаваемыми». Вскоре он ухватился за возможность использовать «хвосты» неиспользованных пленок для того, чтобы самому наряжаться в кричащие одеяния и снимать селфи, которые он отправлял своей матери в Нигерию. К началу 1990-х годов Фоссо начал сознательно экспериментировать, стремясь к глубинному переизобретению своей

идентичности и созданию — хотя бы на мгновение — новой предыстории и нового будущего. Так, пародируя поп-звезд или облачаясь в традиционное одеяние африканского вождя, Фоссо в своих работах задавался вопросом о роли конкретного человека в определении полного тревог пути его осажденной родины. Для знаменитой серии автопортретов «Африканские духи» (2008) |28 | Фоссо инсценировал свое временное перевоплощение в заветных светил поп-культуры, таких как американский боксер Мохаммед Али и бывший президент ЮАР Нельсон Мандела.



28. Самуэль Фоссо

**Автопортрет. Из серии «Африканские духи».** 2008. Серебряно-желатиновая печать



29. Рони Хорн

**Вы — погода.** 1994–1996. 64 хромогенных отпечатка и 36 серебряно-желатиновых отпечатков. 100 частей

Для американки Рони Хорн в ее фотографической серии 1994–1996 годов «Вы — погода» [29] «акклиматизация» идентичности приняла на удивление точное, в буквальном смысле метеорологическое измерение. Созданный художницей цикл, включивший в себя сто портретов женщины, позирующей в различных горячих источниках Исландии, был призван отразить мельчайшие колебания в настроении модели, обусловленные ее физическим окружением. Собрание такого множества портретов одного и того же (показанного крупным планом) лица, вдоль вереницы которых должен был пройти посетитель галереи, формировало жутковатое пространство тонко модулированных психологических состояний. Итогом суммарного воздействия на зрителя непрерывного наблюдения одними и теми же глазами за каждым его шагом на протяжении всей выставки стала тревожная подмена художнического взгляда, перемена мест наблюдателя и наблюдаемого.



### 30. Марина Абрамович

**В присутствии художника.** 2010. Перформанс в Музее современного искусства, Нью-Йорк. Длительность 2,5 месяца

Элегантная инверсия обычного зрительского взгляда и одновременно попытка переизобретения традиции автопортрета имели место также в одной из наиболее широко обсуждаемых работ начала нового тысячелетия — в проекте сербской художницы перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника», который проходил в нью-йоркском Музее современного искусства весной 2010 года [30]. В течение почти немыслимого отрезка времени — длительность проведения мероприятия составила 736,5 часа — Абрамович, которая обратила на себя внимание в 1980-х годах целым рядом изнурительных демонстраций личной выносливости, недвижимо сидела за столом в музее, в то время как зрителям предлагалось, сев напротив нее, по очереди смотреть ей в глаза так долго, как они смогут вынести. Каждый участник был свидетелем чего-то, что не видел предыдущий или последующий: человека в текущий момент его жизни, разделяющего молчание неповторимой встречи. Зритель, безусловно, привык глубоко всматриваться в неизменный взгляд запечатленного — графического, живописного или скульптурного — образа, который представляется ему подобием взгляда его творца. Однако работа «В присутствии художника» стала материализацией этого ритуала,



сохранив будоражащий фасад молчаливой беспристрастности портрета.



31. Ширин Нешат

**Воинственная тишина.** Из серии «Женщины Аллаха». 1994.  
Черно-белая печать на фотобумаге, чернила

Капитальная маскировка личности лежит также в основе одного из самых захватывающих фотопроектов эпохи — серии черно-белых портретов «Женщины Аллаха» Ширин Нешат, начатой в 1994 году. Получив образование в Нью-Йорке, — это был решающий для ее формирования период, совпавший с революцией в Иране и приходом к власти аятоллы Хомейни, — Нешат вернулась на свою родину, где обнаружила себя чужой в обществе, чьи новые законы и вновь навязанные обычаи она отказывалась признавать. Серия «Женщины Аллаха» демонстрирует в разных положениях художницу, согласившуюся облачиться в скрывающее ее традиционное мусульманское одеяние, которое стало отныне обязательным для женщины при появлении на публике. Однако самая запоминающаяся черта этих портретов — это паутина персидской каллиграфии на ее лице. Хотя Нешат писала эти выдержки из Корана уже по готовой фотографии, ее письмо выглядит изношенной завесой слов, второй кожей лирического высказывания, смысл которого — она это понимала — большинство западных зрителей расшифровать не сможет. Как и многие лучшие портреты своей эпохи, фотографии Нешат подчеркивают сложную и непрочную ткань напряженности — политической, исторической, сексуальной, религиозной, — из которой

сплетается зыбкая человеческая идентичность.

## **Глава 2. Вы здесь: восприятие пространства в современном искусстве**

С начала 1990-х годов абсурдная, казалось бы, теория о структуре Вселенной постепенно получила признание со стороны большинства членов научного сообщества. Согласно так называемому голографическому принципу, трехмерное пространство, которое мы наблюдаем в нашей повседневной жизни, и всё, что оно в себя включает (не говоря уже о галактиках, вращающихся над нами, со всеми их атомами), — не более чем тщательно выстроенные иллюзии. Космический трюк света преобразует данные, которые записаны на двумерном экране у самой внешней границы творения, в светящиеся фантомы, которые мы принимаем за трехмерную реальность. В некотором роде эта теория является расширенной версией знаменитой платоновской аллегории пещеры, в которой древний философ предполагает, что жизнь, какой мы ее воспринимаем, — это темная пантомима теней, лишь слабо соответствующая более высокой реальности. Сформулированные в последние годы дезориентирующие гипотезы о сущности того, кто мы есть, и наших отношениях с окружающим пространством тесно связаны с теориями о многослойной природе пространства и времени, согласно которым Вселенная на самом деле разворачивается в девяти или более измерениях, которые вибрируют в космической гармонии и сплетены между собой таинственными нитями.

Неудивительно, что на фоне подобных поразительных открытий в физике, которые навсегда изменят наше понимание себя и Вселенной, современные художники стали экспериментировать с представлениями как о личном, так и о бесконечном пространстве. Среди черт, хронологически определяющих человеческий прогресс, действительно есть место бесконечной модификации понимания человечеством своего места в тотальности созидания — того, какую роль оно играет во Вселенной. История искусства — это бесконечное сплетение, казалось бы, несовместимых представлений о мире, науки и души, будь то историческое совпадение экспедиций Христофора Колумба в конце XV века с учением Николая Коперника и художественными достижениями Андреа Мантеньи, Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера или одновременность изменения наших представлений о пространстве и времени Альбертом Эйнштейном и таинственно тающими часами Дали в XX веке. Это характерно и для

эпохи, которая рассматривается в этой книге. Примечательно, что сторонники голографического принципа в области теоретической физики параллельно стали внимательно исследовать наши самые базовые представления о природе пространства, которое мы занимаем в повседневности, и вне зависимости от того, действительно ли оно является фокусом или трюком света, художники, работающие независимо друг от друга по всему миру, начали подвергать сомнению сущность самого привычного и ценного пространства — дома. С начала 1990-х годов работы концептуалиста аргентинского происхождения Риркрита Тиравани, британского скульптора Рэчел Уайтред, немецкого художника Грегора Шнайдера и корейских художников До Хо Су и Хэйке Ян представляют примеры современной переоценки домашнего пространства.



32. Риркрит Тиравания  
**Без названия (Пад-тай)**. 1990. Смешанная техника

Для Тиравани, чье становление пришлось на годы, проведенные в Таиланде, Эфиопии и Канаде, прежде чем амбициозный художник в 1980-х годах осел в Нью-Йорке, дом всегда обладал переменчивостью и предполагал беспокойное взаимодействие. В связи с этим художник уже более двух десятилетий бросает вызов посетителям, взаимодействующим с его работами, заставляя их пересмотреть то, что мы физически обозначаем «домом», за счет обращения галерейного пространства, которое занимают его выставки, в экспериментальное пространство, которое стирает многие особенности наших собственных жилых комнат, квартир или домов. В 1990 году для выставки под названием «Пад-тай» [32 | Тиравания превратил нью-йоркскую галерею в импровизированную столовую, в которой подавал еду своим проголодавшимся гостям. Через десять лет Тиравания решительно усилил концепцию в серии инсталляций «Квартира», для которой выстроил функционирующие реплики собственной кухни, гостиной,



ванной и спальней комнат. Приглашая посетителей отдохнуть, пообщаться и приготовить еду в пространстве, традиционно отведенном для культурного обогащения, далекого от рамок повседневной домашней среды, художник эффектно размыл границу между формальной и неформальной институциями.



33. Рэчел Уайтред  
**Дом.** 1993. Смешанная техника







34. Грегор Шнайдер  
**Мертвый дом.** Рейдт 1985 — Венеция 2001. Смешанная техника

Если работы Тиравани посвящены мимолетности домашнего действия, то Уайтред одержима возможностью сохранения самого пространства, внутри которого постоянно происходят эти эфемерные движения. Британский скульптор прославилась в начале 1990-х годов двумя бетонными отливками пустых интерьеров: «Призрак» (1990) и «Дом» (1993). В первой жилая комната на севере Лондона превратилась в окаменелость из цемента, причем так, что каждая ее линия, от изгиба плинтусов до самых бледных пятен на стенах, оставила свой след в памяти цемента, которым художница заполнила открытое пространство. «Дом» стал еще более амбициозным проектом, расширив методологию художницы до масштабов всего городского жилища — старого викторианского дома на востоке Лондона. Снесенное в 1994 году по приказу городского совета произведение Уайтред было одновременно впечатляющим и тревожным, вызывая клаустрофобное ощущение окаменевшего воздуха, как будто пространство стало жертвой какой-то необычной катастрофы или внезапно затвердело при охлаждении своей внутренней лавы. Встреча с «Домом» помещала зрителя в анахроничную позицию современного археолога, который ищет подсказки в окостеневшей атмосфере, говорящие о том, кем мы когда-то были.





35. До Хо Су

**Падающая звезда.** 2012. Смешанная техника

Работы Шнайдера и уроженца Сеула Су вызывали похожее чувство домашней дезориентации. Представляя Германию на 49-й Венецианской биеннале в 2001 году, Шнайдер выиграл престижную награду «Золотой лев» за работу, ставшую кульминацией экспериментов художника с домашним пространством, начатых им в середине 1980-х, когда он был еще подростком. В отличие от бетонного «Дома» Уайтред, сила воздействия которого основывалась на бесстрастности памяти дома, «Мертвый дом» Шнайдера (2001) [34] представлял собой сложную архитектурную загадку кинетических комнат в натуральную величину, спроектированных так, что они скользили друг в друге, то скрывая коридор, то открывая ранее спрятанную комнату. В результате возникал гибкий архитектурный план, чьи нестабильные координаты легко сопоставлялись с движением ума.



36. Эрвин Вурм  
**Узкий дом.** 2010. Смешанная техника

Творческое воображение и идея дома у Су, как и у Тиравани, в значительной степени сформировались под влиянием географических и культурных перемещений, когда он переехал на активном этапе своего творческого развития из Кореи, где начинал экспериментировать с визуальной выразительностью, на Род-Айленд, где получил степень бакалавра в области изобразительных искусств, затем в Коннектикут, где учился в магистратуре в Йельском университете, и в конце концов в Нью-Йорк, где и обустроил свою мастерскую. Публичная скульптура Су 2012 года «Падающая звезда» [35] | характерна для лишенного корней видения художника. Работа состоит из небольшого, полностью меблированного традиционного каркасного небесно-голубого коттеджа, который вырос, как странный придаток, на углу седьмого этажа Джейкобс-холла — огромного бетонного здания в кампусе Университета Калифорнии в Сан-Диего, занятого инженерным факультетом. Посетители утверждали, что это сайт-специфичное произведение снизу напоминает им дом Дороти из фильма «Волшебник из страны Оз» (1939), унесенный в небо непредсказуемыми силами природы. Скульптура Су, наклонные полы и выступающее расположение которой казались некоторым посетителям слишком неустойчивыми, убедительно передает сильные чувства экзистенциального перемещения, которые может вызвать длительное отсутствие дома, особенно у студентов колледжа, впервые оказавшихся

вдали от своих семей и тех мест, где они выросли. В «Падающей звезде» художник обращается к теме, исследованной им в более ранней инсталляции «Дом внутри дома» (2009–2011), для которой он построил реплики обычных жилищ, где когда-либо проживал, по-разному интерпретируя домашние пространства: как призрачные модели, кукольные дома и маленькие здания, врезающиеся, словно метеориты, в более крупные модели.



37. Хэйке Ян

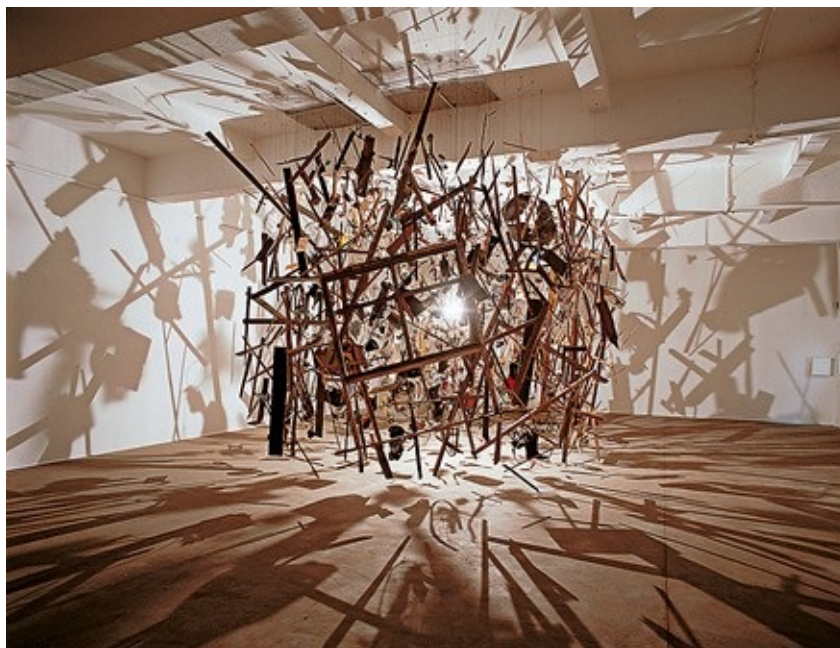
**Садун 30.** 2006. Электрические лампочки, стробы, гирлянды, зеркало, фигурки оригами, штативы для сушки, ткань, вентилятор, смотровая терраса, кулер, бутылки минеральной воды, хризантемы, недотрога бальзаминовая, деревянная лавка, настенные часы, люминесцентная краска, деревянные сваи, аэрозольная краска, капельница

Если для Су дом подразумевает внутренний коллапс, то для его коллеги корейской художницы Хэйке Ян это понятие провоцирует скорее движение вовне — паломничество. Для своей сайт-специфичной инсталляции «Садун 30» (2006) [37 | Ян пригласила зрителей в заброшенный дом, где некогда жили ее дедушка и бабушка, в скромном районе города Инчхон, недалеко от ее родного Сеула, который и дал название произведению. Несмотря на то что дом заброшен и усыпан пыльными обломками, Ян ввела в ветхое пространство неуместную геометрию цветных оригами и раскиданных тут и там светильников.



Трогательные украшения не стремятся вернуть пространству функциональность — они предназначены только для того, чтобы почтить дух этого места в его медленном разрушении.

В то время как Су и Юнг доказали, что таинственность и меланхолия являются действенными рычагами регулировки нашего отношения к домашнему пространству, австрийский художник Эрвин Вурм продемонстрировал, насколько эффективным может быть остроумный подход. В своих больших скульптурах «Атака дома» (2006) и «Узкий дом» (2010) [36] он иронизирует над нашей уверенностью в обитаемости дома. В первой работе художник сумел прикрепить перевернутый дом к крыше Музея современного искусства в Вене так, что казалось, будто маленькое строение сброшено на музей из космоса. С одной стороны, в доме можно было увидеть неприглядный опухольевый нарост, зловеще выступающий над музеем. Или, может быть, оба здания должны были восприниматься как симбиоз: пространство дома и пространство культуры асимметрично полагаются друг на друга с целью выживания. Во втором произведении, «Узкий дом», художник достигает радикального сжатия дома по ширине, сохраняя в других его параметрах — длине и высоте — обычный масштаб. Такой эффект разрушал зрительскую уверенность в традиционном комфорте дома — посыл, резонирующий с обвалом кредитно-финансовой системы по всей Европе, последовавшим за катастрофическим финансовым спадом 2007–2008 годов.



38. Корнелия Паркер



**Холодная темная материя, разорвавшаяся на части.** 1991. Садовый сарай со всем его содержимым, взорванный по просьбе художницы британскими военными, после чего его фрагменты были развешаны вокруг светильника

Латентное насилие в представлениях о домашней сфере Вурма и Су, где привычные структуры таинственным образом сталкиваются, находит более откровенное выражение в творчестве таких их современников, как британский скульптор Корнелия Паркер, и Дорис Сальседо, которых интересует не столько концепция дома как такового, сколько подрыв нашего понимания физического ограничения пространства. В паре работ, выполненных в 1990-х годах, Паркер собрала фрагменты разрушенных строений, подвесив в галерее сначала частицы разбитого садового сарая («Холодная темная материя, разорвавшаяся на части», 1991 [38]), взорванного по ее просьбе британскими военными, а затем щепки техасской капеллы («Холодная темная материя», 1997), разрушенной разрядом молнии. Художница расположила разрушенный материал так, будто строения бесконечно взрываются изнутри, наполняя галерею ощущением внешнего импульса, который угрожает зрителю, преобразует безмятежность созерцательного пространства и заряжает воздух внезапно возникшей энергией.



39. Дорис Сальседо

**Шибболет.** 9 октября 2007 — 24 марта 2008. Инсталляция. Тейт Модерн, Лондон

Похожую атаку на зрительскую уверенность в безопасности и стабильности своего окружения осуществила в конце 2007 и начале 2008 года колумбийская художница Дорис Сальседо, когда показала свою спорную работу «Шибболет» [39] в Турбинном зале в лондонской галерее Тейт Модерн в рамках восьмого проекта серии ежегодных масштабных инсталляций, спонсируемых компанией Unilever. Работа представляла собой длинную глубокую щель в полу галереи — трещину в ее основании, которая проходила по всей длине зала — 167 метров. Напоминая сейсмический шрам в структуре, казалось бы, крепкого фундамента, дестабилизирующий разлом был, как ни парадоксально, трюком экспертной инженерии, побудившим зрителей не только заново осмыслить физическую целостность пространств, в которых они неосознанно обитают, но и эмоциональные, духовные, национальные и экономические надломы, разделяющие людей.



40. Мирослав Балка  
**Как есть.** 2009. Сталь

Если впечатление от работ Сальседо основывается на иллюзии глубокого структурного сокрушения, то воздействие работы польского скульптора Моника Сосновски «Коридор» (2003) [41], напротив, коренится в ее успешном заманивании зрителя фальшивым чувством комфортной целостности созданной среды. Для 50-й Венецианской биеннале Сосновска построила то, что представлялось не чем иным, как длинным коридором, по которому предлагалось пройти зрителям. Однако всего через пару шагов они начинали ощущать постепенное сужение стен и медленное опускание потолка. В ловких руках Сосновски будущее, которое на расстоянии выглядело довольно неконфликтно, в итоге становилось невыносимо давящим.



41. Моника Сосновски  
**Коридор.** 2003. Инсталляция

Инсталляции Сальседо и Сосновски, стремящихся обнажить невидимые разломы, которые проходят под нашими основными представлениями о том, кто мы, и в самой материи земли, на которой мы стоим, концептуально выстраиваются в одну линию с работами нескольких художников этого периода, чья более широкая цель состоит в том, чтобы открыть скважины в самые темные и опасные пространства жизни. Спустя два года после того, как «Шибболет» «разнес» фундамент Турбинного зала, польский скульптор Мирослав Балка нацелился на другой коренной аспект зрительского взаимодействия с тем же пространством в своей инсталляции «Как есть» — гигантском стальном параллелепипеде без окон и дверей, который стоял в огромной галерее на двухметровых сваях и лишал пришедших в музей возможности видеть. Входя в глубокую темноту тридцатиметрового пространства по зловещему пологому промышленному пандусу, посетители испытывали ужас слепого заключения, которое критики сравнивали с тем, как нацисты сгоняли евреев для транспортировки в концентрационные лагеря, или, из более современного настоящего, с незаконным задержанием подозреваемых в терроризме в отдаленных от социальной осведомленности районах с целью их так



называемой выдачи.



42. Моника Бонвичини

**Лестница в ад.** 2003. Стальная лестница, стальные цепи, разбитое небьющееся стекло, алюминиевые листы, аэрозольная краска, крючки, зажимы

Несомненная угроза, которая копится в визуальном вакууме работы Балки, сопоставима с духом архитектурной скульптуры итальянской художницы Моника Бонвичини 2003 года «Лестница в ад» [42], созданной для 8-й Международной Стамбульской биеннале. Центром произведения выступает утилитарная лестница между этажами павильона, в которую инсталлирована работа. Однако зрителя пугает плотная завеса тяжелых цепей, окружающих стальные ступени, над которыми также висят разрушенные панели небьющегося стекла, словно послужившие фоном перестрелки, партизанской засады или самосуда. Войти туда означало обнаружить себя спускающимся или поднимающимся в пространстве



подразумеваемого насилия, утратить ориентиры, оказаться удаленным из созерцательного спокойствия, которое ожидаешь, если не требуешь, от художественной галереи. Движение по лестнице было воспринято многими как метафора перехода из материального пространства в сферу умственной или душевной пытки (что обусловлено тревожным названием произведения).



43. Майк Нельсон

**Колчан стрел.** 2010. Смешанная техника

Стирание границ между физическим и психологическим пространством занимало ключевое место в беспокойном воображении британского художника инсталляции Майка Нельсона. Для своей претенциозной работы 2010 года под названием «Колчан стрел» |43| художник превратил четыре дома-фургона в антиобщественный четырехугольник теневых сделок. Замызганные интерьеры были соединены сквозными проходами через дыры в хрупких стенах, и посетители под влиянием клаустрофобии передвигались друг за другом в замкнутом

пространстве этих захудалых тоннелей, словно крысы, преследуемые крысоловом. Двигаясь снова и снова по кругу в инсталляции Нельсона, они всё глубже и глубже погружались в сознание отсутствующих обитателей этих домов-фургонов, свидетельства порочной жизни которых были разбросаны по тесным кабинам. Намеренное переключение внимания зрителя от внешнего мира галереи, в котором размещались более ранние инсталляции, к закоулкам помутненных умов, аллегорией которых и выступает работа, стало особенно заметно в произведении художника, номинированном на премию Тёрнера в 2007 году, — «Храм амнезии, или Смещение (футурологическая сказка): перевернутые зеркальные кубы с отражением внутренней психики, представленной метафорическим ландшафтом» (2007). Инсталляция стала последней фазой начатого десятью годами ранее проекта, который был посвящен фиктивной группе ветеранов войны в Персидском заливе под названием «Амнезиаки», на воображаемых воспоминаниях которых основывается, согласно мифологии самой же работы, план сюрреалистического сооружения дверных проемов и странного расположения зеркал, составляющих причудливую «святыню» художника. При поверхностном рассмотрении «домашние» материалы, которые использует Нельсон, метафорически приглашают к творческому сотрудничеству и рефлексивному взаимодействию, но его психически закрытые системы знаков в конечном счете исключают эмоциональный доступ.



44. Ричард Серра

**Инверсия закрученного тора.** 2006. Устойчивая к воздействию атмосферы сталь, два идентичных закрученных тора, вариативно развернутых друг к другу

В то время как Нельсон проливает свет в коридоры психики где-то на окраине социального сознания, такие его именитые современники, как американские художники Ричард Серра и Джеймс Таррелл, британский скульптор Энтони Гормли и художники инвайронмента Кристо и Жанна-Клод, напротив, стремятся переопределить значение открытых общественных пространств. Серра знаменит своей работой с гигантскими наклонными стенами из ржавой кортеновской стали, которые неожиданно вводят совершенно чуждый элемент геологического возраста в девственно чистые галереи и ухоженные муниципальные площади, на которых они возводятся в городах по всему миру. Гигантские изгибы таких работ, как «Инверсия закрученного тора» [44], наклонные стороны которых высятся над посетителями, походили на отделенные корпуса громадных судов или на лом промышленных доков. Однако подобные аналогии не могут в полной мере передать трансцендентную силу произведений, чья способность переопределять привычность общих пространств выходит за

рамки любых подобных ограниченных метафор. Его работа 2007–2008 годов «С открытым финалом» |45 | подталкивала зрителей пройти в центральное «святилище» ее эллиптической, похожей на глаз формы через извилистый лабиринт, который вызывал странное чувство вращения вокруг экзистенциальной пустоты, коллективной и личной одновременно, и совершенно иного перемещения, чем то, которое испытываешь на гудящем безымянном пассажирском лайнере.





45. Ричард Серра

**С открытым финалом.** 2007–2008. Устойчивая к воздействию атмосферы сталь, три секции тора и три сферические секции

В продолжающейся серии инсталляций под общим названием «Небесное пространство» Таррелл направляет взгляд зрителя вверх через широкое отверстие в потолке — за пределы ограниченного помещения, в

которое изначально завлекли аудиторию. Размеры и интерьер каждого пространства меняются в зависимости от естественной геометрии размещающего его пейзажа: от облицованного камнем кратера в графстве Корк в Ирландии («Ирландский небесный сад», 1992) до подсвеченной светодиодами пирамидальной башни в Техасе («Сумеречная Эпифания», 2012). Работы производят воодушевляюще-дезориентирующий эффект, рассеивая представления зрителя об относительном положении таких элементарных координат, как земля и небо, которые будто бы меняются местами, после того как наступает умиротворенное ощущение духовного единства с окружающей средой.







#### 46. Энтони Гормли

**Поле горизонта.** Август 2010 — апрель 2012. Пейзажная инсталляция в Форарльберге, Австрия. 100 чугунных человеческих фигур в натуральный размер, расставленные на площади 150 км<sup>2</sup> (деталь)

Поиск хрупкого равновесия, когда человек одновременно растворяется и сохраняет свою независимую идентичность, является центральной темой и для творчества Гормли. Для начатой в конце 1990-х и продолжающейся до сих пор серии проектов британский скульптор (известный своей двадцатиметровой скульптурой «Ангел Севера» в Гейтсхеде, Англия, 1998) изготовил сотни анатомически точных реплик себя самого в натуральную величину (одни из стекловолокна, другие из железа), которые расставлял либо по отдельности, либо небольшими группами в городах и у открытой воды по всей Европе. Произведение «Другое место» впервые появилось в 1997 году на пляже Куксхафен в Германии, затем оно переместилось на побережье в Норвегии и в Бельгию, в итоге оказавшись на пляже Кросби в Англии. Гормли создал шестнадцать фигур, которые расставлял вдоль береговой линии так, что их металлические лица смотрели в сторону далекого горизонта, а приливы и отливы, чередуясь, заливали и открывали их стоические формы. В более поздних версиях этого проекта под названиями «Горизонт времени», «Горизонт события» и «Поле горизонта» |46 | художник устанавливал более ста статуй самого себя в Калабрии (Италия) и в Лондоне, а также на широких тундроподобных просторах Австрийских Альп. И если работы Серры изменяют восприятие общественного пространства за счет создания мощных, воздействующих на психику ограждений и решительного дробления коллективного сознания, то суровые стальные автопортреты Гормли говорят о материальном преломлении личности — о вездесущности бытия.















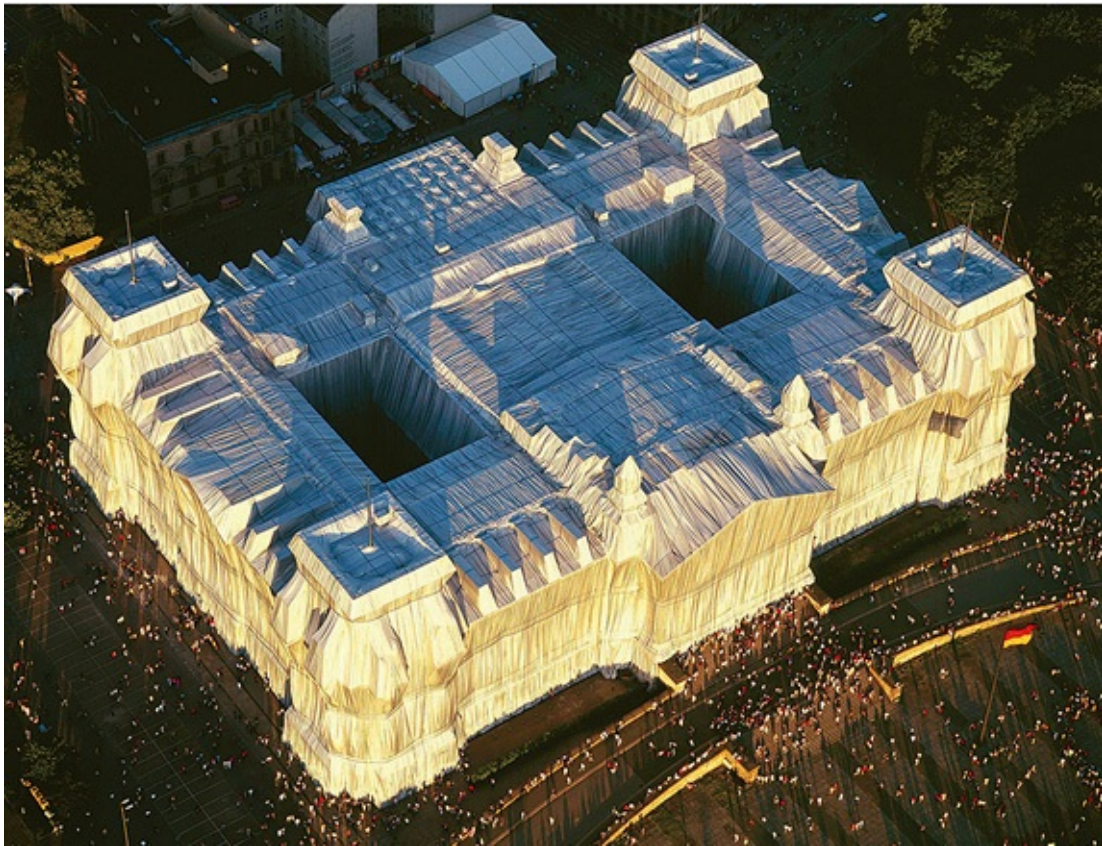
47. Клара Лиден

**Довольно свободно.** 2012. Фанера, краска, выброшенные рождественские ели, сельскохозяйственные лампы, диван

Если Гормли в «Поле горизонта» стремится переопределить размеры внешнего мира уникальной личной меркой — собственным телом, то шведская художница Клара Лиден в работе «Довольно свободно» (2012) |47 | пытается достичь противоположного, привнося в ограниченное коммерческое пространство существенную долю природы. Посетители, входившие в пространство экспозиции через простую неподписанную дверь во временной стене, отделявшей часть нью-йоркской галереи, тут же оказывались в тайном альпийском святилище, которое наполнял резкий сладкий аромат восьмидесяти выброшенных после праздника рождественских елок, собранных Лиден на улицах города. Через густой импровизированный лес путь вел к созерцательному свободному пространству в центре и неожиданно оказавшемуся здесь дивану, на который посетителям предлагалось прилечь. Согласившись, зритель



растворялся в своих фантазиях, уподобляясь лежащей в несурзных джунглях обнаженной из картины «Сон» Анри Руссо (1910).



48. Кристо и Жанна-Клод  
**Завернутый Рейхстаг.** 1971–1995. 100 м<sup>2</sup> полипропиленовой ткани и 15 600 м веревки

Проницаемость мембраны, отделяющей «я» от более обширного пространства, в котором индивид проигрывает свое существование (и в котором его или ее материальная форма в конечном счете растворится), представляет собой важный троп в воображении художников инвайронмента — соавторов Кристо и его жены Жанны-Клод (умерла в 2009 году). С 1960-х годов пара экспериментировала с различными материалами и тканями для создания крупномасштабных интервенций в огромные публичные пространства, укутывая городские мосты, пригородные аллеи и даже группы островов в заливе Бискейн в Майами. Никогда не навязывая зрителям, как воспринимать их волнующиеся на ветру кинетические скульптуры, художники размещали свои чудные коконы в коллективной психике в виде открытого приглашения к духовной трансформации. В июне 1995 года Кристо и Жанна-Клод взялись за

воплощение своей мечты десятилетней давности — укутать в сто квадратных метров полипропиленовой ткани берлинский Рейхстаг, в котором за пять лет до этого произошло официальное объединение Германии. Грандиозное здание, построенное век назад для имперского собрания, ожидало крупную реконструкцию, готовясь разместить в своих стенах бундестаг (собранный там в 1999 году), и многие восприняли «Завернутый Рейхстаг» |48| как символ возрождения нации, выраженный на языке кукол-хризалиды с ее мощной, но в то же время хрупкой конструкцией.



49. Даг Эйткен

**Зеркало.** 2013. Специализированный программный редактор, показывающий реагирующее на окружение видео на сайт-специфичном архитектурно-медийном фасаде в Художественном музее Сиэтла

Поэтическое стремление обратить суровую утилитарность городской архитектуры во что-то эстетически изменчивое, заставив переоценить ее тех, кто признает только основательность публичных пространств, мотивирует и американского мультимедийного художника Дага Эйткена. В 2013 году Эйткен перекрыл северо-западный фасад Художественного музея

Сиэтла «умным» светодиодным экраном, на котором демонстрировался постоянно преобразующийся ряд образов, текстура и ритм которых были синхронизированы с изменчивым темпом самого города. Летучесть настроения этого калейдоскопического произведения под названием «Зеркало» |49 | зависит от сложной системы сенсоров, измеряющих постоянно меняющуюся обстановку в городской среде Сиэтла — от пробок на шоссе до колебаний температуры. По этим расчетам подбираются соответствующие образы, которые проецируются на негаснущий экран. Подстраиваясь под коллективные вибрации города, «Зеркало» преобразует публичное пространство в отражение нашего внутреннего «я», предлагая себя в качестве общественного святилища, координаты которого не навязываются, а воспринимаются одновременно всеми. Будучи двумерной метрикой наших многомерных душ, «Зеркало» Эйткена является своего рода любопытной инверсией загадочного голографического принципа, волнующего некоторые из величайших умов нашего века.

## Глава 3. Видимое и невидимое: смерть, Бог и религия

В мае 1990 года выдающийся математик из Кремниевой долины, у которого диагностировали последнюю стадию рака головного мозга, начал судебное разбирательство в штате Калифорния, пытаясь добиться разрешения на крионирование своей головы после смерти. На тот момент профессору Томасу Дональдсону исполнилось сорок шесть лет, и он надеялся, что в будущем медицина научится лечить такие заболевания и его сознание смогут заново связать с живым телом. До конца жизни выступая за низкотемпературное сохранение тканей, Дональдсон исследовал в своих работах то, что он называл невральной археологией, — формирующееся субполе науки, занятое восстановлением и дешифрованием спящих человеческих воспоминаний из криогенно сохраненных клеток. Иск Дональдсона, ставший первым в своем роде судебным разбирательством, был продиктован извечным желанием остановить неодолимое приближение смерти, а также убеждением, что само понятие смерти со временем устареет. Дональдсон считал, что в конкурирующих позициях науки и религии есть точки схода: они обе стремятся проникнуть за искусственную вуаль смертности, чтобы в реальности осуществить воскресение и воссоединение материального и нематериального «я», тела и сознания. Его решимость бросить вызов предубеждениям о смерти совпадает с ключевым художественным импульсом эпохи: испытать убеждения общества о судьбе нашего физического и духовного бытия.

По представлению таких художников, как австралийский скульптор Рон Мьюек, живописец из Южной Африки Марлен Дюма, немецкий режиссер Кристоф Шлингензиф и французский мультимедийный художник Филипп Паррено, неизбежность смерти требует от искусства абсолютной беспристрастности, а от художника — твердого взгляда коронера. Серия тревожных картин, выполненных Дюма в 2003–2008 годах, среди которых «Измеряя собственную могилу» (2003) и «Череп (женщины)» (2005), в мутных лужицах масляной краски на холсте возвращает новому веку знаменитый троп истории искусства — «memento mori» (или «помни, что ты умрешь»). «Мертвая Мэрилин» (2008) |50|, созданная Дюма через месяц после смерти его матери, основана на



судебно-медицинской фотографии звезды кинематографа Мэрилин Монро, найденной мертвой в августе 1962 года. Она представляет бывший секс-символ в самом отталкивающем виде из всех возможных: бескровное раздутое лицо актрисы пестрит синими пятнами. «Мертвая Мэрилин» — это поразительный ответ вечному гламуру, бесконечно тиражирующему шелкографии Уорхола, с намерением подчеркнуть бессодержательность самоуверенного поп-арта как проекта, который, похоже, только и славит основные цвета молодой витальности.



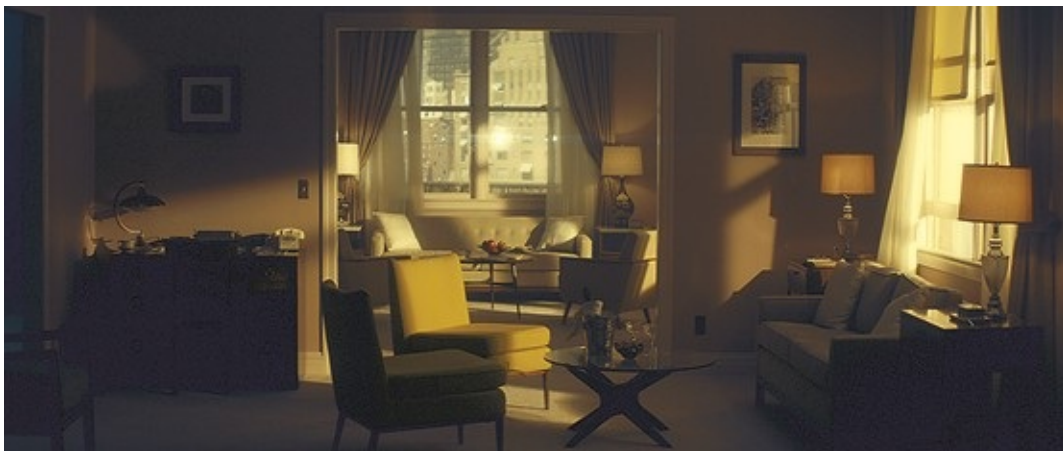
50. Марлен Дюма  
**Мертвая Мэрилин.** 2008. Холст, масло

Воображение Паррено, напротив, тревожит не мертвое лицо актрисы, а жуткое воскрешение ее речи с придыханием и реконструкция пространств, в которых она когда-то дышала. Для фильма «Мэрилин» (2012) [52] художник создал электронное подобие выразительного голоса голливудской дивы, которое сопровождает зрителя по очень личному маршруту в комнатах отеля Waldorf Astoria, где Монро гостила в конце 1950 года. Снятый как бы глазами умершей актрисы фильм позволяет нам завладеть телом знаменитости, подобно неизгнанным демонам. Заставляя зрителей принять форму призрака внутри призрака, Паррено указывает на то, к чему ведут преследования и нездоровая одержимость фигурами, которые для нас могут оставаться только незнакомцами.



51. Кристоф Шлингензиф  
**Диана II — Что случилось с Алланом Капроу?** 2006. Фотография  
 Айно Лаберенц

Провокационное видение Дюма и Паррено созвучно в своей погребальной тематике одиозному экспонату Шлингензифа «Последний час Дианы. II» (2006), созданному, чтобы с помощью демонстрации смятого корпуса автомобиля напомнить об обстоятельствах смерти принцессы Дианы почти десятилетней давности (август 1997 года). Ассамбляж из фотографий и видео папарацци, воспроизводящий проезд автомобиля по роковому тоннелю, требовал от зрителей переосмыслить общественную реакцию на трагическую смерть знаменитости, которая для многих была само воплощение динамики жизни, и примирить это экзистенциальное возвышение с ничтожной материальностью ее смертности.



52. Филипп Паррено  
**Мэрилин.** 2012. Кадр из фильма

Похожий сдвиг от популярной культуры к новой серьезности, отказу закрывать глаза на неумолимость смерти можно проследить в творчестве Мьюека, который оттачивал свои навыки моделирования, изготавливая марионеток для детского телевидения и «Маппет-шоу» Джима Хэнсона. Какой бы легкомысленностью ни отличались ранние работы скульптора, в произведении, прославившем его в 1997 году, от нее не осталось и следа. «Мертвый отец» — это обескураживающе реалистичное уменьшенное изображение покойного отца художника. Неестественно сокращенная, но анатомически точная скульптура кажется чем-то средним между трупом и игрушкой. Через четыре года за этой работой, которая была представлена на выставке Чарльза Саатчи «Сенсация» в Королевской академии, что усилило бурные споры вокруг этого скандального события, последовала увеличенная реплика собственного лица художника — «Маска II» (2002) [53]. Ничего не выражающее, заваленное на бок, огромное лицо кажется застрявшим между смертью и сном, а карнавальное название словно критикует поверхностную культуру одноразовой личности и сменяемого имиджа.

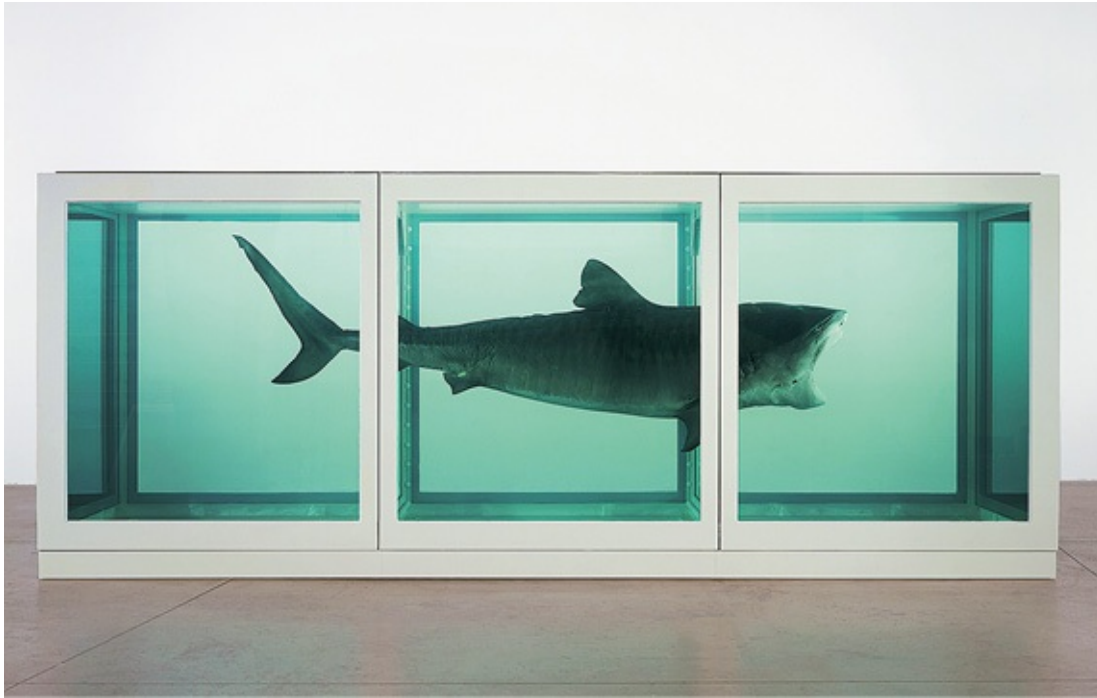


53. Рон Мьюек  
**Маска II.** 2002. Смешанная техника

Смерть в жизни и жизнь в смерти — эти темы тесно переплетены в

творчестве британских художников Дэмиена Хёрста и Полли Морган, которые находят поразительное применение сохранным тушам животных. Одна из самых известных работ — тигровая акула длиной более четырех метров, застывшая в заполненной пятипроцентным раствором формальдегида витрине, — с ироничным названием «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», создана Хёрстом в 1991 году [54]. Эта заказанная Саатчи скульптура с ее зубастым оскалом, навсегда замороженным в шаге от раздиранья плоти, явилась символом невероятной угрозы, ужас непостижимости которой можно отождествить разве только с самой смертью. Противоречие между философско-претенциозным названием и визуальным решением работы, которая не выглядела ни новаторской, ни сколько-нибудь отличающейся от экспонатов музея естественной истории, спровоцировало серьезные дебаты среди критиков и любителей современного искусства по поводу интеллектуальных достоинств концептуального искусства и того, что оно существует в культурном вакууме, не зная визуального языка других дисциплин. Три года спустя дебаты разгорелись с новой силой: поводом послужило открытие Хёрстом выставки, на которой в отдельных витринах были представлены двенадцать отрубленных бычьих голов, с эпатажно-религиозным названием «Двенадцать учеников» (1994). Зрителей будоражил вопрос, действительно ли работа, на первый взгляд представляющая собой не более чем эксперимент в университетской лаборатории, может достигнуть художественной глубины за счет своего теологически провокационного названия.





54. Дэмиен Хёрст

**Физическая невозможность смерти в сознании живущего.** 1991.

Стекло, крашеная сталь, силикон, моноволокно, акула и раствор формальдегида

То же касалось и «бесконтактного» подхода художника к созданию экспонатов, которые нередко изготавливались его ассистентами и подрядчиками. Если отчужденный процесс производства объектов у Хёрста привел некоторых критиков к мысли о пагубности вытеснения ремесла концепцией в современном искусстве, то вовлеченность Морган в материал, помогающая ей исследовать шаткие границы, на которых сталкиваются смерть, жизнь и искусство, заставила многих восхищаться как ее техническим мастерством, так и ее нервами и мужеством. Эксперт-таксидермист, собирающая скульптуры из останков обитающих в лесистой местности существ, Морган добивается от своих умерших объектов непостижимой энергии статического движения, которая парадоксальным образом побуждает зрителей переоценить физические ограничения собственно жизни. Реабилитируя, к примеру, пернатую плоть зарядки в своей работе «Утро» (2007), где красногрудая птица изображена в момент невозможного проникновения, — она торжествующе пробивает листовое стекло, словно пуля стрелка, — Морган иронично предлагает зрителю задуматься о стремлении души прорваться сквозь материю одной сферы существования в мир, который находится за ней. Взывание к детриту

смерти ради преодоления его пугающего господства оказывается еще четче выраженным в ее последующей работе «Зов мертвечины» (2009) [55], в которой Морган словно реанимирует разрушающийся деревянный гроб, закупоривая трещины и дыры гниющих швов и досок выводком цыплят, раскрытые клювы которых щебечут в неслышимом ликовании.



55. Полли Морган  
**Зов мертвечины.** 2009. Таксидермия и дерево

Такого ликования, увы, даже не представить в выброшенной на сушу громадине работы аргентинского художника Адриана Вильяра Рохаса — растянувшейся на открытом воздухе скульптуре «Моя мертвая семья» (2009) [56], в которой двадцативосьмиметровая фальшивая туша кита искусно вписана в глухой лес буковых деревьев. Сюрреалистически отчужденная от своей естественной среды обитания силой, которую зритель неизбежно соотнесет с недальновидным отношением человека к окружающей среде, эта убедительная деревянная скульптура предвещает плохое будущее всем биологическим видам. Неправдоподобно внедряясь в мир природы в качестве разоблачающего знака, созданная Рохасом туша пересекает путь зрителя, словно предзнаменование, ввергнутое в нашу реальность из параллельной вселенной — той, в которой полностью реализованы ужасы нашего неконструктивного поведения.



56. Адриан Вильяр Рохас  
**Моя мертвая семья.** 2009. Дерево, камни, глина

Если «Зов мертвечины» с его застывшими криками и постоянно прерываемыми извержениями жизни из сосуда смерти и «Моя мертвая семья», наполненная смертельными предзнаменованиями, служат немymi символами высвобождения энергии из мира духов, то в последних работах бразильского художника Силду Мейрелиса и американской художницы Сьюзан Хиллер увеличивается объем концептуальных скульптур, настроенных на частоту религиозных метафор и сверхъестественного.

Уроженец Рио-де-Жанейро Мейрелис обратил на себя внимание в 1960–1970-х годах как пионер концептуального искусства. Ему исполнился всего лишь двадцать один год, когда он оказался — наряду с четырьмя другими художниками из Бразилии — на состоявшейся в 1970 году в нью-йоркском Музее современного искусства революционной выставке «Информация», признанной ключевым событием в формировании движения концептуального искусства. С 1980-х годов Мейрелиса всё больше стала занимать тема неискренней духовности, которая в его работе 1987 года «Миссия/Миссии» приняла форму сверкающей инсталляции, состоящей, по словам самого художника, из «неба костей, пола денег и колонны из гостей, объединяющей эти два элемента». Намек на преобразующий поток, пульсирующий из «твердой земли» грязных денег — живительной влаги этого мира — до пустынной стратосферы из костей — одноразовых подмоштов покинувших их духов, реализуется в виде буквального объема в работе 2001 года под названием «Вавилон» [57]. Предназначенная напомнить историю библейского строения, с помощью которого человек надеялся составить конкуренцию высокому положению Бога, пятиметровая башня Мейрелиса состоит из более чем восьмисот функционирующих радиопередатчиков разных эпох, включенных на разные частоты. Интригующий дизайн «Вавилона» с его навязчивым гулом неразличимых слогов и звуков, выстроенного по принципу «более старые устройства внизу, самые сверкающие и технологически продвинутые наверху», напоминает импровизированную хитроумную штуковину из голливудских научно-фантастических фильмов, некий гигантский прибор для контакта с иными цивилизациями.



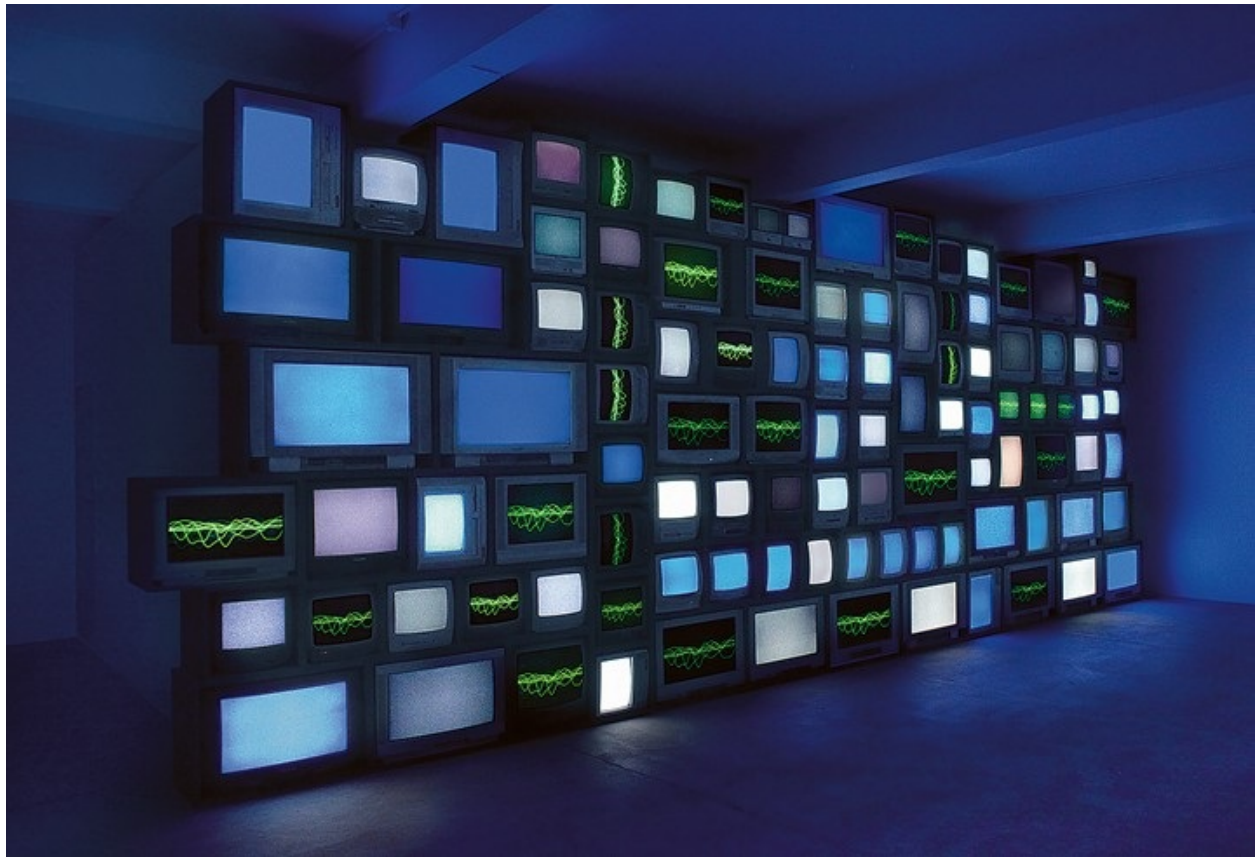


57. Силду Мейрелис

**Вавилон.** 2001. Радиопередатчики, металл

Примечательно, что какофонический аппарат Мейрелиса созвучен новым работам Хиллер, художницы, не менее увлеченной идеей передачи голосов через визуально яркие схемы. Для своей инсталляции «Свидетель» Хиллер подвесила к потолку галереи сотни дисковидных динамиков на шнурах разной длины. Проходя сквозь статический дождь электрических нитей, зрители слышали из каждого диска шептание искаженных акцентов и диалектов: каждый маленький динамик передавал записи свидетельских показаний о непосредственных столкновениях с пришельцами. Затем в 2013 году появилась работа «Каналы» |58| — монолит из более ста мигающих телевизоров, медиаплееров и разделителей сигналов, сложенных в штабель у стены галереи, — плотная скала техники, из которой бестелесные голоса ничего не изображающих экранов загадочным бормотанием свидетельствовали об околосмертных событиях. Это

зловещее мерцание наваленных друг на друга экранов напоминало заброшенный зал управления космического центра или медицинские мониторы импровизированной палатки скорой помощи, устроенной на задворках урбанистической катастрофы. Несмотря на то что разрозненные рассказы были записаны уцелевшими свидетелями, в произведении Хиллер они словно бы возникали откуда-то из другого мира.



58. Сьюзан Хиллер

**Каналы. 2013.** Инсталляция, включающая в себя 120–150 телевизоров, DVD-плееров и разделителей сигналов

Если Хиллер характеризовала «Каналы» как работу, которая обращается к «некоторым лакунам и противоречиям в нашей современной системе верований», то других ее заметных современников больше интересовало противостояние с устоями, иконами и институтами, связанными с более старыми и традиционными системами религиозных представлений. Портрет «черной мадонны» британского художника нигерийского происхождения Криса Офили, названный «Пресвятая Дева Мария» (1997), вызвал международное негодование, когда появился на

выставке Саатчи «Сенсация» в 1997 году. Особо оскорбительным многие зрители сочли глянцевые вырезки из порнографических журналов с изображениями женских гениталий, окружавшие центральную фигуру, и твердый ком слоновьих экскрементов, который художник прилепил к холсту на месте обнаженной груди Марии. Кто-то воспринял вульгарность элементов картины благожелательно, увидев в них символ испорченного неистовой эксплуатацией мира, который требует спасения. Но другие обвинили работу в богохульстве. Ни разу еще после провокационной фотографии Андреаса Серрано с пластиковым распятием, погруженным в пузырек с мочой художника, современное религиозное произведение не вызывало такого яростного протеста со стороны общественности.

Пройдет еще четыре года, прежде чем объект искусства снова сумеет ошеломить посетителей музея явленным им святотатством. В 2000 году итальянский скульптор Маурицио Каттелан шокировал католическую общину, показав театральную инсталляцию «Девятый час» |59|, представлявшую манекен папы Иоанна Павла II в натуральную величину с церемониальным посохом в руках, которого сбивает метеорит. Космическая глыба пригвоздила смятого ею понтифика к красному ковру, усеянному осколками разбитого стекла. Для Каттелана его скульптура является не выражением презрения к Церкви или папству, а признанием сосуществования этих структур со сложными социальными и психологическими силами, которые остаются неподконтрольными им. «Я пытаюсь соединить образы и противоречия, — объясняет Каттелан, — чтобы свести воедино разные импульсы: я хочу столкнуть религию и богохульство».







59. Маурицио Каттелан

**Девятый час.** 1999. Полиэфирная смола, окрашенный воск, человеческие волосы, ткань, одежда, аксессуары, камень, ковер

Невероятным слиянием святого и ужасающего увлечен и англо-ирландский художник Готфрид Хельнвайн, чья серия гиперреалистичных картин «Богоявление I (Поклонение волхвов)», «Богоявление II (Поклонение пастухов)», «Богоявление III (Принесение во храм)» [60, 61, 62], написанная между 1996 и 1998 годами, сокрушила устоявшуюся в картинах старых мастеров традиционную аранжировку христианского нарратива исторической сценографией немецкого нацизма. «Богоявление I» пугающе воссоздает узнаваемые позы из средневековых и ренессансных изображений «Мадонны с Младенцем» в анахроничном контексте Германии конца 1930-х — начала 1940-х годов. На роль трех волхвов, с обожанием глядящих на арийское чудо матери и месии, Хельнвайн отобрал кучку офицеров СС, монохромное изображение которых окутало сцену леденящим душу светом документальных фильмов о холокосте. Но более всего тревожит то, что лицо чтимого младенца обладает обескураживающим сходством с Адольфом Гитлером, и это зловещая ловкость кисти окончательно подрывает ощущение исторического баланса у зрителя.

В придачу к такого рода дезориентирующим вызовам, обращенным к традиционным религиозным высказываниям, наш век стал свидетелем широкого диапазона используемых художественных техник — от минималистских распятий шотландского художника Крейги Эйтчисона до мастерской замедленной съемки американского видеохудожника Билла Виолы, сумевшего оживить символы христианской веры. Страдающий Христос в бесчисленных изображениях Эйтчисона напоминает складные ножи-фигурки Л. С. Лаури, размещенные на фоне призрачного свечения в духе сверхъестественных вуалей Марка Ротко. Строгое сочетание примитивной формы с вневременными абстрактными полосами обнажило всю усталость иконографии, за века почитания обросшей большим количеством культурной патины, вернув тем самым визуальный язык к минимальным акцентам плоти и духа.



60. Готфрид Хельнвайн  
**Богоявление I (Поклонение волхвов).** 1996. Смешанная техника:  
холст, масло, акрил



61. Готфрид Хельнвайн  
**Богоявление II (Поклонение пастухов).** 1998. Смешанная техника:  
холст, масло, акрил

Гораздо более резкая реконтекстуализация истории Страстей и, в частности, Распятия нарушает покой туманных горизонтов кубинского пейзажиста Томаса Санчеса в его анахронизирующем представлении

библейской Голгофы, или «места черепов», — места страданий и казни Христа. Мусор на переднем плане в работе «К югу от Голгофы» (1994) [65], занимающий три четверти полотна, — это застывший потоп потребительских отходов. Мусорные мешки, забитые хламом, смятые банки и сломанные колеса, путаница выброшенной колючей проволоки и ржавое ведро — всё растворяется в бесформенной мозаике безграничной свалки, тогда как запинаящийся марш старой деревянной лестницы, случайно упавшей справа от зрителя на переднем плане, иронично предлагает глазу подняться в направлении того, где художник наметил нечто в висящем вдалеке смоге, — к репетиции мессианского спасения в мире, утопающем в собственном материальном загнивании.

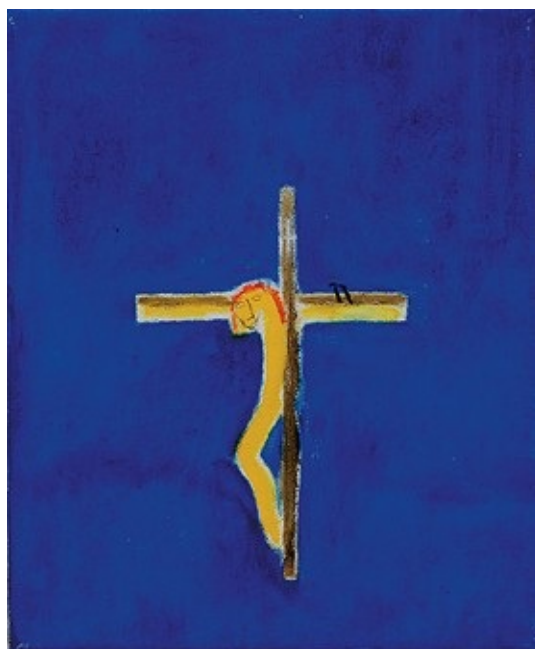


62. Готфрид Хельнвайн

**Богоявление III (Принесение во храм).** 1998. Смешанная техника: холст, масло, акрил

На первом плане беспорядочного пейзажа Санчеса среди акров переработанного мусора лежит спутанный кусок металлического ограждения, который предвещает последующее повторение распятия семнадцать лет спустя французским концептуальным художником Аделем Абдесседемом, выходцем из Алжира. Выкованная из колючей проволоки

скульптура Абдесседеда «Декор» (2011–2012) |64 | напоминает безжизненную позу Христа из Изенгеймского алтаря Матиса Грюневальда, который Абдесседед увидел на экскурсии во время учебы в Национальной школе изящных искусств в Лионе. Заместив хрупкость тленной плоти Христа прочностью материала, который заставляет держать дистанцию и причиняет боль, Абдесседед создал глубоко двойственный символ благочестия, внушающий одновременно скорбь и страх, — обоюдоострого Бога.



63. Крейги Эйтчисон  
**Августовское распятие.** 2008. Холст, масло



64. Адель Абдесседед



**Декор.** 2011–2012. Колючая проволока, четыре элемента

Сопоставимое, хотя и гораздо менее мучительное, стремление переделать художественное высказывание прошлого движет также и видеоработами Виолы. Его «Явление» 2002 |66 | «оживляет» фреску живописца XV века Мазолино да Паникале, изображающую момент воскресения Христа. На протяжении приблизительно двенадцатиминутного видео, снятого на скорости, семикратно превышающей обычную (210 кадров в секунду), и соответственно замедленного при воспроизведении, Виола демонстрирует постепенное появление мужского тела из глубокого резервуара с водой и изумленную реакцию двух женщин — свидетельниц чуда. Одновременно вводя движение в статичную сцену и замедляя течение реального времени, в результате чего видеосъемка превращается в визуальный объект, Виоле удается придать актуальность произведению, значение которого могло казаться зрителям слишком простым и само собой разумеющимся.



65. Томас Санчес

**К югу от Голгофы.** 1994. Холст, акрил



66. Билл Виола

**Явление.** 2002. Цветная проекция видео высокой четкости на экран, висящий в темной комнате

За рассчитанным ощущением всплытия в «Явлении» Виолы обнаруживается экзистенциальное содержание, размышление о том, как смерть может быть преодолена духом воскресшего Христа. Столь же обманчиво несерьезна пена в работе, созданной мексиканской мультимедиа-художницей Тересой Марголлес всего пару месяцев спустя. На первый взгляд кажется, что эта работа — «В воздухе» (2003) **67** | — исчерпывается забавным пусканием мыльных пузырей в пустующей галерее. Однако вода, которую использовала художница, имеет неожиданно пронзительную предысторию: ею обмывали трупы после вскрытия. Мыльное изобилие, ассоциирующееся с ванной младенца, описывает в игривом полете пузырей полный круг внутри публичного пространства, связанного больше с культурной рафинированностью, нежели с легкомысленной радостью. Кроме того, хрупкая материальность экспоната и его тонкий танец невесомости и диффузии испарения предлагает зрителю поразмыслить о его собственных ожиданиях от конечного рассеивания жизни после того, как все машины будут отключены.



67. Тереса Марголлес

**В воздухе.** 2003. Инсталляция. Пузырьковая машина; вода, использованная при обмывании трупов

## Глава 4. Улицы и конфликты: бунт и беспокойство

По слухам, один из самых смелых художников нашего века внезапно исчез в 1990 году. Столкнулся ли он с запретом на создание новых работ или, что более вероятно, был казнен властями своей родной Бирмы, но этот гравер (чье имя история не сохранила) создал работу, простота которой может дать неверное представление о ее культурной значимости. Произведение, о котором идет речь, — банкнота номиналом менее одного цента — относится ко времени, когда военная хунта в Бирме отказалась передавать власть партии, законно выигравшей на прошедших в мае 1990 года всеобщих государственных выборах [68]. Поддерживая тех, кто выступал за демократию, и, в частности, оппозиционера Аун Сан Су Чжи (которую сразу же после выборов поместили под домашний арест), художник, выбранный создать для безжалостного режима новую банкноту в один кьят, решил сделать то, что мог, — диверсию ради продвижения дела реформы. В пустом месте, предназначенном для водяного знака, художник спрятал невидимый портрет Аун Сан Су Чжи, проявляющийся, только когда банкнота поднесена к свету. Еще более дерзко в самом центре банкноты он отпечатал элегантную аллюзию на памятную контркультурную дату, 8/8/88, на которую два года назад пришлось начало демократического восстания: сложный цветочный узор, состоящий из четырех восьмилепестковых цветков, каждый из которых встроен в другой, создавая тем самым впечатление бесконечно распространяющейся надежды. В тайном послании молчаливое большинство демократов быстро разглядело то, с чем себя и ассоциировало: мятежный крик сплочения, противящийся обесцениванию или выпадению из обращения стремления к свободе. Бесстрашный дух неизвестного рисовальщика, которого в конце концов заставили замолчать за его непокорный дизайн, отражает склонность художников этой эпохи вооружать свои работы политическими сообщениями, которые не всегда можно обнаружить с первого взгляда, — уровнями смысла, способными преобразовать значение произведения из преходящего в устойчивое.





68. Неизвестный автор

**Банкнота в один кьят.** 1990. Бирманская банкнота с измененным водяным знаком — запретным изображением Аун Сан Су Чжи

Китайский концептуальный художник Ай Вэйвэй был пионером нового диссидентства и создавал объекты, измеряющие культурную цену стремительной индустриализации его родной страны. Серия работ, начатая в середине 1990-х годов, показывает недовольство художника тем, что он считает последовательным стиранием китайского прошлого ради экономической конкурентоспособности. Для работы «Ваза Соса-Соса» (1997) Ай Вэйвэй испортил семитысячелетнюю неолитическую вазу, отпечатав на ней известный логотип производителя безалкогольного напитка. Тем самым он вдохнул новую жизнь в отмирающую идею дюшановского реди-мейда, чей потенциал почти полностью иссушили поп-артисты (вроде Уорхола), наполнив его собственным сардоническим пылом. Если Уорхол ценил в реди-мейде хладнокровие стиля и утилитарность, то Ай Вэйвэй ставит перед зрителями задачу осмысления последствий разнузданной коммерциализации ресурсов для наследия, традиций и идентичности. Художник, задержанный китайскими властями в 2011 году по обвинению в «экономических преступлениях», усилил свой протест в работе 1998 года «Прах к праху», для которой заполнил тридцать дешевых стеклянных кухонных банок перетертыми в порошок черепками керамики каменного века, которые поместил в отдельные кубические полки большого деревянного книжного шкафа. Значение произведения «Прах к праху» [69], как и многих других работ художника, основывается

на глубоко абсурдной конструкции: то, что некогда было долговечным и прекрасным, изображается бесполезным ради демонстрации того, что по сути своей оно одноразово и тленно.

Творчество соотечественника Ай Вэйвэя китайского художника Цзэна Фаньчжи также представляет собой резкое столкновение сознаний прошлого и настоящего. Его большая картина «Тяньаньмэнь» (2004) [71] — это палимпсест совмещенных культовых образов последних эпох: общественной площади в Пекине, где в 1989 году правительством были жестоко подавлены студенческие протесты (Цзэн тогда еще учился в художественной школе), а также портрет невозмутимого революционера, председателя компартии Китая Мао, основателя республики. На комковатой поверхности картины Цзэна сражаются за различимость два несовместимых образа — наложение решительно отменяет их внутреннюю связь. Это мощная работа запутанной идентичности, которая препятствует четкому и ясному осознанию своего прошлого или обретению какого-либо выхода из него.

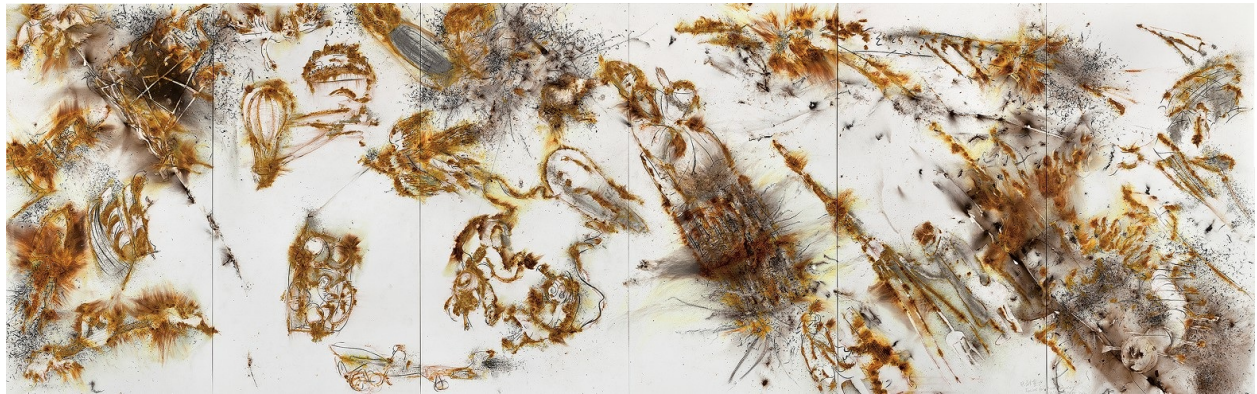


69. Ай Вэйвэй

**Прах к праху.** 1998. 30 стеклянных сосудов с порошком измельченной неолитической керамики (5000–3000 гг. до н. э.), деревянные полки

Тревога о развитии Китая усложняет основной посыл «Стремления к нулевой гравитации» (2012) [70] — шестипанельной деревянной ширмы, созданной Цаем Гоцяном. На поверхности работы, форма которой вызывает в памяти традиционные китайские напольные ширмы VIII века

до н. э., разворачивается завораживающая история Ван Ху, мелкого чиновника эпохи династии Мин, который пытался стать первым в истории человеком, взмывшим в воздух, взорвав сорок семь ракет под своим стулом на глазах у толпы и императора. Решив модифицировать изображение исторической сцены с помощью воспламенения пороха, разбросанного по шести панелям ширмы, и тем самым оставив на работе обугленные рубцы реального пиротехнического повреждения, Цай Гоцянь указывает на вероятную физическую судьбу своего предка, который встретил страшную смерть в попытке бросить вызов гравитации, неверно оценив при этом риски. Учитывая, что аллегорическое произведение художника было заказано и выставлено в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе сообществом, которое непрестанно пытается бороться с перестрелками между бандами, «Стремление к нулевой гравитации» являет в своей поврежденной «коже» социальные и политические смыслы, которые выталкивают старый сюжет в настоящее — в здесь и сейчас.



70. Цай Гоцянь

**Стремление к нулевой гравитации.** 2012. Холст, порох





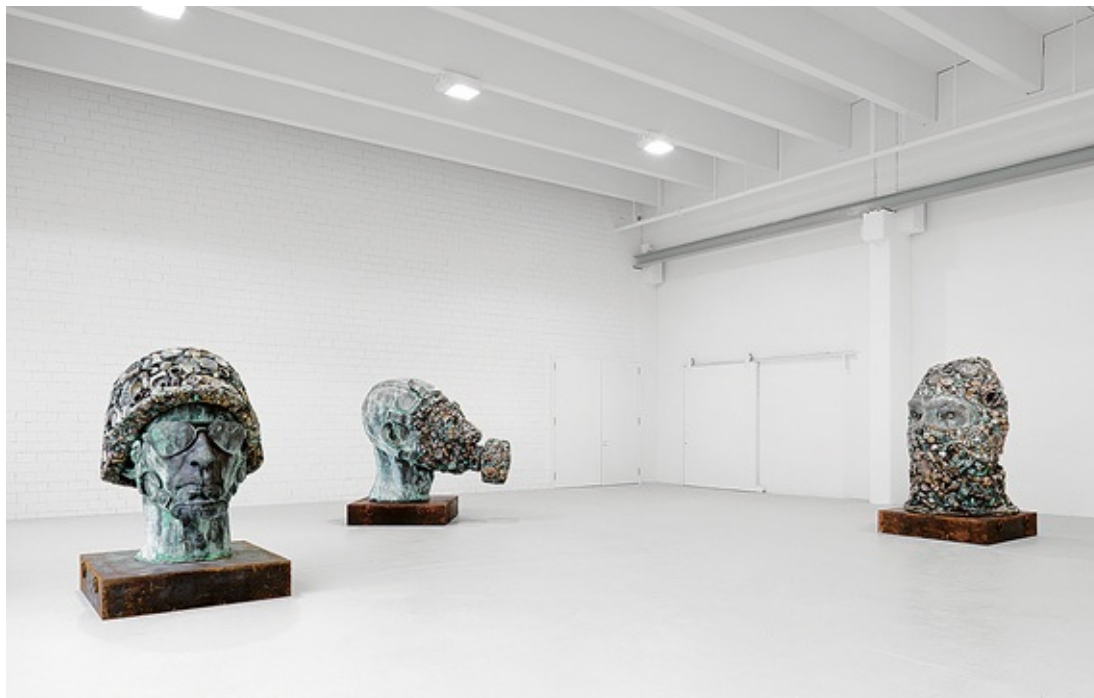
71. Цзэн Фаньчжи

**Тяньаньмэнь.** 2004. Холст, масло

Схожее напряжение между повседневной утилитарностью компонентов произведения — вроде ваз и ширм — и широкими политическими смыслами, которые оно сообщает, присутствует в скульптурах индийского художника Субодха Гупты. Сила многих его работ основана на обращении к теме политических разногласий и ядерного тупика, возникшего между Индией и Пакистаном. Самая примечательная из его огромных стальных скульптур, «Линия контроля» (2008; название относится к спорной территории между Кашмиром и Пакистаном), состоящая из обычных кухонных горшков, сковородок и форм для выпечки, принимает пугающую форму атомного гриба. Другие работы, такие как скульптурная серия «Три обезьяны Ганди» (2007–2008) [72], более увлекательны и способны выйти за пределы языка локального конфликта. Как и в случае с «Линией контроля», все три работы серии собраны из плотных скоплений домашней утвари, включая миски и оловянные стаканы, которые складываются в большие головы трех мужчин: в балаклаве, в шлеме и в противогазе. Представляя описанные Махатмой Ганди позы добродетели его знаменитого идеала мирного отстранения — трех мудрых обезьян «Не вижу зла», «Не слышу о зле», «Не говорю злое», бюсты Гупты являют собой сюрреалистическое сплетение домашних,



философских и милитаристских символов.



72. Субодх Гупта

**Три обезьяны Ганди.** 2007–2008. Бронза, старая утварь, сталь

В том, что Гупта использует объекты, традиционно относимые обществом к женской роли в доме, сложно не заметить также отсылку к теме меняющегося значения женщины в индийском политическом пейзаже, которая не отпускает воображение художницы инсталляции Шилы Говды. Для создания в 2007 году эллиптически названной работы «И...» [73 | Говда покрасила более 270 метров нитей в насыщенный артериально-унцовый цвет, прежде чем многократно протянуть их через игольное ушко. Затем она развешивала растрепавшиеся нити бесформенными гирляндами на фоне стен галерей, в которых выставлялась работа, позволив этим «жилам» сворачиваться в пугающие гнезда на полу. Раздирание волокон было скрытым насилием, вылившимся в охапку иголок, свисающих с их концов, словно импровизированная мазохистская плетка-девятихвостка. Краситель, который художница использовала для окрашивания нити, изготовлен из сушеной куркумы и называется кумкум. Он имеет большое значение в индийской традиции и обычно вручается женщинам и девушкам перед началом их хозяйственной домашней жизни в качестве благословения. В «И...» Говда растягивает границы символизма, намекая, возможно, что нечто, ранее считавшееся благословением,

сегодня может быть проклятием: мягкие оковы должны быть разорваны, если когда-нибудь наступит истинное гендерное равенство.



73. Шила Говда

**И...** 2007. Нить, иглы, пигмент, клей, три шнура

В воздействии своей скульптуры Говда полагается на способность зрителей соотнести утомительность продевания нитки через игольное ушко с тяжелым положением женщин — как дома, так и в политике. Тем самым она не просто приравнивает свою методологию к традиции процесс-арта — движения, начавшегося в 1960-х годах и придававшего большее значение процессу создания, а не результату, — но помещает это движение в политический контекст. Для Говды и ее нескольких современников, таких как испанский художник Сантьяго Сьерра, каждый процесс создания обязательно является политическим актом, а каждое движение — манифестом. В 1999 году Сьерра нанял на минимальную ставку группу безработных толкать бетонные блоки вокруг галереи, напоминая тем самым об абсурдном труде — теме, к которой сводилось произведение «Парадоксы праксиса I (Порой, если делать что-то, это может ни к чему не привести)» (1997) [74], созданное двумя годами ранее художником бельгийского происхождения Франсисем Алисом, когда он гонял огромную массу льда по улицам Мехико. По задумке Сьерры, акция демонстрировала не необработанные объекты, которые мужчины ворочали

по полу, а бессмысленность самих напряженных усилий, организация которых художником предполагала, как и работа Алиса, привлечение внимания к легкомысленной растрате жизни и к тем усилиям, которые ежедневно по всему миру богатые требовали от бедных. Созданная в следующем году работа «Человек, получающий вознаграждение за период в 360 последовательных часов» (2000) [75] | требовала участия человека, пожелавшего оказаться заключенным за стеной на срок более двух недель: с внешним миром его связывало лишь небольшое отверстие, через которое можно было передавать пищу.











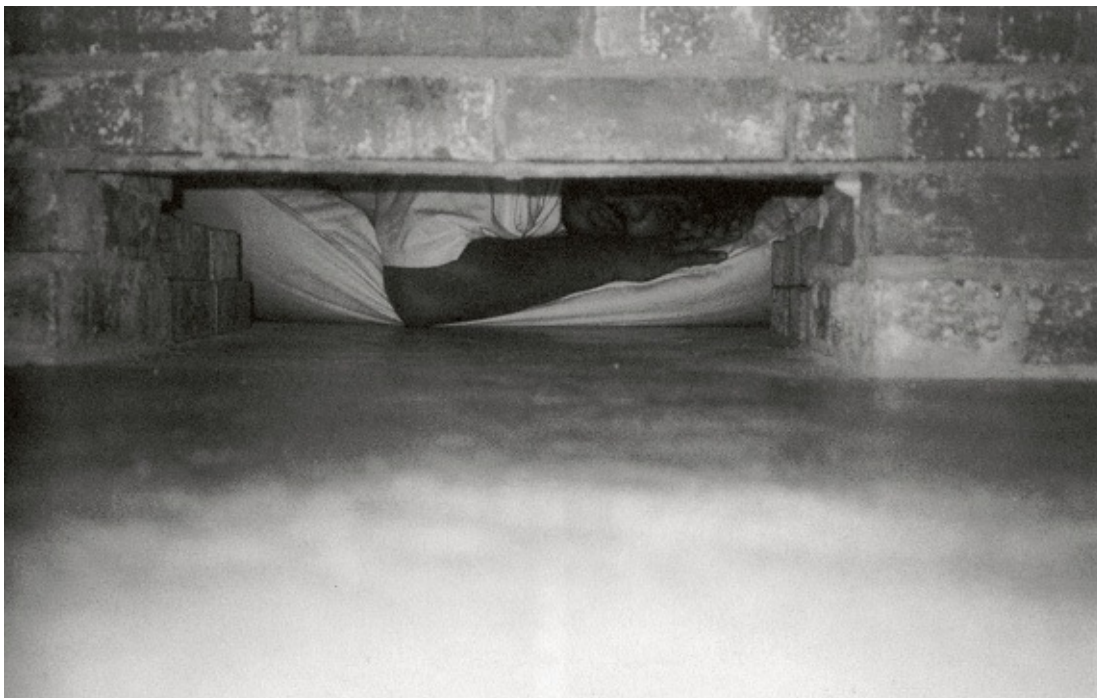
74. Франсис Алис

**Парадоксы праксиса I (Порой, если делать что-то, это может ни к чему не привести).** 1997.

Документация действия. Мехико. Видео

Некоторые зрители отказывались принимать методы Сьерры, утверждая, что его договор на эксплуатацию уязвимых и отчаявшихся рабочих, хотя и служил разоблачению более масштабных нарушений прав человека, представлял собой пример в лучшем случае наивного двойного стандарта.

Стремление наметить едва уловимую линию, отделяющую смелое изображение жесткого обращения от соучастия в таком обращении, также характерно, хотя и в совершенно ином контексте, для творчества американской художницы инсталляции Кары Уокер. Вводя в современный эстетический словарь строгий силуэт — простые силуэтные фигуры или объекты из бумаги, помещенные на светлом фоне, мода на которые прошла в конце XIX века с появлением фотографии, — Уокер нашла глубинную форму для обсуждения сложных взаимоотношений черных и белых в Америке. В занимающих всю стену работах, таких как «Унесенные» (1994) и «Они были милыми белыми людьми, пока держались (сказала одна девочка другой)» (2001) [77], силуэты художницы своим эмоциональным воздействием обязаны визуальному отражению расовых амплуа. Однако в статических постановках неоднозначных драм Уокер форма и содержание объединяются в замкнутую систему мощного контроля: «Силуэт, — объясняет Уокер, — сообщает многое малыми средствами, но именно это и делает стереотип».



75. Сантьяго Сьерра  
**Человек, получающий вознаграждение за период в 360 последовательных часов. 2000. Инсталляция**



76. Бэнкси  
**Всё, что мы делаем в жизни, отзовется в вечности. 2013. Квинс,**

## Нью-Йорк

Обманчивую простоту силуэтов Уокер, бросающих сложный вызов расовым стереотипам, можно сравнить с дворовой смекалкой переизобретения уличных трафаретов британским урбанистическим художником Бэнкси, который также толкает зрителей на переоценку культурных клише. Противоречивые и антиправительственные в своей мотивации, ночные проявления вандализма Бэнкси на публичных стенах зачастую подрывают господство привычных банальностей и приторных лозунгов, которые мы бездумно произносим каждый день, но которые лингвистически препятствуют более глубоким размышлениям об ужасах статус-кво. Повторяющимся тропом в творчестве художника является открытое вмешательство в то, что изначально кажется вандализмом, — граффити в граффити. Например, написанная курсивом цитата из фильма Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) «Все, что мы делаем в жизни, отзовется в вечности» навсегда запечатлелась в тот момент, когда ее стирает со стены безрадостный представитель городских властей, явно недооценивающий свою роль в превращении этого эмоционального афоризма в абсурд [76].

Неизменно самоироничные, как, например, его самоуничижительное суждение, что «если бы граффити могли что-либо изменить, они были бы вне закона», озорные антиавторитарные максимы Бэнкси (вроде «Извините, заказанного вами образа жизни временно нет в наличии»), собранные вместе, составляют своего рода неформальный архив гражданского цинизма. В накинутах на голову капюшоне, действуя только под покровом скрывающей личность темноты, Бэнкси умело ввел культ притягательной мистики в устоявшийся арт-мир. Для тех, кто считает, что актуальность и целостность его искусства связаны с его противоправностью, художественный авторитет Бэнкси по-прежнему зависит от его самоизгнания на периферию общества.

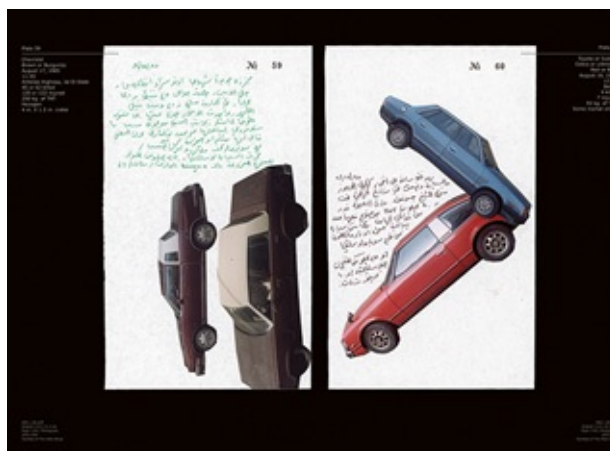




77. Кара Уокер

**Они были милыми белыми людьми, пока держались (сказала одна девочка другой).** 2001. Вырезки из бумаги, проекция на стену

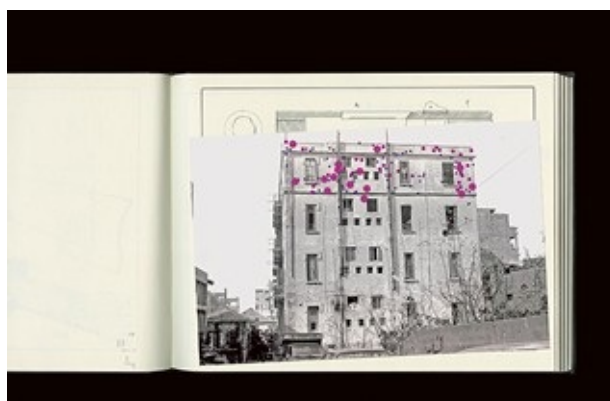
Статус законности Бэнкси в качестве авторитетного деятеля культуры, который парадоксальным образом определяется незаконностью его искусства, созвучен творческой интуиции других создателей образов своего века, в том числе ливанского художника Валида Раада и палестинца Халеда Джаррара. Раад применяет схожую стратегию «уклонения», когда объясняет истоки и цели создания архива группы «Атлас» [78] — систематически пополняющегося собрания мультимедиа-свидетельств, претендующего на документирование современной истории Ливана. Собранная и курируемая воображаемым ученым доктором Фадлем Факхоури библиотека на самом деле является фикцией — тщательно созданной фальшивкой, уже одна только идея создания которой подчеркивает отсутствие авторитета истории в стране.



78а — с. Валид Раад / Группа «Атлас»

**Давайте будем честными, Ираку помогла погода.** 1998. Архивная цветная чернильно-струйная печать

Похожие мотивации дают импульс воображению и инициативам Джаррара, который в 2011 году изобрел неофициальную государственную печать для непризнанного государства Палестины и штамповал ее в паспорта посетителей Рамаллы. Хотя незаконная печать Джаррара и материалы, входящие в инициативу группы «Атлас» Раада, включая сфабрикованную литературу, фотографии и видео, могут быть поддельными, суть социальной травмы, трагедии и триумфа, которую они пытаются тщательно документировать, тем не менее подлинна. Само появление таких работ побуждает зрителей галерей, ставящих печати Джаррара или демонстрирующих инсталляции архива Раада, переопределить роль художника как катализатора в образовании памяти культурного сознания.



Валид Раад

**Записная книжка, том 38: побывавшие в море огня,**  
**Иллюстрации 59–60.** 1991/2003.

Архивный чернильно-струйный отпечаток на анодированной алюминиевой поверхности



Валид Раад

**Я могу умереть, прежде чем выстрелю (1989).** 2008. Архивный чернильно-струйный отпечаток

Для израильтянки Яэль Бартаны ответственность художника превосходит простое изготовление материальных объектов и распространяется на мобилизацию всех людей. В 2012 году Бартана собрала Первый международный конгресс движения «Возрождение», призванного восстановить разрушенную общность живущих в Польше евреев. Считая, что с момента геноцида в XX веке прошло достаточно времени, художница обязалась помочь осуществить миграционное переселение почти трех с половиной миллионов людей в Европу, откуда они были жестоко изгнаны. Задача повторного заселения государства в качестве эстетической цели бросила смелый вызов традиционным представлениям о природе художественных задач.



79. Халед Джаррар  
Государственная печать Палестины. 2011. Почтовые марки





80. Яэль Бартана

**Первый международный конгресс движения «Возрождение». 2012**

Инновационная перенастройка того, что составляет художественную перспективу, играет ключевую роль и для польского режиссера Артура Жмиевского, чья коллекция из двадцати трех короткометражных документальных фильмов «Демократии» <sup>[81]</sup> | стремится отразить широкий спектр темперамента и поведения публики на общественных собраниях по всему миру. Демонстрируемые одновременно на разных экранах, эти фильмы претендовали на то, чтобы дать зрителям беспристрастный взгляд на местные обычаи и общинные инстинкты. Однако степень, в какой присутствие художника и его объектива невольно манипулирует событиями, которые он стремится ненавязчиво записать, сама по себе является проблемой, занимающей главное место в его амбициозном творчестве.

Схожий интерес к тому, как общество потребляет зарубежные события и далекие конфликты, лежат в основе фильма «Деснянский район» <sup>[82]</sup> |, снятого в 2007 году французским мультимедийным художником Сиприеном Гайаром. Среди захватывающих эпизодов, которые включает в себя работа Гайара, — жестокая схватка между группами отдельных людей у жилого комплекса в Санкт-Петербурге, идеологические, политические

или религиозные позиции которых оставлены без разъяснений и которые будто бы собрались только для того, чтобы неистово выплеснуть свою ярость, участвуя в преступной публичной драке. Одна из двух групп состоит из множества участников, одетых в основном в джинсы и рабочую одежду синих оттенков, тогда как другой клан примерно той же численности облачен преимущественно в вещи красного цвета. Выбор одежды кажется единственным признаком, по которому можно различить враждующих, пока эффектно трясущаяся карманная камера транслирует неотретпетированную оперу ударов, дымовых бомб и фингалов, положенную на пульсирующие ритмы чарующей оригинальной музыки французского композитора. Не имея представления о том, что является ставкой или что изначально спровоцировало этот конфликт, зрители фильма Гайара не могут сформировать ни разумных предположений, оправдывающих беспорядки, ни каких-либо представлений относительно их исхода. По сути, данное видео — это завораживающая метафора абсурдности культуры, пристрастившейся к мимолетному и поверхностному освещению в СМИ конфликтов, происходящих по всему миру, редко имеющей достаточно терпения, чтобы разобраться и понять, в чем дело.





81. Артур Жмиевский  
**Демократии.** 2009. Одноканальное видео, проекция (или демонстрация на 20 плоских экранах)



82. Сиприен Гайар

**Деснянский район.** 2007. DVD, саундтрек — Koudlam

Культурная мятежность, которая будоражит картину Гайара, перемещаясь в его работе из Сербии в Россию, из России во Францию, не оставляет равнодушным и немецкого художника Франца Аккермана в его работе «Африканский бриллиант» (2006) <sup>[83]</sup>, созданной годом ранее. Представляя собой любопытную компрессию трехмерной скульптуры и двухмерной расписанной поверхности, это произведение является воплощением творческого (и колониального) возбуждения. Создавая работу в аллотропической форме огромного драгоценного камня, художник поднимает проблему соучастия в эксплуатации природных ресурсов Африки ее населения. Многогранные стороны произведения, обернутые в восхитительный коллаж из не поддающихся расшифровке форм и того, что представляется путями, прорисованными безумными искателями приключений на карте сокровищ, беспокойно ведут глаз с одной стороны на другую, не устанавливая координат последовательного маршрута. Создается оригинальный эстетический эффект: визуально громоздкая работа, вокруг которой вынужден неловко кружить зритель, не способный в конечном счете когда-либо охватить ее целиком.





83. Франц Аккерман  
**Африканский бриллиант.** 2006. Смешанная техника, дерево

Значение творчества Аккермана имплицитно вбирает в себя вопросы постоянно растущей рыночной стоимости искусства, которая, как и его «бриллиант», в своей громоздкости кажется до неприличия раздутой. Поскольку рыночные цены на работы современных художников растут, то растут и тревоги иных экспертов культуры, считающих, что разрыв между теми, кто потенциально заинтересован в изобразительном искусстве, и теми, кто обладает средствами для приобретения и изоляции в своих частных коллекциях наиболее важных его экземпляров, становится непреодолимым. Музеи и городские галереи стремятся приобретать знаменательные произведения современного искусства ради публики, и весьма пугающим выглядит тот факт, что они не могут конкурировать с ресурсами богатых менеджеров хедж-фондов, которые перехватывают шедевры для корпоративных залов заседаний и сквозных коридоров своих редко посещаемых третьих, четвертых или седьмых по счету домов. Искусство становится одним процентом для одного процента.

Подобные мрачные предчувствия об увеличивающейся исключительности искусства не отпускают воображение скандинавских концептуальных художников Михаэля Эльмгрена и Ингара Драгсета.

Пропитанная характерным для художников юмором, их совместная скульптура «Но я тоже есть в списке приглашенных!» (2012) <sup>84</sup>, задуманная для Ливерпульской биеннале и установленная на оживленной пешеходной улице, состояла из блестящей стальной двери (с надписью «VIP») и крепкого вышибалы, не собирающегося кого-либо в нее пропускать. Никуда не ведущий искусственный вход воспринимался как символ инертной самопоглощенности значительной доли современного искусства, не умаляя при этом элемент социального и экономического разделения, что демонстрировало его абсурдное вмешательство в социальное пространство. Озадаченные прохожие неожиданно были вынуждены противостоять привратнику, требуя узнать, из какой части их же собственной жизни их агрессивно исключили.

Выступая с разгромной критикой наследия дюшановского реди-мейда, работа Эльмгрин и Драгсета приглашает зрителей задуматься, в какой степени аспекты их повседневного существования отгорожены от них в элитистском пространстве художественных галерей только ради красивой упаковки и перепродажи по премиальной цене в виде «искусства».



84. Эльмгрин & Драгсет

**Но я тоже есть в списке приглашенных!** 2012. Перформанс во время Ливерпульской биеннале в 2012 году, Великобритания

Эта способность поражать нас наглядным представлением различий между исключительными товарами (предназначенными только для VIP) и материалами повседневной жизни и искусства свойственна и работам

проживающей в Германии американской художницы Кристин Хилл. С середины 1990-х годов Хилл демонстрировала варианты «Народного магазина» (1996–1997) |85 |, где после незначительных изменений перепродавались обычные розничные товары. В мире Хилл произведение искусства возникало тогда, когда посетитель и собственник инсталляции (сама художница) осуществляли торговлю, будь то социальную (обсуждали или торговались о полезности предмета) или финансовую (собственно обмен). Конфликт художественных и коммерческих мотивов ставил в тупик не одного куратора событий, на которых демонстрировалась работа Хилл, и эту растерянность художница считает фундаментальной для отношения общества к созданию любого произведения искусства.

Одним из великих катализаторов искусства с открыто политическим смыслом в последней четверти века стала война с радикальным исламом, провозглашенная после террористической атаки на Нью-Йорк и Вашингтон 11 сентября 2001 года, а также непреходящее напряжение между союзными войсками с США и Великобританией во главе и жестоким и дипломатически непокорным режимом Саддама Хусейна. Спорная законность решения союзных войск оккупировать Ирак весной 2003 года стала толчком для нескольких выдающихся работ эпохи, включая тщательную реконструкцию огромного протестного лагеря на Парламентской площади в Лондоне, снесенного властями Великобритании в мае 2006 года. «Государство Британия» (2007) британского художника Марка Уоллинджера старательно воссоздает каждый из шестисот пестрых плакатов, баннеров, флагов и листовок, которые были конфискованы по обвинению в том, что место, которое до этого три года мирно функционировало, потенциально может быть укрытием для террористов.



85. Кристин Хилл  
**Народный магазин.** 1996–1997. Магазин секонд-хэнд в Берлине, Германия



86. Марк Уоллинджер  
**Государство Британия.** 2007. Инсталляция, смешанная техника

Гораздо более мучительно-личная демонстрация несогласия была предпринята американским художником иракского происхождения Вафаа Билалом в День памяти погибших во всех войнах в июне 2010 года. Для своей работы «Счет продолжается...» [87] Билал решил вытатуировать на своей спине пять тысяч красных точек — по одной за смерть каждого



американского солдата, убитого на тот момент в ходе конфликта, — и сто тысяч точек ультрафиолетовыми чернилами — по одной за каждого погибшего иракца. Неприметность UV-отметин при дневном свете призвана символизировать «невидимость» страданий иракцев. Хотя в течение двадцатичетырехчасового испытания Билал смог выдержать выжигание лишь менее трети запланированных точек, в жутком флуоресцентном шуме ультрафиолетового света его измученная кожа мерцает, словно Млечный Путь над пустыней в ясную черную ночь.



87. Вафаа Билал

**Счет продолжается...** 2010. Перформанс



88. Давид Черный

**Розовый танк.** 1991. Танк, краска

Более неоднозначный, но не менее провокационный ответ на конфликт союзных войск с Ираком был представлен на Пражской биеннале в мае 2005 года скандальным чешским художником Давидом Черным, который обратил на себя внимание в 1991 году, покрасив советский танк в розовый цвет [88]. После того как американская армия поймала Саддама Хуссейна в маленьком аграрном городке недалеко от Тикрита (Ирак) в декабре 2003 года, но до того, как диктатор был казнен три года спустя, Черный создал наполненный формальдегидом аквариум, похожий на емкость, в которую погружена знаменитая акула Дэмиена Хёрста, созданная десятилетием ранее («Физическая невозможность смерти в сознании живущего», 1991; см. с. 60–61). Однако вместо того, чтобы опустить в мутный раствор огромную рыбу, Черный расположил там

манекен, похожий на низвергнутого тирана, на котором была только набедренная повязка, а его руки были связаны за спиной. Некоторые зрители «Акулы Саддам Хуссейн» сочли пародию художника озадачивающе двусмысленной и сложной для расшифровки. Приравнивалась ли жестокость Саддама Хуссейна к первобытной дикости неприручаемой акулы, или же он рассматривался как жертва бесчеловечного обращения со стороны своих обвинителей, навечно став чучелом, подвергающимся в этом гротескном виде печально известной технике допроса, когда голову задержанного погружают в воду, что, по слухам, широко распространено в американской и британской армиях?

Другие связали реакцию на провокационную витрину Черного с проблемами, поднятыми несколько месяцев спустя, в сентябре 2005 года, когда по всему миру прокатилась волна протестов против решения датской газеты *Jyllands-Posten* опубликовать двенадцать редакторских карикатур, изображающих пророка Мухаммеда. Демонстрации были организованы мусульманами, которые сочли изображение пророка богохульством и нападением на ислам. Планируя отправить свою работу в Мидделкерке (Бельгия) в самый разгар конфликта из-за карикатур, художник рисковал запустить «Акулу Саддам Хуссейн» в неизведанные международные воды. Однако вскоре работа сама стала объектом цензуры, когда мэр города объявил, что ее экспозиция не состоится из-за боязни, что она может спровоцировать шок и правонарушения, особенно среди мусульман. Десять лет спустя, в январе 2015 года, пара террористов в масках ворвались в офис французского сатирического журнала *Charlie Hebdo*, который ранее защищал моральное право датской газеты на публикацию неуважительного материала, привычно отстаивая журналистские права. Открыв огонь по сотрудникам издательства, террористы убили двенадцать человек, включая четверых художников журнала. Эта бойня стала одним из самых жестоких нападений на свободу художественного выражения в наши дни, спровоцировав по всему миру беспрецедентное выражение верности идеям, за которые сотрудники *Charlie Hebdo* отдали свои жизни.



## Глава 5. Во плоти: тело в современном искусстве

В сентябре 2008 года группа ученых Тюбингенского университета в Германии сделала величайшее археологическое открытие в истории западного искусства. С 1870-х годов в Холе-Фельс — пещере в Швабском Альбе, в южной части Германии, — постоянно находили ценные артефакты, которые расширили наше представление о развитии человеческой культуры; в их числе были палеолитические орудия, окаменелость доисторического северного оленя и зооморфная фигурка получеловека-полульва. Однако самые поразительные предметы оставались скрытыми на протяжении тридцати пяти тысяч лет: флейта, вырезанная из кости крыла грифа, ставшая самым ранним из когда-либо обнаруженных музыкальным инструментом, и безголовая статуэтка пышнотелой женщины размером с кулак, вырезанная из бивня мамонта, которая теперь известна как «Венера из Холе-Фельс», — старейший пример созданной руками человека фигуративной скульптуры.

Почти сразу же после ее обнаружения чувственная костяная статуэтка спровоцировала дебаты о природе ранних изображений женских форм. Если одни ученые настаивали, что изображение носит унижительный, а то и вовсе порнографический характер, то другие полагали, что грубое изображение пышных грудей и толстых ягодиц, не соответствующее современным представлениям о физической красоте, напротив, могло служить символом изобилия и процветания. Несмотря на свою немоту, загадочный декоративный предмет сумел красноречиво сформулировать в своей древней форме современные тревоги, связанные с изображением женского тела, — вопрос, разделивший общество, после того как в 1990 году в свет вышла полемичная и определившая свою эпоху книга «Миф о красоте» Наоми Вульф, которая возвестила то, что впоследствии было названо третьей волной феминизма. Появление книги Вульф, утверждающей, что возрастающее гендерное равенство совпало, как ни парадоксально, с увеличивающейся в обществе сексуализацией женщины, стало символом возрождения среди современных художников интереса к изображению женщины, равно как и желания заново изобрести тело, подходящее новому веку.



89. Сесили Браун  
**Без названия (Прекрасные и проклятые).** 2013. Лен, масло

Среди нового поколения художников, меняющих представление о женской форме, в первую очередь можно назвать британских художниц: Дженни Савиль, Сесили Браун, Джиллиан Карнеги и Ребекку Уоррен. Уродующие ракурсы собственного тела Савиль на огромных холстах способствовали привлечению внимания к ней в начале 1990-х годов, как раз в то время, когда постулаты исследования Вульф прокладывали себе дорогу в общественном сознании. В ранних работах Савиль частенько экспериментирует с деформацией пропорций собственного тела ради создания более интересных поверхностей в попытке продемонстрировать свой талант аллегоризации эфемерности кожи долговечностью краски. Тем самым она усложняет застоялое отождествление искусства и жизни. То, что может быть эстетически привлекательным на уровне художественных средств и соотношения краски, внезапно вступает в противоречие с тем, что общество требует от публичного изображения женщины — обладающей героиново-тощим телом и гладкой, как у манекена, кожей.



90. Джиллиан Карнеги  
rsXX-/8–7. 2007. Доска, масло

Трактовка женского тела у Савиль имеет отношение к текстурной традиции неумеренной плоти, простирающейся от Питера Пауля Рубенса до Люсьена Фрейда. Тогда как искажения, отличающие картины ее современницы Сесили Браун, представляются, напротив, наследниками экспрессионизма XX века. Если у наиболее очевидных предшественников Браун, таких как Оскар Кокошка, шаблонная вирильность энергичного мазка вела в сторону абстрактности, то ее творчество отличает ассимиляция женской формы в экспрессивном стиле, который по своему темпераменту, очевидно, вступает в противоречие с лирической образностью. Ее большая живописная картина «Без названия (Прекрасные и проклятые)» (2013) **90** — это шумная пирушка акробатических мазков цвета плоти. Как и «Венера из Холле-Фельс», работа Браун представляет собой загадочный тотем из разъединенных спин и потерянных конечностей, изображенных беспорядочно-неразборчивым слогом. Славит художница тело или осуждает? Помещает ли она себя среди этих пресмыкающихся тел или находится вне этого цирка кожи?

В то время как Браун может оставаться загадочно отстраненной от своих изображений, Джиллиан Карнеги определенно изобличает свой собственный взгляд в серии «картин задниц», начатой в 1998 году. Включая крупные планы ягодиц художницы (в фокусе участок от поясницы до

верней части бедра), серия разбивает тело Карнеги на абстрактные единицы, чтобы придать гиперсексуальной точки зрения на ее тело чисто объективные качества контура и текстуры. Она сознательно сконцентрировалась на том аспекте своего тела, который ей самой невозможно увидеть без помощи камеры или неудобного расположения зеркал. Это позволяет ей дистанцироваться, как она считает, чтобы создать максимально эмоционально обособленный портрет собственного тела, экспериментируя с рядом исторических реализмов (от французского до фотореализма).



91. Ребекка Уоррен

**Механик.** 2000. Глина на плите МДФ с поворотной платформой

Уоррен также в полной мере осознает наследие прошлого и ту степень, в которой ее работы следуют как традициям модернистской скульптуры, так и практике использования необожженной глины для работы. Выставка произведений Уоррен обычно представляет собой свалку засохших задниц и грудей, вырвавшихся на свободу от менее сексуализированных частей человеческого тела. Ее скульптуры взаимодействуют с пространством галереи так же искусно, как и «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913) Умберто Боччони, и они так же привязаны корнями к земле, как «Венецианские женщины» Альберто Джакометти 1950-х годов. Уоррен смотрит на женские формы как на стихийные силы природы: недавно обнаруженные



структуры, свойства которых требуют энергичного исследования. «Сырое» исполнение работ Уоррен, поверхности которых испещрены отпечатками пальцев, создает впечатление, что они были грубо отсечены от первобытных стен каких-то тайников — мест вечного открытия.



92. Джон Каррин  
**Большие руки.** 2010. Холст, масло



93. Вангечи Муту

**Мадам Репеатеат.** 2010. Смешанная техника: чернила, аэрозольная краска, коллаж на пленке «Майлар»

Разумеется, есть и другая сторона красноречивой примитивности деформированных тел, вроде той, которую порождает Уоррен своей грубо вылепленной скульптурой, помещая женское тело за пределы виктимизации, в царство дородного архетипа. Так, родившаяся в Найроби нью-йоркская художница Вангечи Муту извлекает из своих сложносоставных коллажей пугающую хрупкость формы. На фоне неземного металлического блеска растянутой полиэфирной пленки Муту собирает фигуры из какофонии культурных ресурсов: журналов мод и *National Geographic*, спортивных публикаций и порнографии. Из схватки майларовой пленки и мачизма, чернил и аэрозольной краски художница изобретает лица и позы, которые кажутся одновременно необузданными и уязвимыми. Курьезно сочетая фотографии хрупких цветов и жесткого порно, фигуры Муту в некотором смысле являются всего лишь сплавом из общественного восприятия женщин, при этом скопление эксплуататорского видения парадоксальным образом приводит к пугающей красоте, которая все же спасает свой предмет, извлекая осколки неожиданной нежности из-под обломков грубой объективизации.

В качестве противовеса тому достоинству, которое Муту умудряется собрать из обрывков мизогинистического восприятия, фантазийные формы, приятно возбуждающие зрителя с поверхности картин американского художника Джона Каррина, создают такой резкий контраст, какой только можно себе представить в мире современного искусства. Сплавленные из образов пин-апа и порнозвезд портреты Каррина служат своего рода ироническими временными капсулами того, что должно быть устаревшей эстетикой другой эпохи, сохраняя объективирующую перспективу на женственность, всё еще чудовищно распространенную. Однако если бы не неугасающая популярность работ в духе Каррина (а его картины сегодня среди самых дорогих на аукционах), грубая энергия художниц вроде Савиль и Муту не была бы столь востребована.



94. Аннет Мессаже

**Пики.** 1992–1993. Сталь, ткань, цветные карандаши, бумага, картон, стекло, куклы

Побуждение разъять тело, чтобы иронично показать его целостность и единство, — инстинкт, который Муту разделяет с французской коллегой Аннет Мессаже, чья инсталляция «Пики» (1992–1993) **94** | похожим образом исследовала жестокую фрагментацию женского тела. В своем произведении Мессаже реабилитировала оружие эпохи Революции — пику, на которую накалывали головы казненных знатных граждан «старого порядка»; с пиками по улицам Парижа маршировали мужчины (женщинам запрещалось их нести) во время бурь кровавой эпохи террора 1790-х годов. Каким бы варварским и отвратительным ни был этот ритуал, общество, не допуская женщин к участию в нем, утверждало лицемерный запрет на оскорбление женских чувств. Работа Мессаже — закрепленные на множестве длинных стальных стержней изображения жертв пыток и мешанина из расчлененных кукол, набитая в чулки, — вносит анахроничную поправку, обращая наше внимание на постоянную травлю достоинства женщин на протяжении всей истории. Декорированные столь пугающим образом пики демонстрировались затем в галерее прислоненными к стене, словно их оставили какие-то отступающие силы — вчера или столетия назад. В результате возникает жуткий исторический ералаш, своего рода хламовник бескомпромиссного искусства.



95. Джанин Антони  
**Седло.** 2000. Сыромятная кожа





96. Кевин Франсис Грей  
**Балерина.** 2011. Белый мрамор статуарио

Частичное сокрытие составляющих женскую форму частей за прозрачной дымкой нейлоновых сетчатых чулок — будто сексуализированный аксессуар женского гардероба в конце концов проглотил всего человека — предвосхищает интригующее изобразительное направление последних двух десятилетий, которое противоречиво стремится и открыть, и скрыть женское тело. Скульптура из сыромятной кожи «Седло» (2000) <sup>95</sup> | родившейся на Багамах нью-йоркской художницы перформанса Джанин Антони — типичный пример такого стремления. Созданная из того же материала, который идет на изготовление туфель, ремней, портфелей, кошельков и, конечно, лошадиных седел, работа Антони выглядит словно движущееся кожаное одеяло, застывшее в процессе переползания. Форма тела художницы, принявшей коровью позу — позу животного, от которого взят материал скульптуры, — проглядывает под сморщенным листом сыромятной кожи, образуя измученный призрак произведения, превратившего присутствие художницы в коммодифицированное отсутствие: роскошная пустота, такая же пустая физически и эмоционально, как и изношенная сумочка.

Для скульптора из Северной Ирландии Кевина Фрэнсиса Грея открытие и сокрытие женского тела также являются конкурирующими, но никогда не исключаящими друг друга в одном произведении настроениями. Вырезанные из добытого в Тоскане статуарного мрамора полупрозрачные складки шелковой вуали «Балерины» (2011) <sup>96</sup> | Грея вызывают в памяти навыки ренессансных мастеров, в то время как отражение неопределенного отношения к телу безошибочно современно. Избранный материал — камень — тяжел и непрозрачен, однако художнику удается создать впечатление тонкого свечения, подчеркивая собственный двоякий статус тела как одновременно физического и духовного, склонного как к духовным устремлениям, так и к материальному умиранию. Человеческая форма в центре произведения Грея, извиваясь, оказывается запертой между шелком и сырым камнем и, по-видимому, с равной готовностью может как испариться через первую материю, как и погрузиться обратно, потеряв свою скульптурность во второй.

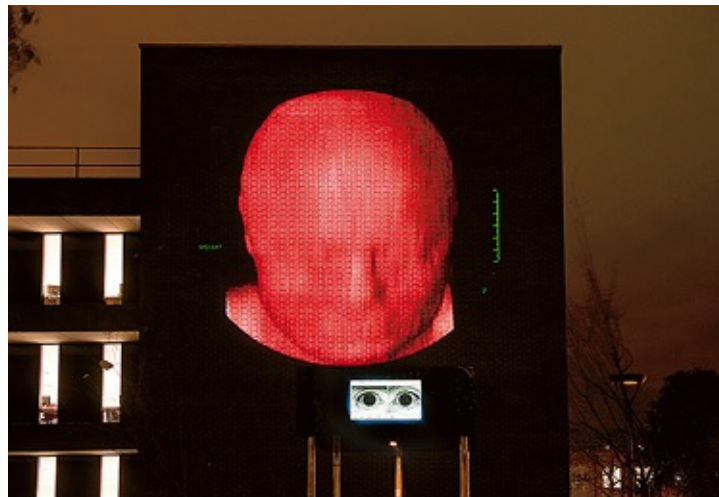
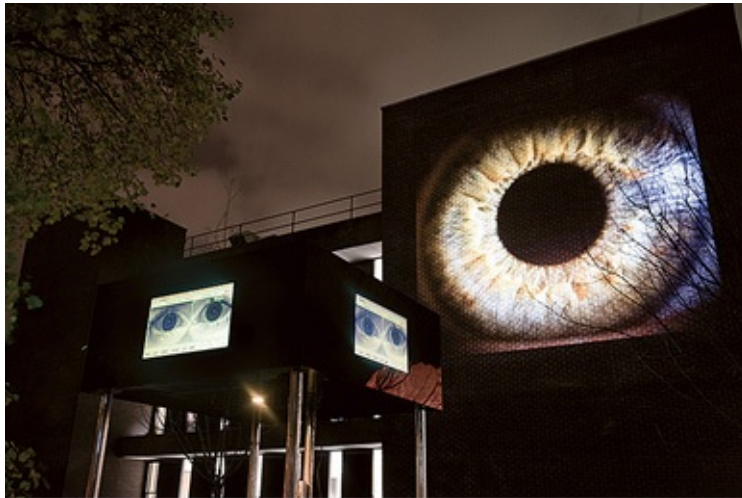


97. Пипилотти Рист

**Дайте волю своему телу (7354 кубических метра).** 2008.  
Видеоинсталляция с мультиканальным аудио

Обманчиво прозрачная драпировка Грея увлекает нас своими потрясающими складками, обеспечивая в то же время расстояние между телом наблюдателя и телом наблюдаемого высеченным между ними занавесом. Противоположный импульс, имевший место у художников этой эпохи, сводился к полному проникновению воображаемого видения: слияния глаза и «я». На передовой этих внутренних вторжений находится швейцарская мультимедийная художница Пипилотти Рист. Ее видеоинсталляция «Дайте волю своему телу» [97], занявшая в 2008–2009 годах атриум нью-йоркского Музея современного искусства, размером 7354 кубических метра, приглашала зрителей расслабиться в среде, которую многие сравнили с громадной утробой. Удобно расположившись на огромном круглом диване в самом центре инсталляции, похожем на расширенный зрачок, зрители оказывались в окружении семи видеоэкранов высотой 7,62 метра, которые демонстрировали яркие образы

естественной ингрессии: от увиденного глазами улитки разделения травинок во время ее движения до скользящего всей своей длиной червя по грязным кончикам пальцев. Распечатанные инструкции на стенах зала не оставляли сомнения в том, что по задумке художницы зрители должны соединиться с выставкой на аэробном уровне: «Смотрите видео и слушайте звуки в любом положении или движении. Потянитесь: вытяните тело из бедер или смотрите через ноги. Кататься и петь разрешается». Для Рист женское тело — это не объект, на который нужно смотреть с расстояния, а внутреннее пространство, которое надлежит исследовать, пространство с собственным визуальным языком и эстетическими законами, требующими полного погружения зрительских чувств и бытия.



98. Джина Чарнецки  
Я. 2013. Видеопроекция



Схожий инстинкт ассимиляции зрительских чувств с тканью произведения лежит в основе офтальмологически интенсивной инсталляции, созданной в 2013 году командой ученых под руководством британской художницы Джинны Чарнецки. Используя передовую медицинскую технологию, Чарнецки проецирует в работе «Я» (2013) |98 | огромные подробные сканы радужной оболочки глаз участников на торцы зданий и экраны. Глаза, постоянно упоминающиеся в качестве физической особенности, которая вначале притягивает влюбленных, и издавна воспринимающиеся романтически, как окна, через которые можно увидеть самое сокровенное «я», в последние годы ценятся в роли биометрического подтверждения вашей индивидуальности, а также как надежный показатель физического здоровья. Превращая то, что позволяет аудитории воспринимать визуальное искусство, в само искусство, которое она воспринимает, Чарнецки сумела сконструировать изящно проникновенный и изобретательный кульбит самого видения: произведение, взгляд которого буквально следует за вами, куда бы вы ни отправились, поскольку он ваш же собственный.



99. Хизер Филлипсон

**Мгновенное и кратковременное оружие из воздушных шаров слишком плотно закрывает всевозможные тревоги. 2013. Инсталляция**

Проникающее взаимодействие с искусством играет важную роль и в творчестве британской видеохудожницы Хизер Филлипсон. Ее инсталляция 2013 года «Мгновенное и кратковременное оружие из воздушных шаров слишком плотно закрывает всевозможные тревоги» **|99 |**, как и предыдущая экспозиция Рист, погружала зрителей в плюшевый утробный интерьер, который сложно не сравнить с анатомическими каналами и репродуктивными полостями (так, выход из инсталляции располагался между тем, что определенно напоминало разведенные стилизованные ноги). Но для Филлипсон интериоризация проникающего взгляда только частично достигалась за счет аллегоричного движения зрительского тела внутрь произведения. Ее нередко остроумный структурный дизайн является всего лишь сценой для более глубокого «закадрового» комментария, который дразнит ум еще долго после того, как восприятие инсталляции в реальном времени окончено. Признанная поэтесса, художница умеет философски игриво поворачивать фразы и обыгрывать клише способами, которые ведут к более глубокой интроспекции. «Ваш путь сюда, должно быть, пролегал сквозь узкие проходы», — осмеливается предположить всеведущий голос, словно впервые приветствуя вашу душу в ее телесном воплощении. В инсталляцию Филлипсон можно войти сквозь телесное отверстие, но само путешествие происходит только у вас в голове.

Не только одни художницы стремятся преобразовать внутренний ландшафт тела (в частности, пути репродуктивной системы) в личное пространство, в котором мы теряем и находим себя, создаемся и отчуждаемся. Работы калифорнийского художника Мэтью Барни и бразильского скульптора Эрнесту Нету, как и работы Рист и Филлипсон, пытаются исследовать неизведанные инфраструктуры фертильности. Мускул, ответственный за поднятие и опускание яичек, стал концептуальной зацепкой для прославленного цикла Барни «Кремастер» **|100 |** — серии из пяти фильмов, исследующей модальности концепции/зачатия: как физические, так и когнитивные, от биологии до мифологии. В «Кремастере 4» мы видим, как художник в облике учтивого сатира просачивается в свой подземный мир по скользкому протоку, который зрители вольны соотносить с внутренней архитектурой эякуляции или одиссеей рождения.



100. Мэтью Барни  
**Кремастер 4.** 1994. Видео





101. Сара Лукас

**Паулина-Кролик.** 1997. Колготки телесного цвета, черные чулки, стул, зажим, капок, проволока

Повисшие инсталляции Нету предусматривают более практический опыт и возможность превратить эстетическую среду в собственную утробу. Обычно представленные в зияющих, подобных соборному, пространствах, интерактивные инсталляции Нету состоят из акров лайкровой сетки, формирующей биоморфные джунгли эластичных фаллопиевых тоннелей, навесных скротальных сталактитов, вертикально натянутых за счет выпуклостей из вспененного материала, напичканных ароматическими специями: гвоздикой и тмином, имбирем и перцем. В итоге нам предлагается сбивающее с толку приключение, чувственное и сюрреалистичное, которое дает своим посетителям возможность убежать от жесткости банальных интерьеров, обеспечив их пренатальными игровыми площадками, которые оцениваются по осям равновесия и изящества, гравитации и страха.

Чувственная скульптура Нету может показаться кому-то крупногабаритной аллюзией на «Паулину-кролика» (1997) |101 | британской художницы Сары Лукас — абстрактный манекен на деревянном стуле. Состряпанная из двух пар растянутых колготок, набитых волокнами капока, где одна пара изображает ноги, а другая — пару вялых ушей кролика, которые непристойно болтаются, словно два вялых пениса, нависающие над скульптурой, антропоморфная форма являет одновременно забавную и тревожную карикатуру гиперсексуализации, как будто женское тело оказывается запертым в удушающей сетке общественных ожиданий. Есть что-то мифическое в трансмутациях женской формы у Лукас, в том, как она изолирует абсолютную сущность, дистиллированную в шовинистическом перегонном кубе патриархального разума, что возносит смыслы произведения за пределы суммы ее якобы извращенных частей.



102. Эрнесту Нету  
**Антроподино.** 2009. Инсталляция. Смешанная техника

Мифы метаморфоза и трансформации тела также находятся в центре видеоинсталляций родившейся в Германии португальской художницы Жанаины Чапи «После дождя» (2003) и «Моря и горы» (2004) [103]. Сквозь удивительные линзы воображения Чапи мужская и женская форма мутируют в существ, чьи деформированные тела сложно классифицировать как принципиально человеческие. Тела, изображенные на фотографиях и видео, входящих в это произведение, оснащены выпуклостями лайковых придатков и полупрозрачных мешков, набитых будто бы яйцами или эмбрионами, тогда как окружающий их пейзаж и реки необъяснимо наполнены красочными невылупившимися овалоидами. Чтобы осознать всю эту сюрреальность, зритель перебирает нелепые

объяснения. Являются ли они отпрысками будущих видов, эволюционно родственными, но далекими от человека? Или, возможно, мы видим нескладных потомков тех, кто пережил ядерную катастрофу, заработав генные нарушения? Чапи, благодаря своему эксцентричному подходу к повествованию, с его бесконечной гибкостью увлекает зрителей созданием собственных одиссей, которые могут приспосабливать вибрирующие переменные ее видения.



103. Жанаина Чапи  
**Юю I** из «Моря и Горы». 2004. Печать Cibachrome



104. Бхарти Кхер

**Вестница.** 2011. Стеклопластик, деревянные грабли, сари, смола

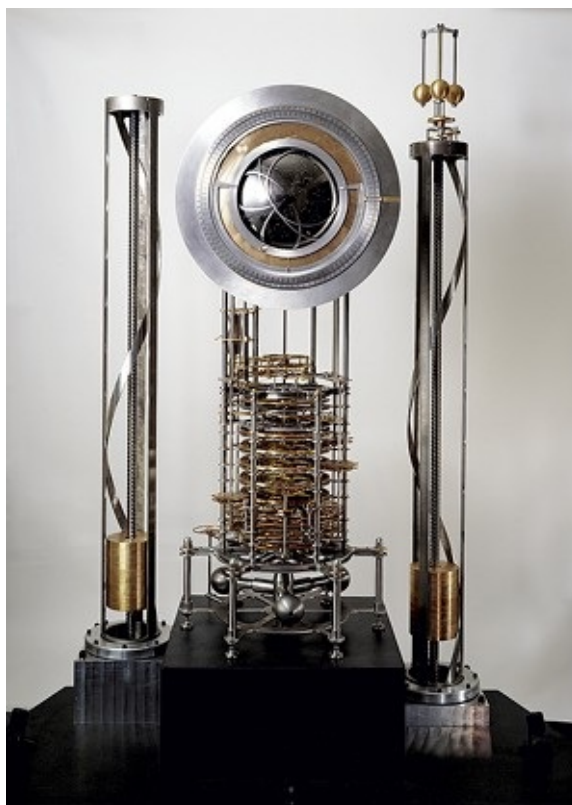
Побуждение трансформировать тело в устойчивый символ, превосходящий смертность, характерно также и для творческого воображения индийской художницы Бхарти Кхер. Впитав в свое творчество богатый набор мифов и фольклора, Кхер создала себе репутацию визионера гибридных классов животных и растений, опровергая в своей скульптуре и коллажах традиционные понятия генетической идентичности. Ощущение постоянно амальгамирующей формы достигается в ее работах благодаря соединению контрастных биологических видов и неожиданному слиянию, казалось бы, противоречивых техник. Ее скульптура «Вестница» (2011) |104| — невероятное воплощение «той, которая движется в пространстве» — индийской богини Дакини в наполовину антропоморфной, наполовину



обезьяньей форме — представляет собой эклектичное творение из жесткого стеклопластика и мягкой ткани цветного сари. Одновременно живая и эротичная, грациозная и сильная, эта вдохновляющая интерпретация женской формы у Кхер располагается на границе реального и неправдоподобного, представ перед нами вестником нового, будоражащего мира.

## Глава 6. Долгое настоящее: время и история в современном искусстве

В канун нового 1999 года был дан ход экспериментальной модели одного из самых необычных хронометров высотой 2,44 метра. Синхронизированный так, чтобы отметить конец одного миллениума и дать сигнал другому, этот первый прототип часов, способных отсчитывать сто веков [105], был запущен в Сан-Франциско. С тех пор в геологически стабильных зонах по всему свету, включая пещеру в западном Техасе и хребтовую рощу остистой межгорной сосны в восточной Неваде, прошла подготовка к установке огромных полномасштабных версий этой любопытной штуковины, каждая из которых была оснащена сложным механизмом колоколов, спроектированным для перезвона с непредсказуемыми интервалами и никогда не повторяющимися мелодиями. Как и у всего искусства, цель «Часов на 10 000 лет», работу над которыми американский изобретатель и инженер Дэнни Хиллс начал еще в начале 1990-х годов, заключается в том, чтобы замедлить секундную стрелку жизни до созерцательного шага и заставить нас пересмотреть наше понимание того, как течет жизнь. Сконструированное так, чтобы тикать всего лишь раз в день, звонить в колокол раз в год и медленно выдвигать свою невозможно терпеливую кукушку раз в миллениум, это огромное приспособление является противоядием нашей исступленной мыслительной установке «время — деньги», а также метафорой находчивости многих современных художников, которые одновременно посвятили себя радикальному преобразованию общественной концепции времени.



105. Фонд «Долгое настоящее»

**Прототип I «Часов на 10 000 лет».** 1999. Полноразмерная версия этих часов, задуманных Дэнни Хиллсом, находится в процессе реализации в Западном Техасе

Несмотря на то что каждое произведение искусства является хронометром — тщательно спроектированной вещью, которая помогает нам измерять жизненную дистанцию со времени его первого появления в нашем воображении, — с начала 1990-х годов (когда философ Фрэнсис Фукуяма вызывающе заявил, что цивилизация достигла «конца истории») появилась целая группа примечательных творений, которые заставили зрителя задуматься о каждой крупинке в потоке частиц песочных часов существования. Уроженец Японии, художник-затворник Он Кавара, который умер в июне 2014 года в возрасте восьмидесяти одного года, является, пожалуй, самым загадочным среди современных хронологов. На протяжении 1990-х годов и первых двух десятилетий нового тысячелетия у него не убавилось решимости создавать каждый божий день картину, на монохромном фоне которой изображена лишь актуальная дата. Этот ритуал стал для существования Кавары столь же необходимым, как сон или дыхание, будто бы возврат к полуночи стрелок каждого часа в мире зависел от его покорного поминовения истекающего дня и передачи того

на хранение в музей жизни. Постепенное накопление изображенных дней Кавары, прочно вписавшихся в современное сознание, стало настолько легендарным, что уже трудно представить себе возникновение каких-либо других исключительных художественных хронометров этого периода вне сферы его мощного влияния.



28 SEP. 68



106. Он Кавара

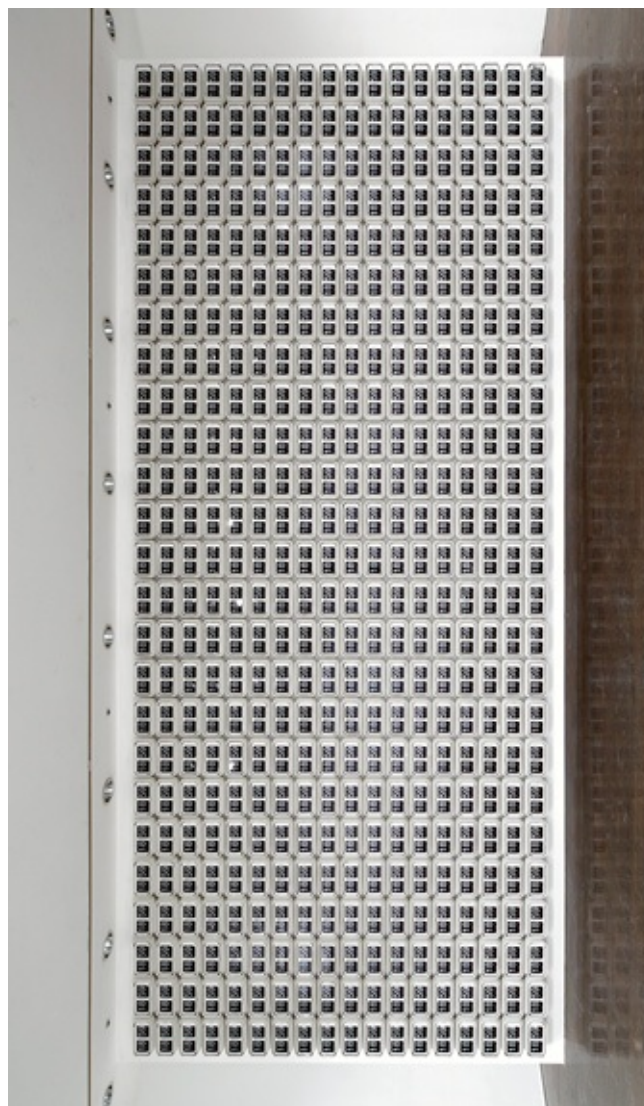
**28 сентября 68.** 1968. Серия «Сегодня». 1966–2013. Холст, акрил

Виртуозная работа швейцарско-американского художника Кристиана Марклея «Часы» (2010) [107], также является продуктом компульсивного ремесленничества. Беспрецедентный подвиг цифрового монтажа, «Часы» представляют собой двадцатичетырехчасовой видеоколлаж, составленный из тысяч эпизодов голливудского и независимого кино, в которых присутствуют указания на время дня или ночи. Тщательнейшим образом синхронизированный, чтобы показанное на пленке время совпадало с часом, минутой и секундой реального времени, хронометр Марклея, потребовавший для своего создания годов утомительного ручного труда, — это циклический «квилт» из кинематографического злодейства и героизма, романтики и отчаяния, драмы и радости. И только жесткая логика незыблемого порядка времени наделяет смыслом, казалось бы, случайный калейдоскоп несвязанных сюжетных линий и жизней, которые наматываются на бобину, клип за клипом, снова и снова через параллельную вечность «Часов».



107. Кристиан Марклея

**Часы.** 2010. Одноканальное видео со стереозвуком. 24 часа.  
Циклическое воспроизведение



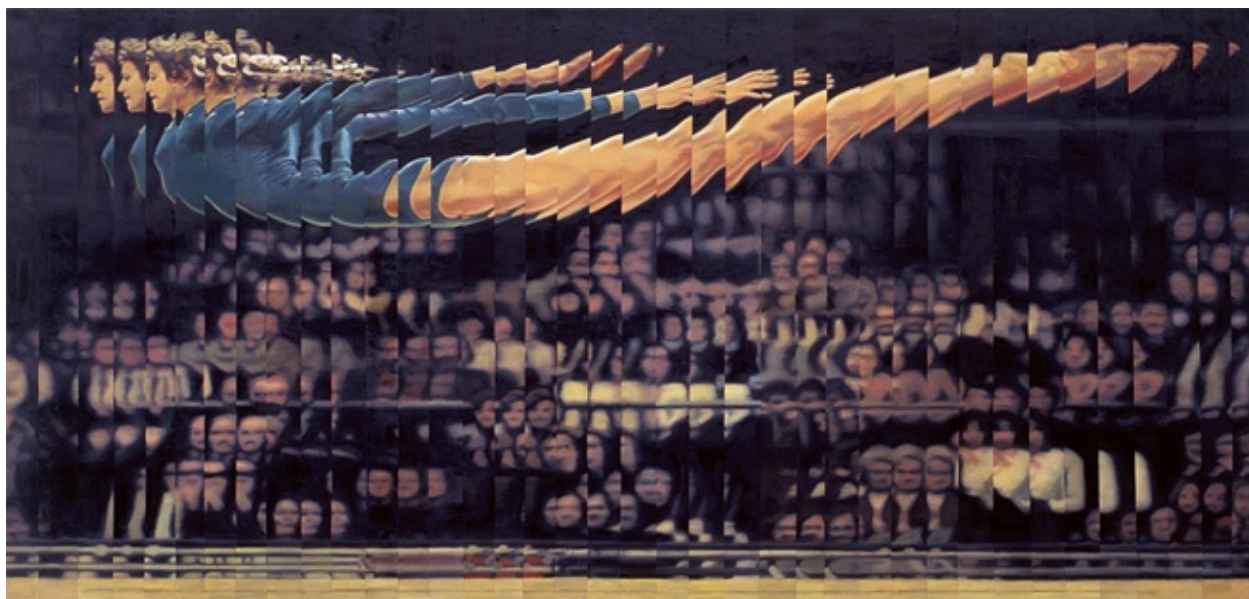
108. Даррен Алмонд

**Время.** 2008. Цифровые настенные часы, пластик, электромеханика, сталь, винил, система компьютеризированного электронного контроля, комплектующие детали

Иммерсивное кружение фильма Марклея резко контрастирует с монолитной стеной британского художника Даррена Алмонда «Время» (2008) [108]. Для произведения Алмонда шестьсот электронных часов были выстроены в тикающую баррикаду непрерывно мигающих цифр. Ступор бессонницы, когда глазеешь на часы, будучи не в силах остановить ход секунд, вдруг превратился в оживший кошмар: перед зрителями выросло непреодолимое гиперболизированное зрелище того, как собственная жизнь убывает с каждым тиканьем. Увеличивая ощущение часовой дезориентации, которую может вызвать одержимость временем,



следующее произведение Алмонда, «Идеальное время» (2012), включает в себя еще один временный фасад, только на сей раз меняющиеся панели, отражающие время, были перепутаны, так что верхняя половина каждого числа (часа или минуты) не соответствовала нижней половине, создавая совершенно абсурдный и невнятный инструмент, единственной надежной функцией которого является прекращение эсхатологического страха.



109. Люси Маккензи

**Ольга Корбут.** 1998. Холст, масло

Возможность разбить время на мерцающие составные единицы завораживала художников с тех пор, как сто лет тому назад стал сенсацией футуристский шедевр Марселя Дюшана 1912 года «Обнаженная, спускающаяся по лестнице, № 2». Дюшановское расщепление движения по всему пространству холста снова возникает в парящем оммаже этой влиятельной картине — посвящении белорусской гимнастке Ольге Корбут, прозванной Минским Воробьем, которое создала шотландская художница Люси Маккензи |109|. Она растягивает в сегментированном размытии синкопированных миллисекунд воздушный прыжок миниатюрной спортсменки, чье выступление в 1972 году на летних Олимпийских играх очаровало зрителей обеих стран — участниц холодной войны. Притягательная грация Корбут, нашинкованная Маккензи в застывшие фрагменты, выстроенные разделенными полосками, пронзительно обрушивает любые ключевые аллюзии на современную культурную историю, предлагая бесконечную петлю жизни и ее изображения.





110. Джед Куинн

**Падение.** 2006. Лен, масло

Ресайклинг известных символов и признанных икон из истории визуальной выразительности, или то, что в 1980-е стало называться апроприационизмом (подход, который изначально использовали последователи Дюшана и художники поп-арта в 1950–1960-е годы), уверенно нарастил свою популярность в последние десятилетия. Некоторые художники, включая британских живописцев Джеда Куинна и Марка Александера, весьма интересно исследовали потенциал апроприации в качестве интеллектуальной грамматики для комментирования оригинальности и предполагаемой линейности разворачивая истории искусства как привязанного ко времени повествования, развивающегося схематично в простой хронологии от одного века и движения к другому: от импрессионизма к постимпрессионизму, от кубизма к вортицизму, от сюрреализма к абстракции. Новое открытие живописи идеального пейзажа XVII века, осуществленное Куинном в работе «Падение» (2006) [110], дает хорошее представление об постапроприационистическом стиле. Начав с поразительно достоверной реплики сумеречного пейзажа Клода Лоррена «Изгнание Агари» (1668), в котором изумительный, только-только начавший скрываться сумерками горизонт так и манит взгляд вверх от темнеющего переднего края, Куинн усеял апроприированную идиллию анахроническими отсылками к другим эпохам и дисциплинам. С неба на

землю со свистом несется обреченная фигура, — будто картина задумывалась как приквел знаменитого «Пейзажа с падением Икара» (около 1560; его автором долгое время считался Питер Брейгель), — которой, как нам сообщают, на самом деле является французский драматург и поэт Антонен Арто, теоретик авангардного «театра жестокости», убивший себя в 1948 году, после того как узнал, что болен раком. По непонятной причине Арто, кажется, устремляется к разрушенному остову того, что было идентифицировано как киностудия «Черная Мария» американского изобретателя Томаса Эдисона, первая в своем роде. Студия уже разрушена — усыпана осколками стеклянной крыши, указывая нам, что Арто — не первый несчастный, спланировавший сюда с небес, и, следовательно, каждое произведение искусства является опасным местом беспощадных столкновений несчастных сознаний, прошлого и настоящего. Живописная точность, с которой Куинн выполнил свою галлюцинаторную сцену, столь же ошеломляющая, сколь и устаревшая, предлагает зрителям заглянуть в идеальный мир, где разделение времени и кордонов истории насквозь эродировано, — в вечность общего эстетического пространства и без конца воскрешаемого символизма.



111. Марк Александер  
**Американское болото (Семья Фриков).** 2013. Холст, масло





112. Джейк и Динос Чепмены

**Если бы Гитлер был хиппи, какими счастливыми были бы мы.**  
2008.

Одна из тринадцати исправленных акварелей Адольфа Гитлера на бумаге

В перегонном кубе воображения Александра время и искусство тоже воспринимаются как дополняющие друг друга ферментирующие силы, способные алхимизировать знакомый предмет в нечто поразительное и странное. К примеру, в его незаконченной серии «болотной живописи» канонические произведения западноевропейского и американского искусства претерпели впечатляющие изменения, как будто их извлекли из загадочного торфяного болота, в котором держали столетиями. Повторенные в «мятых» красно-коричневых оттенках и сгустках умбры, с морщинистыми масляными поверхностями, напоминающими древнюю кожу сохранившихся в болотах страшных тел из железного века, картины Александра извлекают ужасающую красоту из утомленных контуров ставших шаблонными изображений, которым они вторят, заставляя зрителей снова обратить внимание на достижения старых мастеров. Например, в его работе «Американское болото (Семья Фриков)» (2013) |111 | двойной портрет матери и ребенка конца XVII столетия (выполненный неизвестным мастером, но являющийся исключительно



важным памятником визуального наследия Новой Англии) претерпел знаковую для Александра трансформацию в ископаемую реликвию будто бы доисторической выдержки. Учитывая, что оригинальная картина сама являлась продуктом последовательных изменений анонимного художника, задумавшего ее три с половиной века назад (ребенок был дополнением к уже законченной композиции), она вполне гармонирует с вмешательством Александра, чья философия подразумевает, что каждое художественное изречение — это непрерывное смешение забытых имен.



113. Роберт Смитсон

**Спиральная дамба.** 1970. Грязь, осажденные кристаллы соли, камни. Спираль на воде 457,2 м в длину и 4,6 м в ширину на Розел-Пойнт, Большое Соленое озеро, Юта

Представление, что всё искусство в некотором смысле является продуктом безымянного и несогласованного сотрудничества в долгосрочной перспективе (в конце концов, контекст, в котором мы воспринимаем и постигаем любое произведение искусства, — его размещение в галерее или книге — невозможно контролировать или координировать с художником), доведено до абсурда у британских художников инсталляции Джейка и Диноса Чепменов в серии тринадцати акварелей, выставленной братьями в 2008 году: «Если бы Гитлер был

хиппи, какими счастливыми были бы мы» [112]. Как и болото Александра или идиллия Аркадии у Куинна, серия Чепменов началась с заимствования фона, только в этот раз историческими сценами стали не тщательно выстроенные имитации, а оригинальные акварели Адольфа Гитлера, набор которых художники купили за 115 тысяч фунтов стерлингов. На поверхности этих довольно слабых, ремесленнических картин Чепмены нанесли всплески чуждого колорита «людей-цветов»: галлюциногенные радуги и психоделические бабочки. Эти современные вмешательства были выполнены весьма грубо, и братья оказались смелыми наблюдателями, чтобы признать, что гитлеровская часть была сравнительно более умелой. Однако в основе работ Чепменов лежало не просто стремление испортить акварели вмешательством простых смертных, но вызов самодовольству общества относительно статуса исторического символа (Гитлера как олицетворения зла), который, как и прочие культурные означающие, рискует утратить свое значение, если периодически не стряхивать с него пыль и не выносить его на свет.

44/10/97 10:30 PUL 801 513 4180

UTAH 4075 0001

44/10/97

#### SPIRAL JUTTY

##### Detailed Directions:

1. Go to the Golden Spike National Historic Site (GSNHS), 10 miles west of Brigham City, Utah. The Spiral Jutty is 15.5 dirt-road miles southwest of the GSNHS.  
To get there (from Salt Lake City) take I-80 south approximately 45 miles to the Corinne exit. Just west of Brigham City, Utah. Exit and proceed 3.5 miles west, on State Highway 89, to Corinne. Proceed through Corinne, and drive another 17.7 miles west, still on Highway 89, to Lunge Junction. Turn west off Highway 89 at Lunge, and drive 7.7 miles up the east side of Fremontary Pass to the GSNHS.
2. From the Visitor Center at the GSNHS, drive 0.4 miles west on the main dirt road running west from the center. Remember to take the county dirt road...not the railroad grade.
3. Five point six miles will bring you to an intersection. From this vantage you can see the lake. And looking southwest, you can see the low foot hills that make up Red Point, 1.3 miles distant.
4. At this intersection the road forks: One road continues west and the other goes south. Take the south fork. Both forks are Old Silver County Class 2 (unimproved) roads.
5. Immediately you cross a cattle guard. Call this cattle guard #1. Including this one, you will cross four cattle guards before you reach Red Point and the Spiral Jutty.
6. Drive 1.3 miles south. Here you will see a corral on the west side of the road. Now too, the road splits back. One fork continues south along the Fremontary Mountains. This road leads to a timber gate. The other fork goes southwest toward the bottom of the valley and Red Point. Turn onto the southwest fork, just north of the corral. This is also a New Silver County Class 2 road.
7. After you turn southwest, you will go 1.7 miles to cattle guard #2. Here, besides the cattle guard, you will find a fence but no gate.
8. Continue southwest 1.3 miles to cattle guard #3, a fence, a gate, and a sign on the gate which reads, "Fremontary Ranch."
9. Another .50 miles will bring you to a fence but no cattle guard and no gate.
10. Continue 2.3 miles south/southwest to a combination



#### 114. Тасита Дин

**Инструкции для «Спиральной дамбы» Роберта Смитсона. 1997.**  
Инструкции были посланы художником по факсу в Совет искусств штата Юта

Темы восстановления и утраты, питающие творчество Куинна, Александера и Чепменов, дают импульс и живущей в Берлине британской художнице Тасите Дин, которая периодически возвращается к геологической судьбе «Спиральной дамбы» [113 | Роберта Смитсона — знаменитого произведения лэнд-арта длиной 457,2 метра, созданного за шесть апрельских дней в 1970 году из грязи, кристаллов соли и базальтовой породы на северо-восточном берегу Большого Соленого озера в Юте. Две работы, созданные Дин в 1997 и 2013 годах, посвящены строительству и возможному исчезновению эпохальной скульптуры Смитсона. Первое обращение Дин к этой теме вылилось в аудио, фиксирующее ее безуспешную попытку найти то место, где «Спиральная дамба» некогда протягивала свой закручивающийся хвост шириной 4,6 метра в кроваво-красную воду у Розел Пойнт. Ее вторая работа, названная «JG», представляет собой закольцованный фильм на двадцать шесть минут, в котором исследовались взаимосвязи между извилистой дамбой Смитсона и воображением английского писателя Д. Г. Балларда, разделяющего с Дин восхищение американским художником (который, в свою очередь, и сам любил книги Балларда). На протяжении фильма Дин, снятого в Юте и в схожих калифорнийских пейзажах озера Моно и Долины Смерти, образы

древних коррозионных элементов из соли, песка и воды медленно проникают в сознание зрителя, как богатые риторические фигуры неподконтрольных сил вдохновения и времени, которые формируют судьбу эстетических творений более ощутимо, чем недолговечные руки художников, их создавших.



115. Ансельм Кифер

**Швират ха-келим.** 2009. Холст, акрил, масло, шеллак, терракота

В искусстве Дин, как и у Александера, создание и разрушение являются неразлучными синергетическими режимами: каждый из них в равной степени ответственен за состояние и структуру произведений искусства, которые время доносит до нас. Похожие тревоги заряжают искусство немецкого художника Ансельма Кифера, а также британского керамиста Грейсона Перри. У Кифера само выживание настоящего и будущего всегда символически поставлено на карту. Вся его художественная продукция, вместе взятая, представляется храбрым исследованием эзотерического осмысления непрерывного создания и разрушения Вселенной, начала и гибели. Зачарованное циклической космологией и оккультными структурами истории, искусство Кифера — это сгущенная компрессия средневековой и модернистской поэзии и



теологии, философии и вымысла, которая сопротивляется ограничению параметрами единого традиционного вида искусства. В своей комбинации из живописи, скульптуры и инсталляции 2009 года «Швират ха-келим» [115] | художник предложил то, что представляется воплощением каббалистского понятия «разбиения сосудов» (приблизительный перевод названия работы Кифера) — одновременно травмирующего и величайшего события в концепции генезиса Вселенной, возникновения времени и создания человека, предложенной мистиком из Галилеи Ицхаком Лурией. В «Швират ха-келим» руинированная пирамидальная структура, которая легко могла бы сойти за изветшалые вавилонские ступени или разбомбленный амфитеатр на окраине Багдада, вырастет перед зрителем на парящей поверхности холста, а прямо перед ним на полу галереи разбросаны осколки керамических ваз, — это детрит, оставшийся от катаклизма, случившегося либо еще до начала времен в царстве божественного и, следовательно, положившего начало человеческой истории, либо произошедшего на прошлой неделе в разбитой глубинке между древними врагами.





116. Грейсон Перри

**Розеттская ваза.** 2011. Глазурованная керамика

Как предполагает название, «Розеттская ваза» (2011) Перри — это капсула времени XXI века, украшенная идиомами и иронией своего века, которые в отсутствие визуальных ключей могут оказаться совершенно нечитабельными для будущих поколений. Если прочность Розеттского камня, оригинальной плиты из гранодиорита II века до н. э., обнаруженной в 1799 году, оказалась решающей для расшифровки египетских иероглифов,

то керамические хроники современного менталитета в вопросах вкуса и его зависимости от коммерческих клише, записанные на цилиндрической поверхности анахроничных ваз, представляются осознанно недолговечными. Решив изобразить свои зачастую противоречивые наблюдения над социальными предрассудками на полых сосудах, традиционно используемых для хранения кремированных останков, Перри подчеркнул безусловную эфемерность не только материальной выразительности произведений искусства, но и самой культуры.



117. Билл Вудроу  
**Не считаясь с историей.** 2000. Бронза

Макабрические ноты, едва слышимые за поверхностью произведения Перри, звучат на полную мощь в своего рода гротескном величии бронзовой скульптуры «Не считаясь с историей» (2000) |117| британского художника Билла Вудроу, занимавшей четвертый постамент на лондонской Трафальгарской площади с 2000 по 2001 год. Произведение состоит из



кипы огромных символических предметов, брошенных перед аудиторией с изяществом кувалды. Голова неизвестной упавшей статуи оказалась раздавленной готовым сломить всё и всех под своей тяжестью гигантским антикварным томом, который сам, в свою очередь, вдавливаясь в постамент зловещими корнями дерева, венчающего композицию. Хочет ли Вудроу, чтобы зрители созерцали неминуемое уничтожение цивилизации природой или же увидели в природе зависимую силу, питающуюся продуктами человеческого сознания (или даже сознанием вообще), — понять невозможно, но на этой самой двусмысленности и строится интерес к работе.



118. Люк Тейманс

**Большой брат.** 2008. Холст, масло

Неопределенность интерпретации и неразрешимость исторической перспективы точно так же лежит в основе восприятия времени бельгийского художника Люка Тейманса и шотландца Питера Дойга. Приводящий в замешательство живописный интерьер Тейманса 2008 года под названием «Большой брат» |118| весьма характерен для берущей за душу манеры художника. Выполненная в тусклых серых и размытых черных тонах, будто бы увиденная через скрытую камеру наблюдения, картина изображает общее пространство для сна в реалити-шоу, где за изолированными участниками постоянно наблюдает удаленная от них

аудитория. Однако размытость фокуса, приводящая к тому, что нечетко прописанные холмики постельного белья могут показаться трупами или сваленными в кучу жертвами политического преследования, превращает сцену популярного развлечения в нечто куда менее спокойное. В название телевизионного шоу, пропущенного через линзы усложняющего воображения Тейманса, вернулся ужас его изначального значения, отсылая к преимуществу всеведущего диктатора из тоталитарного кошмара Джорджа Оруэлла «1984». Когда избиратели по всей Европе и США обсуждали законность государственных программ наблюдения, «Большой брат» сумел размыть до состояния вечного момента как вымышленные, так и исторические страхи, застывшие в немигающем глазу, который углубляется, словно бездна, в центре этой пугающей работы.

Большой живописный водный пейзаж Дойга «Сто лет тому назад» (2001) [119] приглашает зрителя в еще более неоднозначное путешествие по изображению того, что есть прошлое, или преходящее, или грядущее. Название работы подразумевает, что прошел век от какого-то события, вехи или эпохи, но что именно означает эта дата, мы никогда не узнаем. Неопрятная фигура в центре полотна (отчасти похожая, как сказал сам художник, на великого американского гитариста), кажется, застряла на середине своего пути от далекого острова к предполагаемому аллегорическому берегу, на котором находятся зрители картины Дойга. Не символизирует ли загадочный обитатель каноэ наше собственное прошлое или будущее, или этот человек — живая реликвия из других времен, направленный к нам сообщить новости из какого-то неведомого мира, откуда он сбежал сто лет назад? Длинное изящное судно — нередкий гость на полотнах Дойга, — из которого нас манят глаза главного персонажа, кажется выточенным из сновидений, двусмысленно указывая и вперед, и назад: и на пробуждение, и на сон, на будущее и на прошлое.



119. Питер Дойг  
**Сто лет назад (Каррера).** 2001. Холст, масло

Кем бы ни был герой мечтательной сцены Дойга, он обречен сидеть в одиночестве напротив безумного и одержимого технологиями мира, в котором живет большинство из нас: он словно дальний родственник, либо предшествующий беспроводной связности нашего общества, либо предвещающий его постапокалипсическое вымирание. Возможно, что «Сто лет тому назад» из неразгадываемого названия отсылает к непосредственному настоящему, и тогда утомленный Вселенной человек в каноэ — это наша судьба. Дойг не одинок среди современных художников в созерцании эфемерности всего того, что вокруг нас кажется непоколебимым. Лондонский художник Ричард Райт посвятил себя параксиальному размышлению о бренности самого стойкого компонента своей практики [120]. Работая прямо на стенах галерей и институтов, пригласивших его сделать свою экспозицию, и полностью отдавая себе отчет в том, что его сложная в исполнении живопись с притиркой сусальным золотом будет уничтожена и забелена в процессе подготовки выставки следующего художника, Райт принимает неизбежную быстротечность своего произведения в качестве сущностного аспекта его воздействия. Нередко занимая неуместные расщелины, будь то углы или карнизы в галерее, хрупкая филигрань тонких рисунков Райта напоминает орнаменты средневековых манускриптов, и каждая комната со всеми



посетителями будто бы становится страницей, ожидающей, чтобы ее перевернули. Художник рассчитывает на общее со зрителем понимание, что искусность его кисти, как и глаза, которые ее воспринимают, конечна. Это ведет к более острой перспективе и более откровенному признанию повсеместной жестокости времени, чем это обычно имеет место в музеях и галереях, где художники, кураторы и посетители убеждают себя в несокрушимости искусства.



120. Ричард Райт

**Без названия (06.01.08).** 2008. Бумага, сусальное золото

Живущий в Берлине художник перформанса Тино Сегал и французский художник-режиссер Филипп Паррено довели утверждение о сущностной недолговечности искусства до исключительной крайности. В 2013 году владельцам билетов на обзорную и поглощающую все чувства выставку Паррено «Куда угодно прочь из этого мира» в Токийском дворце в Париже, включавшую в себя ряд его фильмов и превосходные световые работы, сопровождаемые неожиданными звуками, вручались DVD-копии фильма «Мэрилин» (2012), речь о котором уже шла на с. 58–59. Фильм Паррено воссоздавал и показывал словно бы глазами самой Мэрилин ее



номер в отеле, в котором она проживала в 1950-е годы. Однако особенно пронзительной клаустрофобную меланхолию «Мэрилин» делало уникальное форматирование самого DVD, которое, словно запись тайных инструкций для секретных операций, стирало данные после проигрывания, делая невозможным повторный просмотр. Этим приемом Паррено сознательно вводит в ткань своего искусства само качество непостоянства, которое художники пытались одолеть на протяжении всей истории, и побуждает зрителей возвести память об искусстве в статус самого искусства. Паррено предлагает нам смотреть, но не заглядываться.

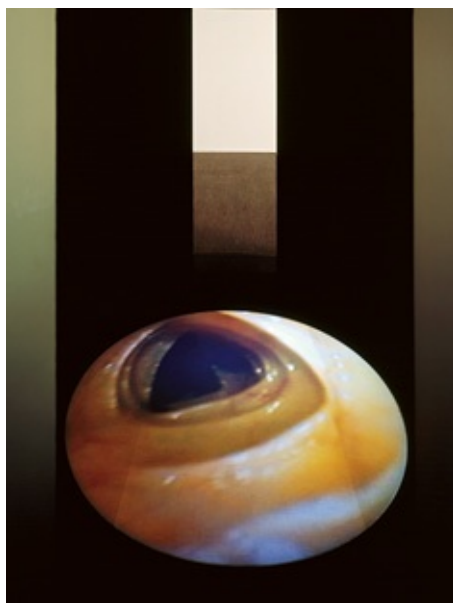
Сегал, изучавший танец и политическую экономику в университете, изобрел даже особый термин для своего уникального понимания отношений между зрительским восприятием того, что он создал, и долговечностью этого творения. Так называемые «сконструированные ситуации» Сегала отличает абсолютное отсутствие материального реквизита и решительный запрет художника на создание любой документации произведения. Любые записывающие устройства, видео или аудио, запрещены в галереях, где разыгрываются гибко поставленные «ситуации» между подготовленными ассистентами художника, или, как он сам их называет, «интерпретаторами», и посетителями, которые решаются принять в них участие. Покидая зал, вы можете взять с собой лишь память о пережитом опыте. То, что происходит в произведении Сегала, является импровизацией и поэтому непредсказуемым и неповторимым событием, включающим в себя диалог, песню, танец и жесты-экспромты, темп которых зависит от сформировавшихся отношений между посетителем и интерпретатором. С точки зрения Сегала, искусство — это не создание артефактов для потребления в будущем, но проходящий момент в долгом настоящем нашего общего существования.

## Глава 7. Горизонт событий: наука и современное искусство

Когда дело касается двух устремлений — искусства и науки, толкающих человека на эксперименты со времен начала цивилизации (общей целью которых является более четкое понимание того, кто мы и как мы соотносимся с тайной Вселенной вокруг нас), взгляды общества на их судьбы решительно расходятся. Если научное исследование (или то, что ранее называлось натурфилософией) в западной культуре веками оценивали с искаженной перспективы надзирающей религии, то искусство последнюю дюжину десятилетий подпало под еще более пристальное внимание, став дисциплиной, нуждающейся в самой сильной самообороне. Многие части общества столь сильно сомневаются в ценности самого дела создания современного искусства, что достижения художников либо снисходительно принижаются («На такое способен даже мой пятилетний сын!»), либо вовсе исключаются в качестве неудачной попытки действовать даже в свободных рамках жанра: «Хорошо, но искусство ли это?» В свете подозрения, что художественные усилия всё больше и больше недооценивают, наверное, неудивительно, что так много художников в последние двадцать пять лет решили усилить взаимодействие между научными и эстетическими поисками. Еще ни разу со времен, когда Леонардо да Винчи постоянно метался между чертежной доской с анатомическим рисунком и новаторским портретом, между передовой морской инженерией и библейской иллюстрацией, эпоха не видела столь буйного стремления художников пополнить творческий лексикон словарем современных научных исследований.

Биологически интрузивные инсталляции родившейся в Бейруте художницы Моны Хатум — «Corps étranger» (1994) |121| и «Глубокая глотка» (1996) — можно рассматривать как зачин уникальной синергии искусства и науки в нашу эпоху. Посетители инсталляции «Corps étranger», название которой можно перевести как «Инородное тело», входят в большую цилиндрическую камеру, напоминающую сложное медицинское визуализирующее устройство, и — учитывая, что первые сканеры в аэропорту будут введены только через несколько лет, — кажется, что вошедшие сюда вот-вот будут транспортированы на неизвестную землю. И в некотором смысле так оно и есть. Оказавшись внутри, зрители

обнаруживают, что стоят над круглой напольной проекцией изображений, записанных художницей во время погружения эндоскопической хирургической камеры во все отверстия ее тела. Закольцованный фильм, открывающийся, словно люк в странное подземное пространство, увлекает зрителей всё глубже и глубже в тело художницы, тогда как жуткие звуки внутренних органов хлюпают и пульсируют со всех сторон. Иммерсивное и полностью дезориентирующее изобретение Хатум представляет собой один из самых обескураживающих автопортретов, когда-либо сотворенных и сумевших трансформировать самые глубокие аспекты материального тела личности в завораживающую вселенную для экстраординарного путешествия странников.



121. Мона Хатум

**Corps étranger.** 1994. Видеоинсталляция с цилиндрической деревянной конструкцией, видеопроектор, видеоплеер, усилитель и четыре динамика

Будоражащий автопортрет, выраженный на языке медицинского диагноза, имеет место и в творчестве австралийской мультимедийной художницы Джастин Купер. Для ее инсталляций 1998 года «Вознесенная» и «Вознесенная II» [122 | семьдесят шесть отдельных радиологических срезов или сканов тела художницы, полученных с помощью аппарата МРТ, каждый из которых показывал отдельный сегмент материального тела Купер, были прикреплены к прозрачным термопластическим листам, а затем собраны в растянутую последовательность, образуя подвешенное

рассеченное тело. Вытянутая колода нечетких силуэтов предстает как убедительное научное доказательство существования художницы, а также пугающе намекает на ее ничем не защищенную испаряемость. Приглашая зрителей прогуляться по экспозиции ее жутковато отраженного существа, Купер превратила себя в прозрачную пленку для неспециального медицинского анализа — публичной проницаемости, бросив вызов традиционным понятиям о природе отношения зрителя к произведению искусства.



122. Джастин Купер  
**Вознесенная II.** 1998. МРТ-сканы





123. Марико Мори

**Волна НЛО.** 1999–2003. Программа, взаимодействующая с мозговой волной, купол для проекции, проектор, компьютерная система, стекловолокно, Техногель®, акрил, углеродное волокно, алюминий, магний

Для Купер этика, связанная с разглашением собственных недиагностированных деформаций и злокачественных образований в контексте представления произведения искусства, является чисто теоретической. Но что, если задействованы настоящие медицинские снимки потенциально больных людей? Такой вопрос британско-нигерийский художник Йинка Шонибаре ставит в своей колкой видеопроекции 2000 года «Эффективное, дефективное, созидательное», включающей в себя кадры ультразвуковых исследований еще не рожденных детей, у которых был риск появиться на свет «дефективными». Пульсирующие кадры здоровых и потенциально больных сердец собраны вместе и снабжены решительно ненаучными заголовками: «Эффективное», «Дефективное», «Созидательное», порождая тонкое напряжение между медицинскими ярлыками и духовными обозначениями, которые могли бы более точно отразить человеческое состояние.



124. Брайан Ино

**77 миллионов картин.** 2006. Картины, цифровое кодирование и архитектурная проекция

Японская художница Марико Мори расширяет концепцию экстериоризации себя в своей футуристической инсталляции «Волна НЛО» (1999–2003) [123], которая основывается на преобразовании мозговых волн в гипнотически аморфные образы. Произведение Мори заключено в гладкий серебристый модуль, 11,3 метра в длину и 5,3 метра в ширину, сделанный из стекловолокна в форме огромной стекающей в сторону капли слезы или дождя. Рассчитанный на трех участников, которым ассистенты художницы помогают забраться через просвечивающую желеобразную дверь в «техногелевые» откидные кресла поднятого над землей космического кокона, галактический гаджет Мори на самом деле оказывается уютной сканирующей камерой, в которой через электроды со лбов посетителей на экраны над ними проецируется балет их нервных импульсов. Статическая транспортировка, которую предлагает своим участникам «Волна НЛО», очевидно, оборачивается внешним путешествием через спутанный космос собственного сознания. Более глубокий аспект опыта касался наблюдения за трансформацией оцифрованных данных собственного сознания в расплывчатые формы,

которые перемежались анимацией из картин, созданных уже Мори, что еще сильнее связывало видящего и видимое, нежели привыкла воспринимать аудитория.



125. Скотт Дрейвс и «Электрическая овца»  
**Поколение 244.** 2014. Проекция

Очевидная безграничность путешествия по внутреннему пространству, в которое приглашает посетителей работа Мори, охватывает и темы, изучаемые рядом современников художницы, в том числе британским мультимедийным художником и музыкантом Брайаном Ино и американским изобретателем и программистом Скоттом Дрейвсом. Ино, пионера таких звуковых жанров, как эмбиент и генеративная музыка (именно он придумал фразу «долгое настоящее» из шестой главы нашей книги), занимают отношения между технологией, ритмом, образом и временем. Его инновационная работа 2006 года «77 миллионов картин» включает в себя сложную синхронию компьютерной науки, живописи и случайную генерацию записанных звуков. Созданное для индивидуального восприятия на экранах персональных компьютеров, произведение являет собой непрекращающуюся мутацию 296 оригинальных работ визуального искусства, которые переплетаются в случайном порядке и практически без

повторений под постоянно меняющийся саундтрек.

Вечная трансформация образов и музыки в работе Ино, чья непрерывная репродукция бросает вызов представлениям Дарвина об эволюционной мутации, тем не менее ограничена конечным спектром возможных комбинаций включенного в его программу генофонда звуков и созданных ими образов. В отличие от нее, «Электрическая овца» (1999) |125 | Дрейвса, экспозиция которой тоже зависит от домашних компьютеров и дисплеев портативных электронных устройств, приглашает всемирную сеть зрителей внести свою абстрактную цифровую анимацию в генетический суп из постоянно развивающихся фракталов, которые затем проецируются случайным образом по всей системе. Когда какой-либо из сотни тысяч компьютеров по всему миру, подключенный к системе Дрейвса, переходит в спящий режим, отпрыски алгоритмически воспроизводящихся и трансформирующихся анимаций (или «овец»), внесенные в систему, внезапно оживают динамичной жизнью форм непредсказуемой и постоянно меняющейся экранной заставки.

С научной точки зрения компьютерная система Дрейвса является «трансгенной», как сказали бы биологи, в своей открытости новому материалу, который добавляется к существующему фонду «овец» непостоянных форм. Однако для бразильско-американского художника и профессора Эдуарду Каца эксперименты с трансгенезом как базисом для новых форм искусства являются делом, которое более эффективно осуществляется в биологической лаборатории с реальными, а не цифровыми формами жизни. Чтобы создать одно из самых скандальных и сомнительных произведений искусства своего века, Кац объединился с французским биологом и модифицировал генетический профиль кролика, внедрив в его структуру абсолютно чуждый компонент ЗФП, или зеленый флуоресцентный протеин, найденный у биoluminesцентной медузы акворея виктория, который ответственен за придание прозрачной или бесцветной в иных условиях гидромедузе вездомного свечения в ультрафиолетовом свете. Так в 2000 году появился Альба |126 | — генетически модифицированный кролик, который светился зеленым светом, оказываясь в надлежащем лабораторном освещении. Искусственное манипулирование самой тканью живого существа ради эстетических целей повергло многих зрителей в ужас. Однако в качестве метафоры того, как введение сенсационного элемента может изменить эволюцию искусства, работа Каца столь же сильна, сколь и отвратительна.





126. Эдуарду Кац  
**Кролик с ЗПФ.** 2000. Трансгенное произведение искусства, Альба, флуоресцирующий кролик

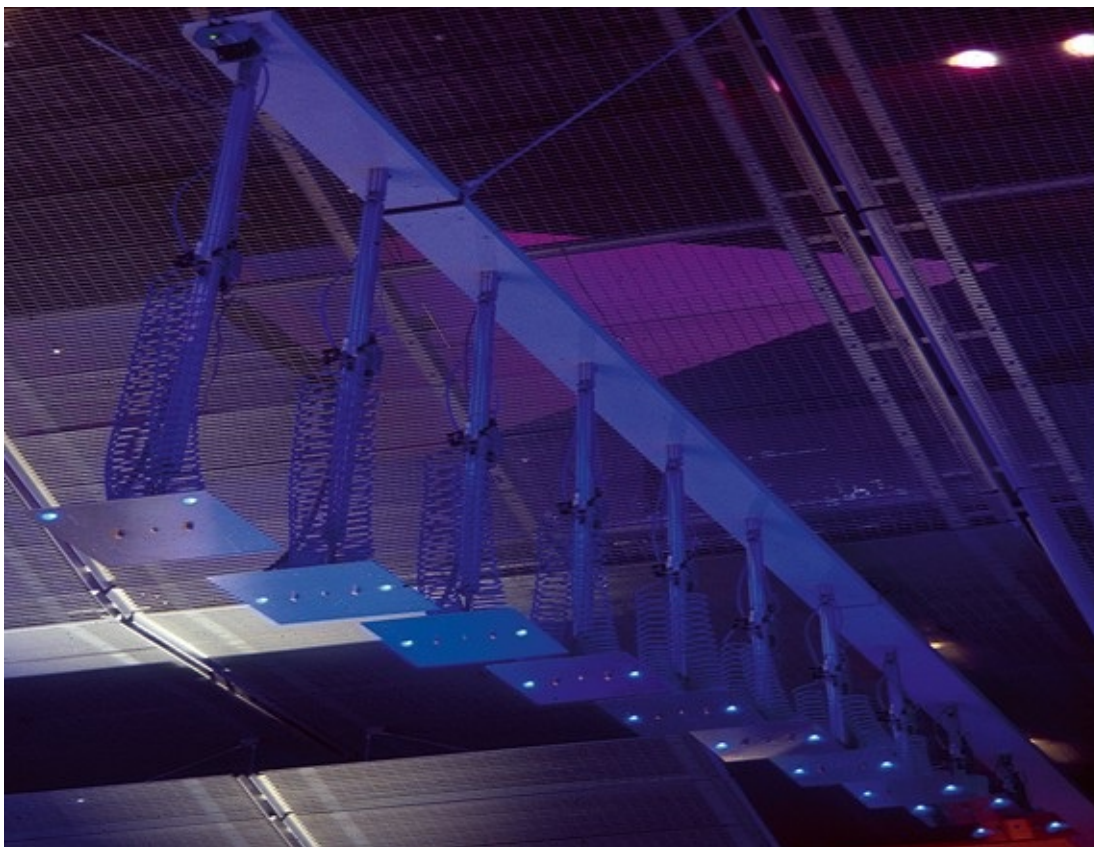
Образ сумерек, странным образом мерцающих измененными клетками сияющих кроликов, во многом согласуется с воображением американского художника или, как он сам предпочитает называть себя, «палеогрека» Алексиса Рокмана. Попавшие под обаяние безграничных возможностей биоинженерии в производстве невероятных биологических видов и в то же время осознающие потенциал человечества в уничтожении окружающего его мира, картины Рокмана заряжены противоречивыми эмоциями благоговения и беспокойства, очарования и страха. На выставке 2007 года в Центре современного искусства в Цинциннати он довел до ужасающих пределов тему скрещивания биологических видов, которой занимался уже более десяти лет [127]. В «Барочной биологии» художник изобразил сцены страсти между человеческой женщиной и мужской особью дманисийского гоминида, далекого родственника *Homo sapiens*, окаменелые останки которого были обнаружены в 1991 году. В свете того, что недавние прорывы в биотехнологиях позволяют оживить и реинтродуцировать исчезнувшие виды, зловещая фантазия Рокмана оказывается слишком уж научно осуществимой, повышая вероятность странной цикличности человеческого видообразования, где будущее — это парадоксально вырождающаяся регенерация прошлого.



127. Алексис Рокман

**Эскиз для «Романтических привязанностей» (Бюст дманисского гоминида).** 2007. Бумага, тушь, гуашь

За эволюционными концепциями, стимулирующими произведения Дрейвса и Рокмана, находится бесчувственная теория естественного отбора, согласно которой выигрышные генетические черты превалируют над слабостями вида, — беспощадное правило, ставшее камнем преткновения для стремлений либерального общества защищать своих самых уязвимых членов. Это напряжение задает тон инсталляции «Разве высокий лучше низкого?» (2000) [128], созданной английским скульптором Дарреллом Вайнером. Состоящее исключительно из стальных пластин, соединенных по отдельности с пневматическими стержнями, которые двигаются вверх-вниз над головами людей на эскалаторе, это приспособление, по-видимому, измеряет высоту каждого зрителя, будто бы полученный результат может квалифицировать или дисквалифицировать участников для некой неназванной деятельности после подъема. Однако в конце концов оказывается, что процесс отбора или исключения ничему не служит. Аппарат является затейливой аллегорией неопределенности перехода в будущее всякого биологического вида.

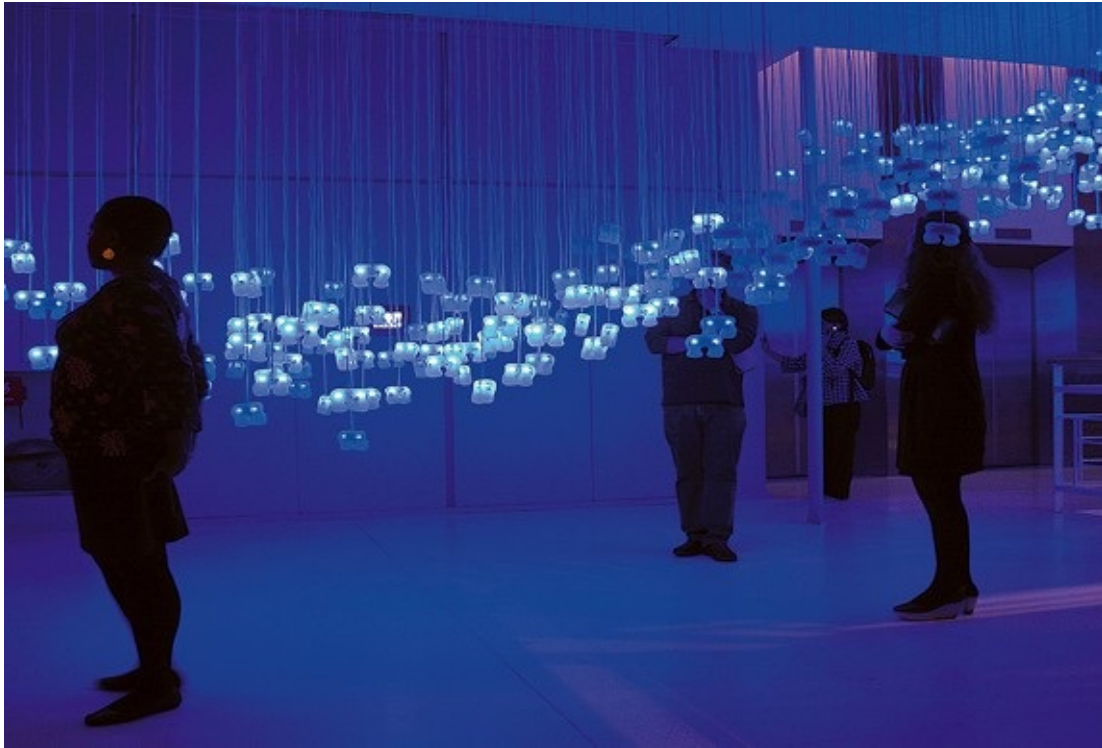


128. Даррелл Вайнер

**Разве высокий лучше низкого.** 2000. Электрооборудование, электроника, компьютеры, пневматика, сталь, светодиоды, алюминий и лазерный дальномер

Один аспект этого непредсказуемого будущего — как для многих ученых, так и для художников — предполагает потенциальные отношения между человечеством и синтетическими формами жизни, которые вполне могут возникнуть в ближайшие тысячелетия. Для своей инсталляции «Бион» (2006) |129| американские концептуалисты Адам Браун и Эндрю Фагг собрали тысячу небольших консолей, свисающих на электрических проводах разной длины с потолка в галерее, каждый из которых представляет собой искусственное сознание, составленное из датчиков, динамиков, процессора и синих светоизлучающих компонентов. Застывший снегопад мерцающих диодов начинает исполнять мелодию колокольного звона, когда к нему приближаются зрители. Но как только люди оказываются в непосредственной близости от скопления подвешенных «мозгов», устройства замолкают, и тишина волнами пульсирует по залу. Через некоторое время искусственные умы привыкают к настойчивому присутствию незнакомцев и вскоре захватывают их в ритм

возобновляющейся музыки и пульсации света.



129. Адам Браун и Эндрю Фагг  
**Бион.** 2006. 1000 литых пластиковых синтетических жизнеформ

По сути, Браун и Фагг создали устойчивую к внешнему воздействию синтетическую экосистему, умеющую приспосабливаться к вторжению человека и восстанавливать прекрасный баланс мерцания и звука. Многих художников, экспериментирующих в последней четверти века, растущее осознание хрупкости мировой экосистемы — куда менее жизнерадостное и гораздо более сложное, чем в «Бионе», — подталкивает к переоценке отношений между окружающей средой и искусством. В глазах этих художников погружение в естественные процессы и объединение с ними предполагает более интенсивную работу, нежели просто пассивное наблюдение снаружи, и требует более глубокого и более научного понимания окружающего нас мира. Среди них стоит назвать прежде всего датско-исландского художника инсталляций Олафура Элиассона, чей громадный и воздействующий на все чувства проект «Погода» [130] сумел привлечь два миллиона посетителей в Турбинный зал Тейт Модерн во время полугодовой демонстрации там в 2003–2004 годах. С помощью сложной организации сотен моночастотных желтых ламп, спрессованных в огромный парящий диск, мощных увлажнителей, производящих водно-



сахарную изморозь, и отражающей фольги гигантского размера, прикрепленной к потолку, Элиассон умудрился наколдовать в помещении сумерки. Зрителям, окутанным апокалиптической дымкой, видимо, не оставалось ничего, кроме как похоронно лежать и наблюдать за своими силуэтами, безличностно отражающимися в небытии над ними. На фоне растущей озабоченности по поводу потенциально катастрофических последствий изменения климата и глобального потепления в ослепительной алхимии Элиассона, превратившего простые элементы в колоссальное зрелище, можно увидеть и дурное знамение — будто он построил мавзолей для заходящего солнца.



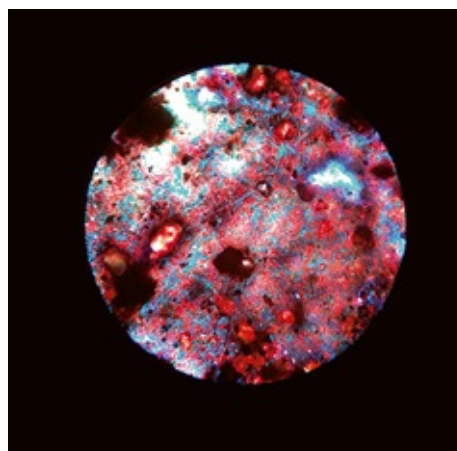
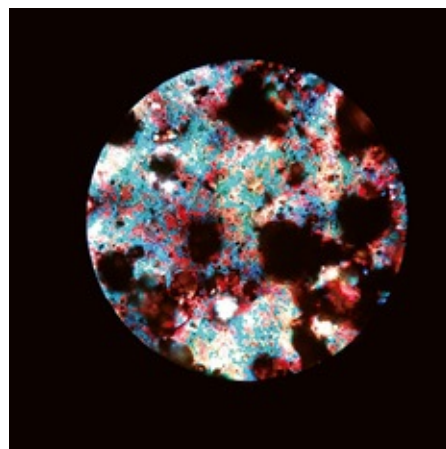
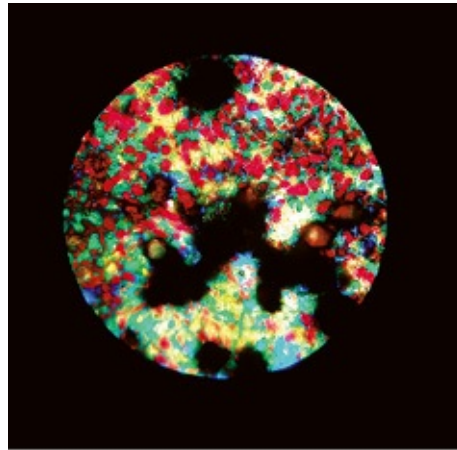
130. Олафур Элиассон

**Проект «Погода».** 2003–2004. Моночастотные светильники, проекционная пленка, машины для производства тумана, отражающая фольга, алюминий и подмости

Если Элиассон создал обманчивое факсимиле единственного в своем роде невозпроизводимого ресурса, то австралийская биохудожница Натали Еремиенко занимается реальным клонированием натуральных организмов для своего долгого органического проекта «Одно дерево (деревья)». Первая его фаза началась в 1999 году с клонирования тысячи бесплодных ореховых деревьев из генетического материала одного дерева Paradox Vlach из Модесто, Калифорния. Цель автора состоит в том, чтобы показать, как биологически идентичные существа совершенно по-разному развиваются, когда растут в неравных условиях. По задумке художницы, тысяча деревьев, которые были впоследствии высажены в районе залива Сан-Франциско среди очень разных общин и микроклиматов, представляют собой постоянно меняющиеся эстетические «зеркала», благодаря которым зрители могут наблюдать тонкие изменения в коллективном климате. Хотя Еремиенко в основе своего проекта полагалась на научные методы, ее конечной целью было продемонстрировать, что установленный факт генетического тождества не является всецело решающим для формы и особенностей любого живого существа и что не нет никакой неизбежности в возможностях отдельных лиц или сообществ.

Британский микробный художник и профессор искусства и окружающей среды в университете Фолмут, графство Корнуолл, Даро Монтаг разделяет веру Еремиенко в художественную пригодность естественного мира и его возможность создавать одновременно прекрасные и просвещающие произведения. Большинство работ Монтага отличает акцент на исчезающих следах организмов *in situ*, а также интерес к искусству как к доказательству органического взаимодействия. Для своего проекта «Эта Земля» (2006) |131| художник на несколько недель посадил ленты пленки во влажную почву. Покрытая коллагеном поверхность ацетата стала своего рода танцполом для веселящихся микробов, каждый загадочный тустеп и пируэт которых был запечатлен. Извлеченная из земли пленка открыла в ярких дискотечных пятнах гудящую ночную жизнь микроскопических плясок, о которых ученые имели представление, но редко могли увидеть воочию. Поглощающие культуры Монтага направлены на то, чтобы привлечь общественное внимание к потайным уровням красоты, находящейся на грани

уничтожения, которую мы рискуем полностью утратить, если не защитим природу от токсичных отходов, угрожающих выживанию крошечных тружеников, создавших это произведение.



131. Даро Монтаг

Справа налево: «Эта Земля 1»(деталь), «Эта Земля 6» (деталь) и



**«Эта Земля 9» (деталь).** Все — 2006. Цифровая печать с пленки, расщепленной земляными микроорганизмами

Произведения Еремиенко и Монтага своей убедительностью обязаны нашему представлению о том, что Земля и населяющие ее экосистемы очень хрупки и что нарушение тонкого равновесия, в котором они неустойчиво удерживаются, создает риски не только для выживания планеты в целом, но и для заключенной в ней красоты. Однако если взглянуть на проблему с другой стороны, как это делает объединенная команда художников и академиков, включающая в себя Кена Голдберга, Санджая Кришнана, Фернанду Вьегас и Мартина Уоттенберга, то в Земле на более глубоком уровне можно увидеть не кроткую жертву, а грозное существо, обладающее невероятно разрушительной силой, которая может быть использована и превращена в выдающееся искусство. Для своей работы 2013 года «Цветение» [132] команда разработала способ перевода через интернет сейсмических вибраций, обнаруженных вдоль зоны разлома Хейворд в Калифорнии (в котором консенсус геологов видит вестника более крупного события), в постоянно меняющуюся зыбь концентрических разноцветных «цветков». Каждый компьютерный монитор, подключенный к визуализации конвертированных в реальном времени данных, принимает постоянное содрогание калейдоскопических кругов, хаотичный дизайн и частота ритмов которых полностью зависят от тектонического движения геологических плит, простирающихся до кампуса Университета Калифорнии в Беркли. Чем более активна и потенциально опасна подземная активность, тем более детальное и привлекательное произведение искусства возникает. В результате возникает работа, создающая жуткую оппозицию из собственного эстетического динамизма, с одной стороны, и физического благополучия тех, кто живет в одном из самых популярных и желаемых регионов мира, — с другой.

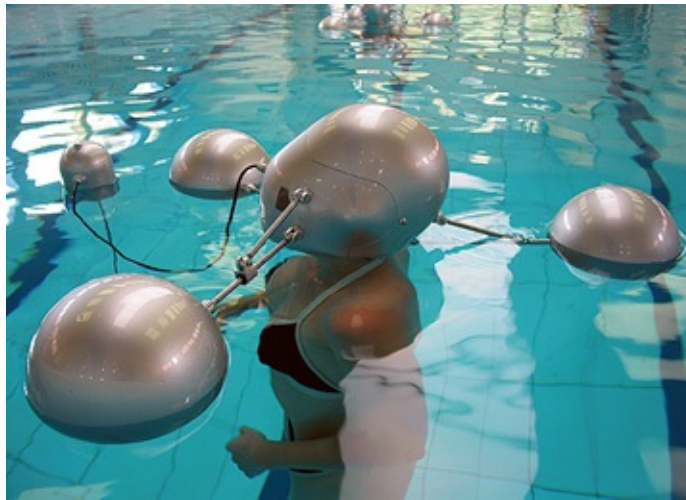
«Цветение» обращает сейсмограф с его утилитарной и научно-исследовательской целью в действующее по своему усмотрению устройство, способное как генерировать красоту, так и сеять страх.



132. Кен Голдберг, Санджай Кришнан, Фернанда Вьегас и Мартин Уоттенберг

**Цветение.** 2013. Это земляное произведение фиксирует колебания почвы, которые затем передает через интернет для генерации «расцветающих» цветочных полей

По мнению другой группы новаторов — Джеймса Огера, Джимми Луазо и Стефана Агаманолиса, растущая в последние годы зависимость от мобильных коммуникаций привела к тому, что люди повсеместно стали слишком полагаться на телефон — это по-настоящему удивительное приспособление, ставшее для культуры чем-то само собой разумеющимся. В качестве возражения художники придумали «Изофон» (2004) [133] — телекоммуникационный прибор для общения двух людей, чьи тела одновременно погружены в воду в разных локациях. Состоящий из астронавтических шлемов, сделанных из стеклопластика, с тремя расходящимися спицами, которые, в свою очередь, соединены с тремя сферическими буями (так, чтобы голова находящегося в воде оказывалась в центре «солнечной системы» этих луковичных поплавков), «Изофон» позволяет пользователям дрейфовать по воде во время разговора. Надетый футуристический шлем исключает любое стороннее отвлечение внимания. Таким образом, вскоре сознание собеседников, дрейфующих в воде температуры тела, становится единым с отделенными голосами каждого. Там, где технология всё активнее стремится спрятать науку за изобретениями, плавно интегрируя их в нашу жизнь, как будто они всегда были ее частью, присущая «Изофону» громоздкость призвана указывать на материальную весомость научных исследований, которым мы обязаны появлением меняющих нашу жизнь гаджетов.





133. Джеймс Огер, Джимми Луазо, Стефан Агаманолис  
**Изофон.** 2004. Стеклопластик, алюминий, электронный ресурс

Если создание «Изофона» может показаться некой озорной провокацией, неуклюжесть функционирования и чистота опыта которой любопытно расходятся с балансом удобства и качества, привычно ожидаемого от технологических приспособлений, то произведение «Umkehrbrille» («Перевернутые защитные очки») [134] бельгийского художника Карстена Хёллера, создаваемое начиная с 1994 года, можно считать подлинно дезориентирующим изобретением. Напоминая нечто среднее между громоздким оборудованием, которое офтальмологи используют для оценки зрения пациентов, и футуристическими очками, хитроумное изобретение Хёллера разрушает ожидания того, кто его надевает, значительно затрудняя его способность воспринимать окружающий мир вместо попыток ее улучшить. Потайные зеркала очков наклонены так, чтобы поставить мир с ног на голову и сделать передвижение от одной точки к другой до тошноты опасным опытом. Продолжительный эффект ношения нелепых очков Хёллера выражается в более глубокой оценке тех обычных устройств, которыми мы бездумно пользуемся день ото дня, а также науки, лежащей в их основе.





134. Карстен Хёллер

**Umkehrbrille (Перевернутые защитные очки).** 1994/2004. Акрил, стеклянные призмы, алюминий, полиэтилен, полипропилен, пеноматериал, кожа, нилон

«Изофон» и «Umkehrbrille» напоминают нам, что наука и искусство основываются на экспериментальных исследованиях, результаты которых непредсказуемы. Не каждый продукт работает и приносит желаемые плоды. Риск — это неотъемлемый компонент истории обеих дисциплин, и наблюдатели созданного произведения, равно как и его создатели, должны быть к нему готовы. Или же, как остроумно намекает инсталляция немецкого художника Кристиана Мёллера: «Не трогать» (2004). Работа состоит всего лишь из установленного в галерее металлического шеста, обведенного большим знаком на полу, который решительно запрещает посетителям его трогать. Однако кроме визуальной инструкции ничто не препятствует тому, кто решится проигнорировать знак. Установленная в лондонском Музее науки в 2004 году работа провоцировала зрителей на риск, без которого не было бы никаких научных открытий. Однако, будучи дестабилизирующей двойной ловушкой, тех, кто решился ослушаться предупреждения, шест ударял слабым электрическим разрядом после звука сирены, напоминая тем самым, что произведение искусства — не научная

работа и, несмотря на схожие импульсы, они относятся к различным культурным формам, способным по-разному сотрясать наши чувства.



135. Кристиан Мёллер  
**Не трогать.** 2004. Сталь, ПВХ, система электрического ограждения,  
громкоговоритель

## **Глава 8. Цвета настоящие и придуманные: новое абстрактное искусство**

Когда НАСА начало публиковать виды нашей Галактики, снятые космическим телескопом Hubble после его запуска на орбиту с Космического центра Кеннеди во Флориде в апреле 1990 года, первой реакцией общества стало оцепенение перед явленной внеземной красотой. Затем появились вопросы. Среди прочего людей одолевало сомнение, действительно ли эти завораживающие фотографии соответствовали тому, что мог бы увидеть человеческий глаз из космоса, или же эти поразительные оттенки явились лишь искусственной манипуляцией. Эксперты в астрофизике вскоре попытались объяснить философское различие между так называемыми истинными и искусственными цветами: разница между тем, что воспринимает невооруженный глаз, и тем, что изображает сложное оборудование корабля, обусловлена не достоверностью цвета, как мы его понимаем, а жаром, массой и влажностью. НАСА, подобно таким предшественникам — новаторам зарождающегося абстрактного искусства в начале прошлого века, как Казимир Малевич, Василий Кандинский и Пит Мондриан, воспринимало цвет как относительное измерение существования объекта, как качество, которое может украшать и оцениваться отдельно от сущности и внешнего вида, — проводник, выпущенный в неизвестное. И действительно, в этих дебатах об аутентичности и изменчивости цвета в начале 1990-х годов можно увидеть метафору возвращения некоторых самых талантливых современных художников к трансцендентной роли цвета в искусстве как всецело абстрактному свойству, свободному от какой бы то ни было материальной формы.



136. Элсворт Келли

**Кривые на белом (четыре панели).** 2011. Масло, холст, четыре панели

Некоторые художники, чьи имена уже играли ключевую роль в истории абстракции конца 1980-х годов, начали новые значительные этапы своего творчества, несмотря на преждевременные предсказания некоторых скептиков о том, что живопись в целом и абстрактная живопись в частности исчерпали свою способность удивлять. Решающую роль в этом продвижении абстрактного искусства вперед сыграли ветеран американской абстрактной живописи Элсворт Келли, английская представительница оп-арта Бриджет Райли, немецкий живописец Герхард Рихтер и ирландско-американский художник Шон Скалли. В случае Келли, решительно перешедшего от фигуративной живописи к абстрактной в конце сороковых годов (когда ему не было и тридцати), последнее десятилетие миллениума стало свидетелем нового утверждения жесткой и не оставляющей следов кисти живописи единых цветов, загнанных в простые негеометрические формы. Несмотря на то что формы живописи и скульптуры Келли, несомненно, призваны напоминать зрителю естественный мир — море и небо, землю и свет, — совершенство, с которым они выполнены, кажется выведенным будто бы из научного уравнения, как если бы его работы были вычисленным доказательством некой забытой теоремы.





137. Герхард Рихтер  
**16 ноября.** 2006. Бумага, масло

Абстрактные картины Рихтера, которые он продолжал создавать на протяжении последней четверти века, не вызывают желания сравнить их с точностью математической формулы. С конца 1960-х годов этот художник,

родившийся в Дрездене, следовал двумя расходящимися путями — реализма и абстракции, отказываясь видеть в них врагов или отменяющие друг друга противоречия. Более того, именно процесс поиска лучшего средства передачи эффекта размытости черно-белой фотографии подтолкнул Рихтера, получившего признание как фотореалист, к технике, которой стали отличаться его последующие абстрактные работы. Протягивая изготовленный вручную скребок по хаотично положенным красочным слоям разного состояния тягучести — то слева направо, то сверху вниз, — Рихтер создает абразивную плоскость преднамеренных повреждений, где краска и давление взаимодействуют с захватывающей непредсказуемостью. Результат восхищает своей полной отстраненностью от наблюдаемого мира и искрится только собственной беспорядочной красотой.

Британка по рождению, Райли, прославившаяся в 1960-е годы чередой картин, иллюзорные и оптически сложные узоры которых вызывали у зрителей сильную когнитивную реакцию, в 1990-х заново открыла возможность цвета ради цвета, чему способствовали изображения не подсмотренных у природы реалистических форм, а простые повторяющиеся ритмы. Так называемые ромбовидные картины Райли этого периода **|138 |** — термин, который обычно ассоциируется с Питом Мондрианом и его поворотом некоторых квадратных картин, висевших, как ромбы, одним углом вверх, — казалось, наконец воплотили ее юношеское убеждение о возможностях абстрактной живописи, сформулированное за десятки лет до этого: «Я вижу природу не как пейзаж, а как динамизм визуальных сил, — событие, а не феномен. Этими силами можно овладеть, только если использовать цвет и форму как безусловные сущности».





*Bridget Riley*

138. Бриджет Райли  
**Июнь.** 1992–2002. Трафаретная печать





139. Шон Скалли

**Лир.** 2013–2014. Алюминий, масло

Цвет как единственная основа, из которой можно извлечь подлинную сущность, вдохновлял и творчество Скалли, уроженца Дублина. Траектория развития визуального языка ирландского абстракциониста, начиная от его плотно переплетенных «Супер-решеток», изображенных с



помощью малярного скотча в 1970-х годах, до свободных и безграничных матриц его широких блоков из цветных слоев, отличающих его зрелую серию «Стена света», всякий раз оставалась в стороне от дотошной оптической точности, на которую уповал оп-арт. Сила работ Скалли, очевидная в параллельно начатых сериях крупноформатных живописных картин, среди которых «Выкопанная земля» и «Земная линия», лежит отчасти в способности художника создавать в своих произведениях чувство геологической компрессии цвета, слои которого будто бы светятся из глубины. В результате этой археологии света рождаются картины, которые кажутся одновременно древними и юными. Стремление вдохнуть новую жизнь в архетипическую форму направляет и ныне создающуюся серию «Дорика», суровая кладка монохромных плит которой вызывает созерцательный дух старейшего и чистейшего из классических архитектурных ордеров. Свет, исходящий из каменной кладки изображений Скалли, кажется столь возвышающим, что музыкант Боно окрестил художника «каменщиком души». В картине Скалли «Лир» (2013–2014) [139], состоящей из шести огромных алюминиевых панелей, покрытых масляной краской, ощущение душевного раскола шекспировского героя и разрушения его материальной империи передается в статическом содрогании блоков-единиц. Напряжение между разрушающимся физическим телом и покидающим его духом эффектно и трогательно передает неопределенность капель, текущих по краям решеток Скалли, одновременно придавливающих их к земле и навечно выталкивающих к небесам.

Скалли, как Ротко и Джексон Поллок до него, опровергает наши представления о живописной точке схода, отдавая предпочтение философии цвета перед иллюзией перспективы. Для ряда художников следующего поколения, включая проживающих в Лос-Анджелесе Марка Гротьяна и немку по рождению Томму Абтс, иллюзия пространственной глубины в двухмерной картине, изолированная от любых материальных объектов, ее занимающих, становится механизмом для исследования сложностей взаимодействия с чистым цветом. Начиная с середины 1990-х годов Гротьян в своей продолжающейся по сей день серии работ, известных как «картины-бабочки» [140], исследовал сегментацию поверхности холста и наше восприятие ее, выстраивая сходящиеся сети плоскостей осколочной формы, напоминающие разбитое камнем окно. Нередко скатываясь в противоречия, эти острые осколки контрастных цветов разламывают нашу уверенность в стабильности координат картины и кажутся одновременно взрывающимися вовне и проваливающимися

внутри.



140. Марк Гротьян  
**Без названия (Белая бабочка).** 2002. Лен, масло



141. Томма Абтс

**Fewe.** 2005. Холст, масло, акрил



142. Брайс Марден

**Ткацкое письмо.** 2010–2011. Холст, масло

Как и в работах Гротьяна, цветовая палитра Абтс обычно приглушена, если и вовсе не подавлена своей землянистостью, хотя композиционные стратегии, которые используются в ее картинах, включают в себя более широкий диапазон геометрических узоров, пересекающихся линий и разорванных прямоугольных ритмов. Как и с картинами Скалли, богатство поверхностей Абтс происходит от неумолимого выписывания составляющих картину форм. В результате органическое переплетение прямых линий и сталкивающихся контуров в ее работе создают неповторимую грамматику, которая подчеркивается неровными тенями и неоднородной текстурой. Все произведения художницы своими размерами и ориентацией напоминают небольшие портреты (48 × 38 см) и носят

названия, заимствованные из немецкого словаря имен, что придает ее постоянно развивающемуся проекту глубину и неповторимость личности, как будто в каждой ее картине закодирована уникальная генетическая подпись — абстракция индивидуального «я».



143. Лиз Ларнер

**2 как 3 и несколько тоже.** 1997–1998. Бумага, сталь, акварель, два элемента





144. Артуро Эррера  
**Сказать семь.** 2000. Шерстяной войлок

Учитывая проницаемость границы между репрезентативным и абстрактным, пожалуй, не вызывает удивления, что некоторые художники этого периода разряжали свое воображение, исследуя возможности самой этой границы как главного компонента своего искусства. На излете 1980-х годов экспертиза в восточной каллиграфии, которую нью-йоркский рисовальщик и живописец Брайс Марден начал всячески культивировать, запустила радикальную трансформацию способов его выражения. Строгий минимализм, который ранее отличал его искусство (до тех пор направленное на создание широких монохромных блоков), уступил место клубкам тонких извилистых кривых, перекликающимся с курсивностью неевропейского письма [142]. Так возник продолжительный эксперимент по распутыванию визуального смысла из постоянно ослабевающих петель лингвистически неразборчивых каракулей.

Если долго смотреть на работы Мардена, то их растрепанные линии могут внезапно сложиться в языковую различимость или стать узнаваемыми формами. Подобный эффект используют в своем игровом воображении венесуэлец Артуро Эррера и лос-анджелесский скульптор

Лиз Ларнер. Оборачивая тонкую стальную арматуру в тутовую бумагу, окрашенную акварелью, Ларнер собирает вроде бы простые геометрические модели того, что кажется огромными пустыми химическими молекулами, чьи формы странным образом деформированы, будто бы их протащили через червоточину из другого измерения. Искажение регулярного объема, как в работе Ларнер «2 как 3 и несколько тоже» (1997–1998) [143], приковывает внимание зрителя к изогнутым краям, определяющим целостность проницаемой конструкции. В ее чудной арматуре цвет оказывается сведен ко всего лишь к намеку на границах существования предмета.

Важной чертой творчества Эрреры является гладкий переход областей абстрактных линий на поверхности работы в иконические мультяшные формы, оставленные в виде виньеток неоконченной анимации. Смещение абстрактного с минимально изобразительным оставляет каждое произведение в подвешенном состоянии, заставляя зрителей гадать, что делает изображение перед ними: медленно распускается или постепенно собирается в нечто удобочитаемое. Эти искусно запутанные формы настолько незабываемы, что даже чисто абстрактные работы Эрреры, такие как «Сказать семь» (2000) [144], состоящие из нитей висящего войлока, кажутся навечно пребывающими в состоянии сплетения в традиционные формы.



145. Андре Бутцер  
**Без названия.** 2008. Холст, масло





146. Альберт Олен  
**Без названия.** 2012. Холст, бумага, масло





147. Шарлин фон Хейл  
**Моментито.** 2009. Холст, акрил, пастель, уголь

Ироничная двусущность, которая привлекает воображение одновременно к миру очевидной легкомысленности эфемерной мультипликационной анимации и к потенциальной остроте чистой краски, также отличает работу немецкого живописца Андре Бутцера [145]. Художник неустанно возвращается между крупномасштабными работами тесного карнавального экспрессионизма, где отвоевывают себе пространство буйство карикатурных форм и искаженных лиц в психоделических цветах, и более спокойными работами со сдержанными детскими каракулями на фоне рассудительных и неподвластных времени серых тонов. Когда Бутцер работает в своей второй манере, кажется, что его нерегулярные и загадочные линии плывут по поверхности картины и одновременно жадно ею поглощаются, как будто любые попытки человека процарапать нечто красноречивое обречены на невнятность. Полученное впечатление, будто почти сформулированное изображение тонет в своем медиуме, соответствует технике таких современников художника, как немцы Альберт Олен и Шарлин фон Хейл.



148. Франц Вест

**Я и Оно.** 2008. Лакированный алюминий, три части

Для нью-йоркской выставки 2014 года под названием «Живопись пальцами» Олен присвоил рекламные эмблемы, развернув на их поле «войны» клякс, полос и пятен [146]. Возникшие образы оставляли ощущение роскошного вандализма: элитное граффити, слишком хорошо осознающее свою эстетичность, чтобы нести сколько-нибудь серьезное антисоциальное послание. В свою очередь, у Шарлин фон Хейл языковая невнятность идет рука об руку с интригующей неопределенностью значения ее произведений. В центре ее картины 2009 года «Моментито» [147] среди мрачного хаоса из потертостей и тусклых каракулей распаивается похожее на окно неокрашенное белое квадратное поле. А смятое сообщение из извилистых линий либо втягивается в сознательную поверхность произведения через нетронутое отверстие, либо навсегда разматывается наружу: музыка едва рожденной фразы застыла на грани возможности дешифровки.



149. Карла Блэк  
**Ласкатель.** 2009. Целлофан, краска, скотч, нить





150. Ансельм Рейле

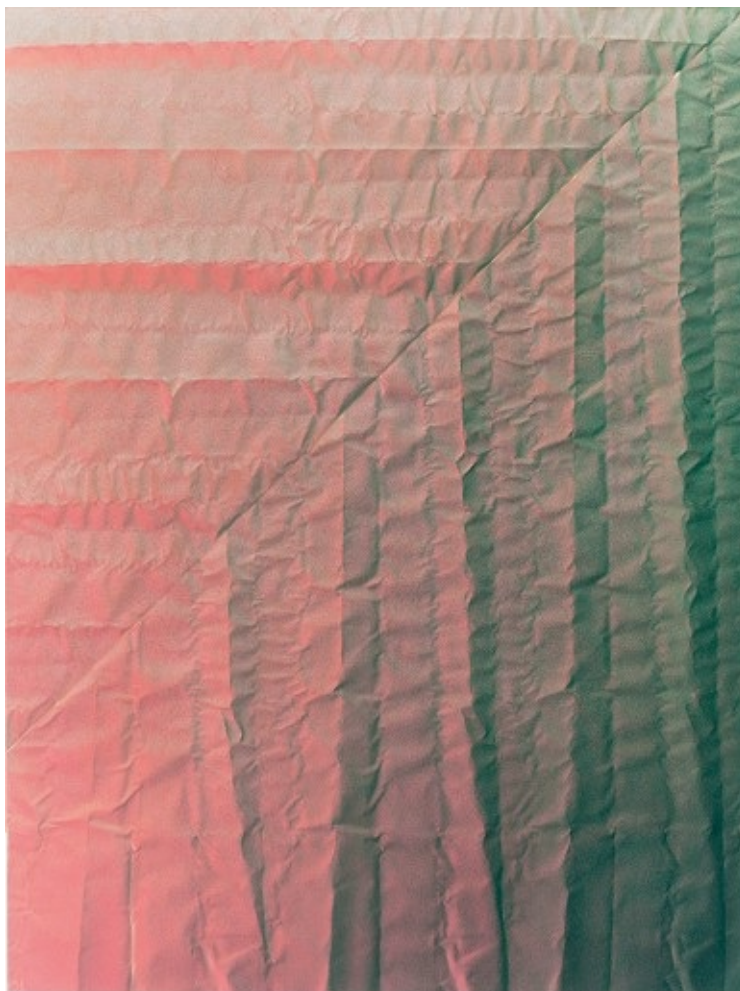
**Без названия.** 2005. Холст, оргстекло, смешанная техника

Балансируя на линии разлома, где сталкиваются тектонические плиты эфемерных и устойчивых высказываний, Бутцер, Олен и фон Хейл обнаруживают себя на эстетической территории, которую австрийский художник, уроженец Вены Франц Вест пытается исследовать уже более тридцати лет. В 2008 году Вест представил публике нью-йоркского Центрального парка то, что многие приняли за воплощение основного для всей карьеры художника стремления бросить вызов претенциозности

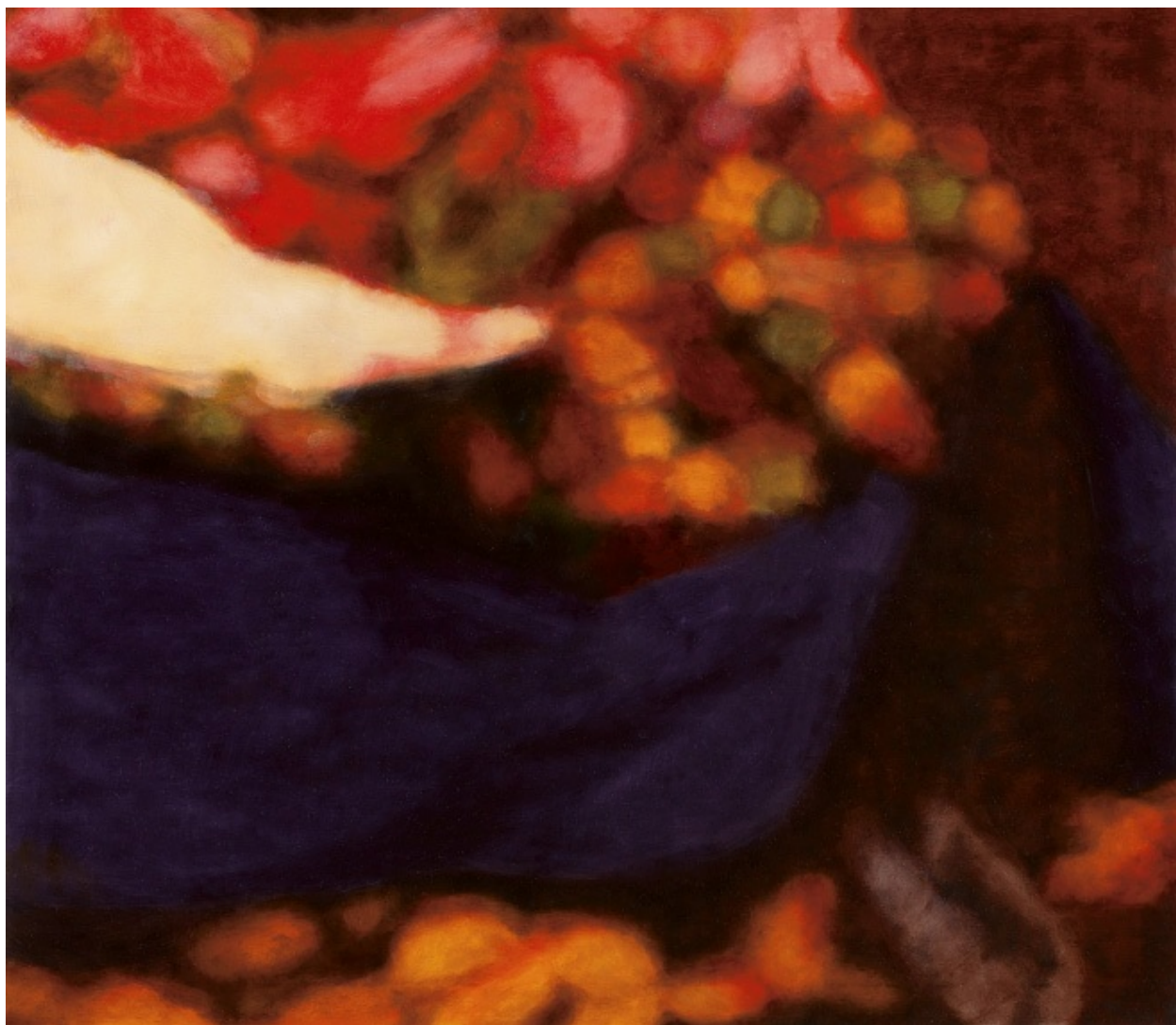


традиционных художественных форм, наделяющих в то же время очевидную абсурдность слоями неожиданной серьезности. «Я и Оно» (2008) [148], большая алюминиевая скульптура, состоящая из петляющих и скручивающихся ярких цветных балок, подначивала прохожих преодолеть свои страхи и свободно взаимодействовать с произведением искусства, используя его в качестве веселой городской вежи, как будто в воображении Веста его работа была той самой нитью, которая могла бы заштопать скованное-отчужденное «я» фрейдовской теории расколотого существования.

Направляя зрительское внимание на самый тонкий компонент визуального выражения — линию, такие художники, как Марден и Вест, стремятся высвободить из веков конвенционального изображения формы самый основной элемент художественного творения, из которого происходит всё остальное: согласованность глаза и разума, руки и души. Схожий инстинкт в творчестве их современников стремился отбросить даже самую, казалось бы, несократимую линию и привлечь внимание к структуре поверхности, на которой происходит художественное выражение: сделать тканью саму текстуру, лежащую в основе их идей. Шотландская художница Карла Блэк подчеркивает непрочную материальность ткани своего произведения тем, что создает поверхности из неожиданных и непредсказуемых материалов, таких как мел и гипсовый порошок, наделяя тем самым свои монументальные в иной ситуации произведения хрупкой эфемерностью, которая с философской точки зрения оказывается сродни человеческой тленности. Тонкая измятая материя целлофановой скульптуры Блэк «Ласкатель» (2009) [149], которая свисает, словно искореженная куколка, и преобразует занимаемое ею пространство в царство призрачной трансформации, имеет сущностное сходство с недавно созданными «смятыми картинами» [151] калифорнийской художницы Таубой Ауэрбах и «картинами из фольги» [150] немецкого абстракциониста Ансельма Рейле. Трехмерность острых складок и сгибов, глубоко затронувших целостность льняного холста, который Ауэрбах интенсивно скручивала и зажимала, только возрастает, когда впоследствии на них наносится аэрозольная краска. Так возникает иллюзия низкорельефной скульптуры, красота ложной топографии теней и хребтов которой свидетельствует о травме своего необычного создания, напоминая о жесткой «пространственности» наделавших шуму порезов на монохромных холстах, которые новатор Лучо Фонтана осуществлял более полувека назад.



151. Тауба Ауэрбах  
**Без названия (Складки).** 2012. Деревянный подрамник, холст, акрил



152. Лилиан Томаско  
**След.** 2012. Холст, масло

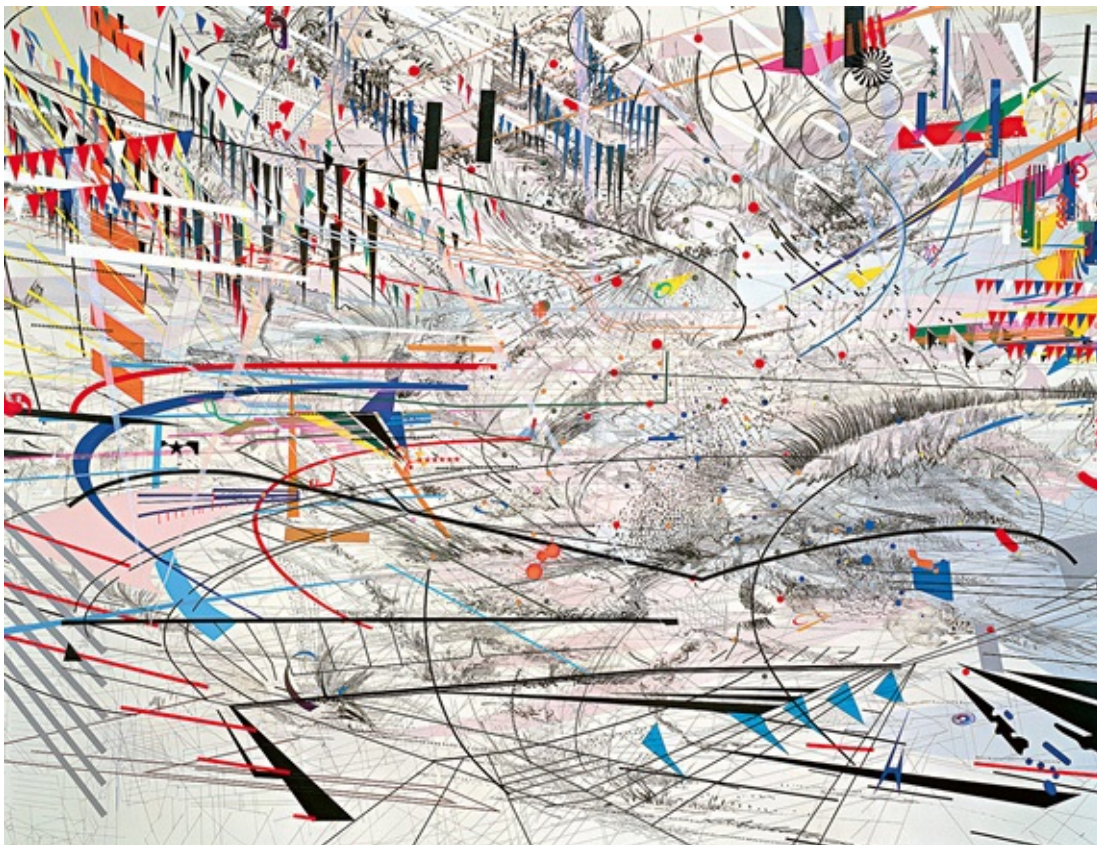
Для швейцарки по рождению Лилиан Томаско плотное льняное полотно с традиционно окрашенной поверхностью также является загадкой, которую предстоит разгадать. Обычно, работая с полароидными фотографиями «живописных» куч разнообразных по текстуре тканей, полотенец и тряпок, занавесок и простыней, Томаско несоразмерно увеличивает свой предмет и размывает фокус, подрывая любую очевидную связь между глубокими насыщенными цветами изображенных ею материалов и их повседневными функциями. Так возникает загадочное переплетение вдохновения и процесса, окраски материала и окрашенного материала, подталкивающее нас поразмыслить над самой сутью процессов восприятия и создания. Как ясно из названия картины «След» (2012) |152 |,

Томаско больше интересует то, что было, а не то, что есть, скорее присутствие отсутствия, нежели физически ощутимое здесь и сейчас. Цвет у художницы редко обозначает саму вещь; скорее, он создает вибрирующее эхо отражающейся памяти — невидимую нить, соединяющую прошлое и будущее, «я» и душу.



153. Беатрис Мильязес  
**As Irmãs (Сестры)**. 2003. Бумага, печать





154. Джули Мерету  
**Стадия I.** 2004. Холст, чернила, акрил

Синхронизация ритмов собственной души с традиционными принципами культуры и истории, окружающих ее, является побудительным мотивом для творчества некоторых абстракционистов, заявивших о себе в этот период. Для бразильской художницы Беатрис Мильязес, а также американской художницы эфиопского происхождения Джули Мерету, нигерийского скульптора и уроженца Ганы Эля Анацуи и немецких мультимедийных художников близнецов Герта и Уве Тобиасов абстракция стала средством слияния всё еще формирующегося западного визуального словаря со свежими акцентами, связывающими произведения с культурными традициями, зачастую пропущенными историей модернистского искусства. Находясь под равным влиянием жестких линий и оптических хитросплетений Бриджет Райли, а также тропической атмосферы родного региона — влажной смеси блеска и темноты, ослепления и опасности, Мильязес сумела освежить абстрактную традицию в Латинской Америке, берущую начало на заре 1950-х годов, когда швейцарский художник и один из первопроходцев конкретизма Макс Билль организовал ретроспективу в Музее современного искусства в Сан-

Паулу, пробудив интерес к этому искусству.

Для Мерету, чья семья бежала из подконтрольной хунте Эфиопии в 1977 году, когда будущей художнице было семь лет, сама по себе плоскость, на которой разворачивается искусство, является оспариваемой площадкой конфликтующих медиа, где слой за слоем соперничают за власть прочерченные пером линии и динамичные удары акриловой краски, полунеки на архитектурные чертежи и учетные журналы. Так возникает застывший взрыв несвязанных знаков, беспокойный и беспорядочный шквал означающих, не связанный ни с каким осмысленным контекстом [154].

Грубая красота, которую можно вылепить из осколков, обломков и разрушений, движет и искусством Анацуи. Прославленный своими захватывающими крупномасштабными настенными «драпировками», которые на расстоянии кажутся огромными занавесами из мятой ткани кенте (сакрального плетения из шелковых полос в Западной Африке), Анацуи создает свои скульптуры из мусора грубого потребления: пластиковых крышек от газировки и дешевых алюминиевых крышек от спиртных напитков. Эти «спасенные» материалы раздроблены, проколоты и прошиты проволокой, став переработанной мозаикой реабилитированного материализма [155]. Искусство Анацуи стремится удержать лавину колонизирующего мусора, угрожающего сокрушить ресурсы и будущее Африки.

Скульпторы Герт и Уве Тобиасы тоже преданы идее реабилитации забытого народного символизма и древних техник, некогда служивших для его воспроизведения. Исследуя одну из огромных комбинированных ксилографий близнецов, созданную с использованием традиционных инструментов, теряешься в зигзагах сюрреалистичных форм и фрагментов румынской традиции, загадках повторяющихся узоров, напоминающих раннее увлечение Жоана Миро арлекинами. Однако в руках братьев Тобиас этот заброшенный биоморфизм, питавший европейское искусство почти век назад, оказывается реанимирован и пронизан отсылками к украшениям и традиционной одежде коренных народов. Как и Анацуи, братья Тобиас смотрят в будущее, возвращаясь в прошлое — к конфигурациям из цветов, текстур и форм, которые, будучи старыми, снова воспринимаются новыми.





155. Эль Анацуи  
**Дузаза II.** 2007. Выброшенное алюминиевое сырье и медная проволока



156. Герт и Уве Тобиас  
**Без названия.** 2007. Бумага, цветная ксилография



157. Габриель Ороско

**Прототип.** 2004. Холст, краска на основе синтетических полимеров

Форма круга повторяется и бесконечно переопределяется в творчестве Герта и Уве: то она обозначает абстрактный живот или голову, то стилизованный цветок, то солнце или звезду. Одержимость столь эластичным означающим роднит их с мексиканским концептуальным художником Габриэлем Ороско, по-разному экспериментирующим в своем творчестве с комично удлинненным футбольным мячом, столом для снукера в виде эллипса и велосипедом, у которого нет ни руля, ни сиденья, а вместо них дополнительные колеса прорастают вверх и в стороны под разными углами от рамы. Ороско стремится бросить вызов нашей уверенности в законах физики, которые регулируют окружающую нас среду. Для серии картин «Самурайское дерево», начатой в 2004 году, Ороско разработал сложную систему сегментируемых с помощью компьютера кругов, созданных из тщательно откалиброванных квадрантов и полумесяцев, положение, размер и ориентация которых вычислялись на основании тех, что были созданы ранее. После того как изображается сложная сетка, каждая четверть или полусфера круга расписывается либо контрастно, либо так, чтобы она вливалась в фоновое поле, создавая ветвящуюся систему статического вращения, отражающую экспонентное разделение жизни на Земле и в то же время бесконечное вращение планет



и галактик над ней.

Поглощенность идеей ухватить сущность универсальных сил и то, как они отражают импульсы человеческого тела и разума, схожим образом лежит в основе творчества уроженца Мумбая, живущего в Лондоне скульптора Аниша Капура, а также ирландского художника Гутги. Если скульптуры Капура на протяжении 1980-х годов добросовестно впитывали акценты индийской культуры, нередко отражая ее уникальную архитектуру, то с начала 1990-х годов он выработал более абстрактный визуальный язык, который стремится превзойти частности любого наследия или региона. В результате возникли такие работы, как «Облачные врата» (2004), — скульптура, растекающаяся, словно ртуть, в чикагском парке «Миллениум», которая одновременно кажется первобытной и футуристической, ретроградной и рафинированной. Его скульптура из красной смолы 2006 года под названием «Внутри цельной фигуры» — тонкий, похожий на диджериду рог, заканчивающийся свистком, напоминающим сложенные трубочкой губы, — кажется, предназначена для того, чтобы заглушить различие между внутренними и внешними чувствами. Что это: гладкий ствол, через который души выстреливаются в этот мир, или же огромная барабанная перепонка Бога? Столь же глубокий дисбаланс рождает и гигантская скульптура Гутги 2009 года «Calix Meus Inebrians» («Переполненная чаша») [158]: огромный стальной потир, чаша которого возвышается и раскрывается в изумленном благоговении перед небом Прованса. Опыняющий и одновременно аскетичный, потакающий и строгий, глубокий изгиб чаши служит проникновенным символом абстрагирующего инстинкта художника, который дистиллирует непреходящую красоту из одноразового мира.



158. Гутти  
**Calix Meus Inebrians (Переполненная чаша).** 2009. Окрашенная  
бронза

## Глава 9. Языковое поколение: слова в искусстве

В 1990 году глобальный дискурс обогатился новым термином: возник «эмотикон» — гибрид английских слов «эмоция» и «икона». В 1980-х годах компьютерные программисты уже использовали клавиатурную пунктуацию, уподобляя ее выражениям лиц (например, двоеточие, за которым следует скобка, обозначает улыбающееся лицо, если посмотреть на него наклонив голову), и неожиданный спрос на особый термин для подобного знакового языка обозначил лишь внезапное распространение его использования. Стремительный рост популярности электронной переписки через интернет и обмена короткими сообщениями через мобильные телефоны в последующие годы приведет к появлению удобных цифровых платформ для обычных людей, чтобы они могли принять эту визуальную стенографию как часть своих повседневных диалогов. Вскоре включение примитивных картинок, изображающих «живые» лица (подмигивающие, нахмуривающиеся, высовывающие язык), в электронные письма и СМС (способы коммуникации, главным образом предназначенные для передачи слов) стало совершенно привычным делом для миллионов людей. Еще ни разу со времен расцвета иероглифов граница между языком и фигуративностью не была размытой настолько, чтобы эти явления вплелись в грамматику друг друга.

Истории искусства известен интерес к культуре письма и его использованию в визуальном поле, чему есть бесчисленные примеры из прошлых эпох: от знаменитой надписи на стене в картине Рембрандта «Пир Валтасара» (1636–1638) до увлеченности поп-арта рекламными лозунгами. Но годы, последовавшие за образованием слова «эмотикон» в 1990 году, свидетельствуют об усилении размытия границ между тем, что прочитывается лингвистически, и тем, что воспринимается зрительно.



159. Барбара Крюгер

**Убеждения + Сомнения.** 2012–2014. Инсталляция

Творчество нескольких художников, прославившихся своими экспериментами с переплетением слова и образа в 1970–1980-х годах, сыграло ключевую роль в переходе от того, что Метрополитен-музей в 2009 году назвал на своей выставке поколением картинок (термин, применимый к художникам, посвятившим себя апроприации потребительских изображений), к тому, что можно назвать языковым поколением. Четыре центральные фигуры этого направления — американские художники Барбара Крюгер, Дженни Хольцер, Эд Рушей и Ричард Принс.

Прославившись в конце 1980-х годов эффектным сочетанием захватывающих монохромных фотографий и социально-острых лозунгов (вроде «Ваше тело — это поле боя», «Покупаю, следовательно, существую»), Крюгер на протяжении следующих двух десятилетий продолжила усиливать значение слов и фраз в своих произведениях, создавая детально разработанные инсталляции, целиком использующие интерьер залов или институций в качестве поверхностей для считывания. Зрители ее произведений больше не могли не обращать внимания на вызывающий язык какого-то плаката, поскольку оказывались окруженными архитектурой с зачастую агрессивными высказываниями, поднимавшими разные вопросы («Кто говорит?», «Кто молчит?») и



предлагавшими лингвистические уравнения («Убеждения + сомнения = здравый ум»). Душащие словами интерьеры Крюгер охватывали не только все стены, но и полы и потолки занимаемых галерей. Язык более не служил средством навешивания ироничных ярлыков социальным противоречиям, но поглощал пространства, в которых действует общество, задавая ему рамки.



160. Дженни Хольцер

**Проекция (Париж).** 2009. Световая проекция на Лувр, Париж

Как и Крюгер, уроженка Огайо Хольцер обрела известность в конце 1970-х — 1980-х годах неожиданным применением многозначительных выражений, или, по ее выражению, «трюизмов» — собственных афоризмов, которыми она украшала футболки, публичные здания и светодиодные вывески. К середине 1990-х годов Хольцер начала создавать огромные проекции высказываний поэтов и писателей, в основном политически-активистских настроений, на экстерьеры известных строений по всему миру. В глазах Хольцер слова более не могли довольствоваться тем, что занимали места, предназначенные исключительно для лингвистического выражения, — они должны были разворачиваться на всем, что мы видим.

Для Принса переход от периода, когда он привлек внимание зрителей

в 1980-е годы своими теперь уже прославленными шуточными картинами (напечатанными трафаретной печатью акриловыми холстами, на которых изображался лишь текст несмешных зачастую острот, вроде: «У меня никогда не было ни пенни за душой, и я решил поменять свою душу»), к эпохе эмотикона потребовал переоценки необходимости самого изображений. Так родилась серия развязных медсестер, начатая в 2002 году, которая основывалась на аляповатых обложках бульварных романов 1950-х — начала 1960-х годов — эпохи юности художника. Выполненные в возбужденно-эскизной манере, которая, судя по всему, соответствовала грубому одноразовому чтиву, их породившему, такие работы, как «Медсестра для поручений» (2002) |161| и «Порочная медсестра» (2006), изображают одетых в белую униформу женщин, носы и рты которых неизменно закрыты хирургическими масками, а целостность их лиц и тел оказывается пугающе скомпрометированной небрежностью стекающей краски, которая, кажется, растворяет фигуры прямо перед нашими глазами. Под натиском непристойного изображения книжных обложек пропадают у Принса и сами названия, разборчивость которых до такой степени затруднена, что картины воспринимаются не столько как дань написанному повествованию, сколько как влажные воспоминания о подростковых страстях, которые возбуждали эти истории.



161. Ричард Принс

**Медсестра для поручений.** 2002. Холст, струйная печать

Почти полное стирание различного языка с поверхности картин Принса, которое будто бы отменяет значение слов почти так же быстро, как они составляются из слогов, символизирует вербальное видение ряда заметных творческих умов своего века. Художник Кристофер Вул сумел ярко передать своими работами чувство полного уничтожения языка в целом, а не в пространстве одного холста. В 1990-х годах Вул, уроженец Бостона, привлек внимание к двум конкурирующим художественным тенденциям: почти безграничной власти букв и слов и их жесткому стиранию. Например, картина со словами, созданная в 2000 году и содержащая загадочную фразу «Чем настойчивее ты смотришь, тем настойчивее ты выглядишь», буквы которой синтаксически сливаются за счет отсутствия пробелов между словами и странного разлома слов по строкам |162 |, кажется эстетически чуждой любому количеству его бессловесных работ этого же периода. Последние (например, «Без названия» |163 |, 2005), демонстрируют извилистые каракули, напоминающие написанные от руки слова, которые затем были затушеваны бесцветными мазками. Эти работы похожи на спешно нанесенные настенные граффити, в которых личные нечитаемые восклицания были вымараны.



162. Кристофер Вул  
**Без названия.** 2000. Алюминий, эмаль



163. Кристофер Вул  
**Без названия.** 2005. Алюминий, эмаль

Картины американского художника Гленна Лигона с начала 1990-х годов также демонстрируют ту самоотменяющую двойственность, которая одновременно включает и исключает язык из визуального плана. В своей работе «Без названия (Черный, как я, № 2)» |165 | этот рожденный в Бронксе чернокожий художник использует фразу из одноименного дневника 1961 года, описывающего, как белый журналист Джон Говард Гриффин, изменив цвет своей кожи, отправился в путешествие по разделенному в расовом отношении югу США. В работе Лигона страдальческое изречение Гриффина: «Все следы того Гриффина, которым я был, были стерты из жизни» — повторяется снова и снова таким образом, что ясная читаемость фразы вверху постепенно уступает место плотному и нечитаемому затемнению слов внизу. Медленная эрозия языка отражает погружение писателя в темноту региональной нетерпимости так же ярко, как и любой чисто изобразительный образ линчевания или собрания куклуксклановцев. В 2009 году эта картина оказалась в группе работ, отобранных президентом США Бараком Обамой для экспозиции в частных покоях Белого дома.

Окончательная неразборчивость повторяющихся надписей лежит и в основе серии фотографических автопортретов китайского художника Чжана Хуаня «Семейное древо» (2000) |164 | — произведения, предполагающего медленное растворение своего «я» в культуре



непрекращающегося повтора. Девять фотографий, составляющих «Семейное древо», изображают лицо самого автора, которое постепенно поглощается маской из рукописных слов, нанесенных черными чернилами прямо на кожу Чжана Хуаня группой из трех приглашенных каллиграфов. Традиционные фольклорные тексты, написанные каллиграфами, оказались нечитаемыми из-за плотности письма, которое вскоре покрыло всего художника пугающей темнотой.





164. Чжан Хуань  
**Семейное древо.** 2000. Машинная фотопечать. Девять отпечатков

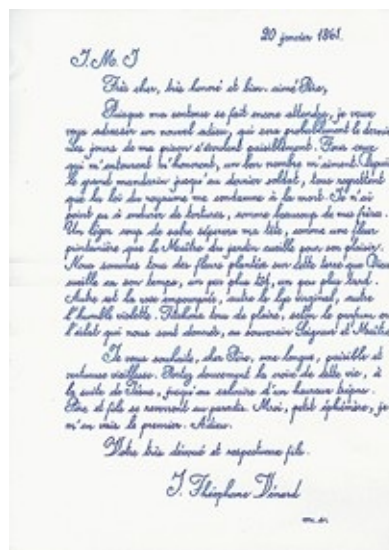


165. Гленн Лигон

**Без названия (Черный, как я № 2).** 1992. Холст, левкас, масло

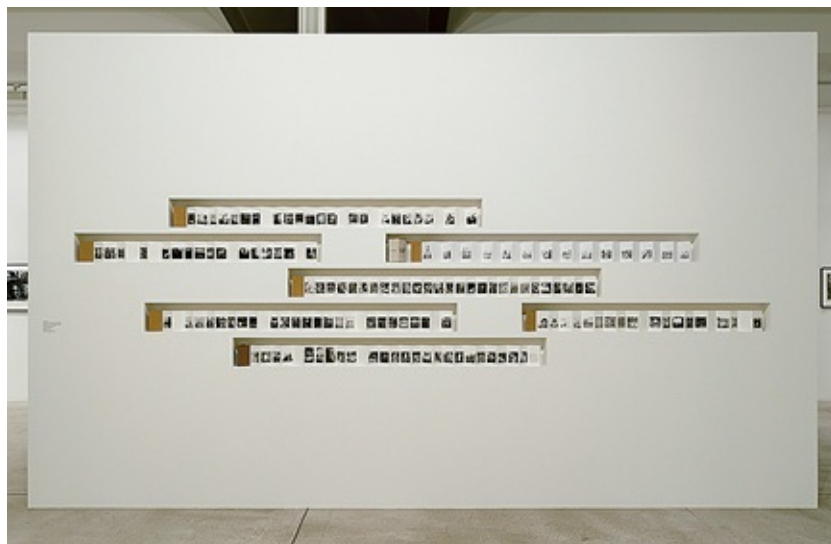
Слова в работах Лигона и Хуаня, повторяющиеся снова и снова, пока не станут неразличимыми, относятся к выраженной тенденции своего времени, когда повторение и физический рефлекс письма становятся столь же важными, как и наличие самих слов. В своем проекте «2.2.1861» [166], начатом в 2009 году и продолжающемся по сей день, датский художник вьетнамского происхождения Дан Во полагается на участие своего отца, Фунга Во, который для каждого коллекционера, покупающего вариант этого произведения, заново переписывает последнее письмо осужденного

за проповедь французского католического святого Теофана Венара, написанное своему отцу перед казнью во Вьетнаме в 1861 году. Каждое воспроизведение последней речи Венара фиксируется в учетной книге у художника перед тем, как оно отправляется человеку или организации, заказавшим новую работу: перформативный компонент создания работы считается решающим для ее значения. Весь ритуал языкового написания, транспортировки и конечного получения предполагаемым коммуникантом не менее важен для Во, чем эстетические качества самой каллиграфической композиции, которую предлагается оценить посетителям галереи.



166. Дан Во

2.2.1861. 2009. Чернила, бумага формата А4, написано Фуном Во





167. Деянита Сингх

**Письмо отправлено.** 2008. Сложенные гармошкой книги, семь томов

Ритуал переписывания играет важную роль и для фотохудожницы из Индии Деяниты Сингх. В своей серии работ под общим названием «Письмо отправлено» (2008) |167| Сингх составила коллаж личных образов и слов, секретные коннотации которых известны только ей самой и близкому другу или члену семьи, с которым она путешествовала и делилась опытом, необходимым для понимания своего документа. Прежде чем сдать каждый свиток, который всегда создается в виде гармошки, чтобы ее бывший спутник мог растянуть «письмо» целиком, создав тем самым собственную выставку, Сингх делает идентичную копию произведения для себя, которую помещает в архив, называемый ею «кухонный музей».



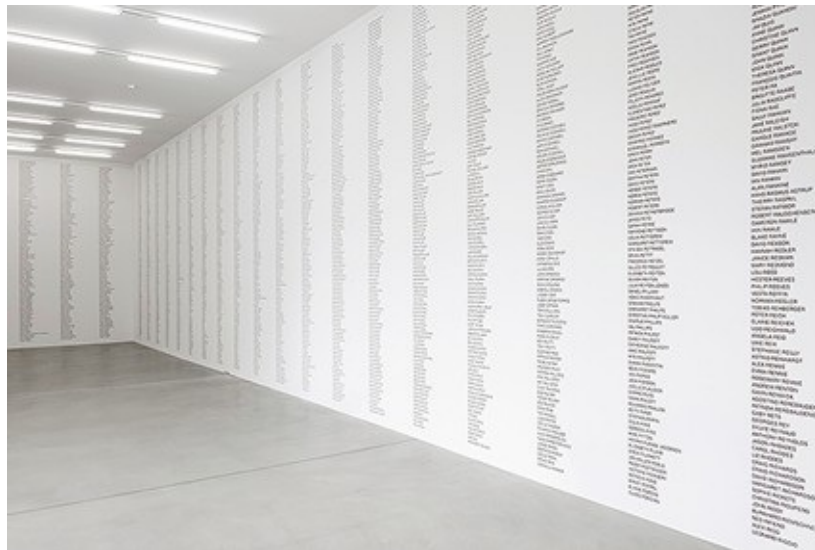
168. Софи Калль

**Береги себя.** 2007. Портрет: художественная печать на алюминиевой подложке, деревянная рама; текст: Lambda печать на алюминиевой подложке, деревянная рама

Для инсталляции французской писательницы и концептуальной художницы Софи Калль «Береги себя» (2007) |168|, повторение слов представляло не столько личное упражнение, усиливающее глубокую связь между людьми, сколько детальную демонстрацию того, как язык может выявить непреодолимый разрыв между людьми. Работа включала в себя сто семь трактовок электронного письма, полученного художницей от своего возлюбленного, который сообщал о разрыве их отношений. Горькое письмо

заканчивалось сбивающей с толку фразой: «Береги себя». Придя в замешательство от простого выражения, Калль пригласила женщин разнообразных профессий проанализировать это сообщение с точки зрения их специальностей. Среди тех, кого она попросила пролить свет на текст, лишивший ее покоя, были клоунесса, гадалка на картах таро, оперная певица, аниматор, судебный психиатр, кукловод, снайпер, эксперт по этикету, чемпион по шахматам, редактор и сексолог, каждая из которых сумела вычитать совершенно разные интонации и значения из одного набора слов.

В повседневном дискурсе уникальное место занимают имена — отличные от общеупотребительных слов, одновременно официальные и личные, публичные и частные. Мемориальный процесс написания или внедрения этой особой разновидности языка в произведения искусства оказалось весьма вдохновляющим для фантазий современных художников. За шесть лет до того, как он получил премию Тёрнера (в 1996 году), Даглас Гордон приступил к реализации проекта «Список имен» <sup>169</sup>, который продолжается и сегодня. Постоянно растущий реестр Гордона — это органическая база идентичности каждого встреченного им на жизненном пути человека, которого художник в состоянии вспомнить. Можно сказать, что это скорее кинетическое произведение, согласовывающее жест и память, нежели инертный архив формальных и неформальных наименований каждого человека, жизнь которого пересекалась с жизнью художника.



169. Даглас Гордон

**Список имен.** С 1996 по настоящее время. Виниловый настенный

текст. Экспозиционный вид. Кунстхаус, Арау, Швейцария. 2010

В своей скандальной инсталляции «Все, с кем я спала. 1963–1995» (1995) [170] британка Трейси Эмин украсила интерьер нейлоново-полиэстеровой палатки матерчатыми лоскутами с именами каждого, с кем когда-либо делила постель. Однако каждому проникшему в палатку посетителю оставалась неведома истинная природа отношений, стоявшая за этими именами, или же интенсивность связи, выраженная каждым стежком. По замыслу Эмин, личные имена этих нашитых идентичностей парадоксальным образом были вписаны в публичное пространство, как только палатка была установлена в галерее, — неблагоразумная выходка, сенсационно подчеркнувшая уникальное положение любого выставленного произведения искусства, смысл которого колеблется между тем, что скрыто, и тем, что выставлено на обозрение.

Концепция имен, нашитых на сторонах матерчатой палатки, задала координаты другой видной работе эпохи — «Мемориалу 418 палестинским деревням, опустошенным и оккупированным Израилем в 1948 году» палестинской художницы Эмили Ясир. В изначально белой палатке для беженцев, которую художница выставила в нью-йоркской галерее в 2001 году, посетители быстро разглядели то, чем она являлась на самом деле, — чистый холст, на котором тем, кого затронули события полувековой давности, предлагалось оставить свои имена или имена своих близких, пришив их к ткани. Вскоре стены и крыша будоражащей память материи несли отметки как выживших палестинцев, так и еврейских иммигрантов из Нью-Йорка, поскольку каждый из них стремился увидеть некое подобие себя, инкорпорированное в ткань мирного всеобщего приюта, гармонично вплетенное в ту же плоскость существования.

Воздействие работ Гордона, Эмин и Ясир основано на признании статических идентичностей, которые нам даются другими, — фиксированных имен, которые большинство из нас беспрекословно принимают за обозначения самих себя. Создавая свое самое известное произведение «Знаки, обозначающие то, что хотите вы, а не то, чего кто-то другой хочет от вас» (1992–1993) [171], британская художница Джиллиан Уэринг задалась целью отыскать слова, которыми мы сами можем идентифицировать себя в данный момент нашей жизни. Художница снабдила изъявивших желание участвовать прохожих с улиц Лондона черным фломастером и белым картоном, на котором они могли записать любое относящееся к ним слово или лозунг, в руках с которым они хотели бы сфотографироваться. Одного волонтера эта возможность подтолкнула к

признанию в экзистенциальном кризисе — он написал: «Я в отчаянии». Другой проект Уэринг дает возможность пофилософствовать: «Всё в жизни связано, суть в том, чтобы увидеть и понять это».



170. Трейси Эмин

**Все, с кем я спала 1963–1995.** 1995. Палатка с нашивками, матрас и светильник (сгорела в 2004)



171. Джиллиан Уэринг

**Я в отчаянии.** Из серии «Знаки, обозначающие то, что хотите вы, а не то, чего кто-то другой хочет от вас». 1992–1993. Алюминий, машинная фотопечать



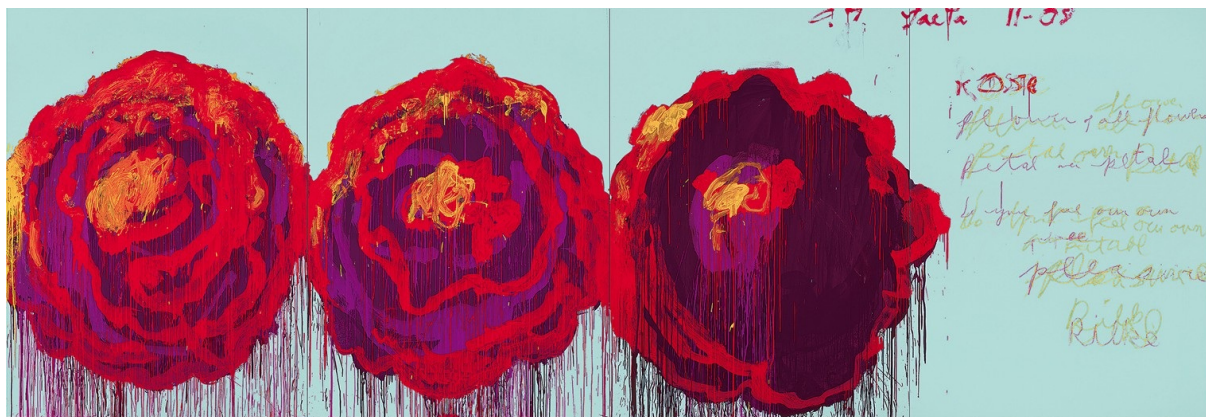
Для ряда художников инстинкт смешения визуального и вербального связан с порывом растворить в настоящем прошлое. Если история взаимоотношений слова и изображения на протяжении XX века, начиная от кубизма и вплоть до поп-арта, сводилась к размытию медиа, традиционно претендовавших на долговечность (живопись и скульптура), заведомо эфемерными формами культуры (газетами, рекламными объявлениями и упаковкой), то художники последней четверти века, напротив, стремились вписать туда новую главу, в которой современное искусство способствовало возвращению более высококультурного слова из классических, библейских и избранных литературных источников. Главный лидер этого подхода — американский экспатриант Сай Твомбли, проживший более полувека в Италии до своей смерти в 2010 году. Близко общавшийся с Робертом Раушенбергом на стадии своего формирования, Твомбли разделял с прославленным коллажистом восхищение силой культурной аллюзии, придающей статической в противном случае работе своего рода повествовательное движение, которое способны вызвать только слова. Но если Раушенберг был склонен присваивать знаковые образы из современных источников, то Твомбли экспериментировал с квазицитатами из широкого круга литературных контекстов, заимствуя как из классических мифов, так и из европейской поэзии XIX века. Для живописи и рисунков Твомбли 1990-х годов были характерны хаотично накорябанные по всей поверхности и трудночитаемые за «детскими» каракулями и карандашными зачеркиваниями слова и части слов, призванные связать картину с литературной основой. В поздние годы они уступили место более читабельным отрывкам из модернистских текстов, вроде «Роз» (1949) Райнера Марии Рильке [172].

В неожиданном направлении развил пристрастие Твомбли к эпическим стихам, беспорядочно намалеванным на окрашенной поверхности, рожденный в Японии немецкий художник Йонатан Мезе. Хаотичная сценография и реквизит его уникальной постановки оперы Рихарда Вагнера «Парсифаль» (основанной на поэме немецкого автора XIII века Вольфрама фон Эшенбаха) непочтительно деконструирует имена и язык прославленного цикла сказаний о короле Артуре. В детстве Мезе был одержим игрой словами и даже изобрел собственный тайный язык, состоящий из тринадцати вымышленных терминов, которыми, как он считал, можно выразить любой смысл; эта игра продолжилась в его взрослом видении.

Любопытная коллизия бегло выполненной иллюстрации с

литературными выдержками наполняет жизнью и искусство Раймонда Петтибона, известного прежде всего своим черно-белыми карикатурами тушью, перемежающимися с цитатами из Уильяма Фолкнера, Генри Джеймса и Джеймса Джойса.

Порой мы можем видеть, как иной художник доводит слияние слова и изображения до крайности, позволяя последнему полностью взять верх не только над удобочитаемостью первого, но и над любым различным следом его высказывания. К примеру, грандиозная картина британского художника Кристофера Ле Брена «Уолтон» (2013) [173] скрывает за немым ревом вязких нот имя композитора и название его оперы, вдохновившей на создание этого полотна («Тройл и Крессида» (1954) английского композитора Уильяма Уолтона), сублимируя таким образом слог, с которых ле Бран начал свое произведение, в слабые акценты, которые глаз должен рассмотреть, чтобы услышать.



172. Сай Твомбли

Роза (IV). 2008. Дерево, акрил



173. Кристофер Ле Брен  
**Уолтон.** 2013. Холст, масло

Побуждение интегрировать в произведение современного искусства формулировки из литературы прошлых эпох подразумевает веру в способность языка оживать на новых устах. В то же время в основе большинства произведений китайского художника Сюй Бина лежит предположение, что язык со временем стирается в своей основе и требует радикального омоложения, которого простая реконтекстуализация достичь не способна. В начале своей карьеры Сюй экспериментировал с тщательно созданными карикатурами китайских иероглифов в «Книге с небес» (1987–1991), состоящей из огромных свитков, свисавших с потолка галереи. Обильно украшенная атмосферная работа молчаливо высмеивала бессодержательность придуманных иероглифов, особенно когда они выставлялись в англоязычных сообществах, где бессмысленность их

лишенного значения синтаксиса и извилистых конструкций едва ли была обнаружена. «Книга с небес» — это ориентир для оценки изобретательности и силы последующей работы — амбициозной «Книги земной юдоли» (2003 — настоящее время) [174]. Эпическое повествование, выраженное исключительно универсальными пиктограммами из того многообразия, которое мы каждый день встречаем в общественных местах, на дорожных знаках и в библиотеке смайликов на наших мобильных телефонах, делает это произведение одновременно универсально доступным и непреодолимо двусмысленным. «Книга земной юдоли» во многих отношениях является последним примером решимости эпохи объединить в единую эмоциональную систему выразительную силу слова и изображения.





## Глава 10. Хроника

В предыдущих девяти главах мы рассматривали темы, техники и катализаторы культуры, занимавшие художников, которые жили и работали в бурные годы, начавшиеся в конце 1980-х. Цель этой финальной главы заключается в том, чтобы наметить конкретную направленность воображения в эту суматошную эпоху, сосредоточив внимание на одной ключевой работе из каждого года. Предлагая данную хронику, я надеюсь отчетливее выделить эволюцию творческого сознания в период беспрецедентных перемен.

**1989**

*Кит Херинг*

*Незнание = страх. Офсетная литография на глянцевой плакатной бумаге*

«Существование очень хрупко, — признавался в своем дневнике за июль 1986 года американский художник Кит Херинг, — это лишь тонкая грань между жизнью и смертью. И я ощущаю, как иду по ней». Политический плакат «Незнание = страх» — комментарий художника к общественной реакции на эпидемию СПИДа в конце 1980-х годов — был создан за год до его смерти от осложнений этой болезни в феврале 1990 года. Произведение демонстрирует готовность Херинга на последнем этапе своей жизни поддерживать тот же уровень культурной критики, который десятилетием ранее прославил его в качестве граффитиста, работавшего в метро. Способность Херинга размывать границы между личной сферой и активизмом, прямотой и популярностью повлияла на воображение многих художников его времени.



**1990**

***Ребекка Хорн***

***Концерт анархии. Рояль, гидроцилиндры и компрессор***

Свисающий с потолка галереи, словно неподходящая по месту люстра, перевернутый рояль Хорн каждую минуту меняет состояние от полного молчания, когда закрывается крышка и втягиваются клавиши, до почти невыносимой какофонии, когда инструмент раскрывается и дисгармонично гроыхает. Созданный год спустя после падения Берлинской стены в родной для художницы Германии, «Концерт анархии» являет подходящий саундтрек к обстановке охвативших Европу потрясений. Перенос объекта из его привычной среды — концертного зала — созвучен многим и другим ключевым для эпохи произведениям, включая «Мою постель» Трейси Эмин, также впервые выставленную в 1990 году, и «Физическую невозможность смерти в сознании живущего» Дамиена Хёрста, открытую публике в следующем году.



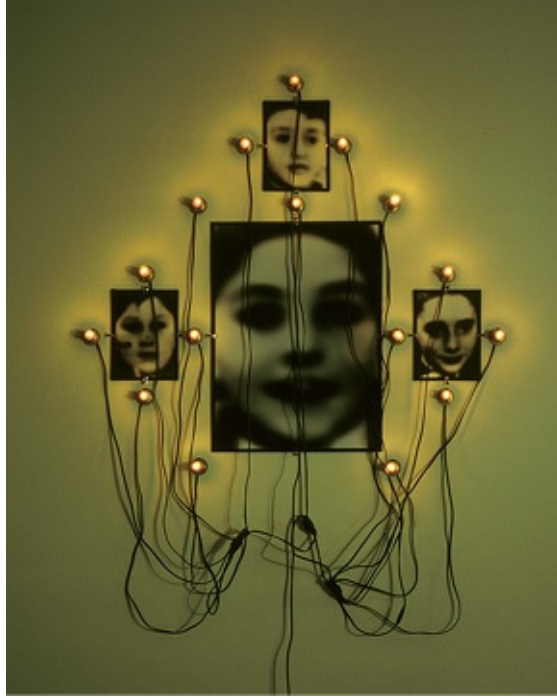


**1991**

***Кристиан Болтански***

***Памятник «Одесса». Инсталляция: лампочки, проволока, фотографии***

Обыгрывая подрывную идею реди-мейда Марселя Дюшана, художники поп-арта вроде Энди Уорхола представляли повседневные розничные товары, такие как банки супа, бутылки Соса-Кола и коробки Brillo, в качестве высокого искусства, предлагая нам сформулировать разницу между этими понятиями. Но что, если заранее готовый «найденный объект» — это сама смерть, а преобразованный товар — потеря невинности? Такие вопросы ставит леденящий душу «Памятник „Одесса“» французского концептуалиста Кристиана Болтански, названный в честь украинского города, откуда происходил его отец. Собранные из обработанных фотографий неизвестных школьников, празднующих Пурим — еврейский праздник избавления от истребления, — в 1939 году, накануне холокоста, работа Болтански напоминает импровизированный алтарь, эффектно освященный клубком голых лампочек и проводов. Инстинктивно увлеченные жутким очарованием произведения зрители оставлены теряться в догадках, за что именно их призывают помолиться.



**1992**

***Дороти Кросс***

***В яблочко. Мишень для игры в дартс, коровий сосок, 26 дротиков***

Когда мы смотрим на произведения искусства, на что на самом деле направлен наш взгляд? Процесс отбора работ для музея или собственного дома или же просто обзор современного искусства подразумевают фокусировку внимания на достижениях и фантазиях нескольких персоналий за счет исключения других. Слишком часто творчество женщин-художников и тех, кто живет и трудится вдали от основных культурных центров, выпадает за пределы критического обзора. Ирландская художница Дороти Кросс приглашает нас поразмыслить о безмолвном насилии, глядя на чувствительную ткань выступающего коровьего соска, размещенного в центре реальной мишени (ставшей символом модернистского искусства с тех пор, как Джаспер Джонс в 1955 году начал использовать мишени в своих произведениях). Сделав грубую карикатуру женской сексуальности объектом «мужского глаза» (феминистской формулы, которую, по всей видимости, обыгрывает название работы — «Bull's Eye» — англ. «В яблочко», букв. «Бычий глаз»), Кросс помещает в центр своего произведения сложную политику восприятия как такового.





**1993**

*Джефф Уолл*

***Внезапный порыв ветра (по Хокусая). Слайд в лайтбоксе***

Существенный художественный импульс эпохи заключался в смешении внешне противоречивых эстетических жанров. Пример тому — большой сибакромный слайд канадского фотографа Джеффа Уолла, который вроде бы запечатлел мгновение, когда мощный шторм настиг пешеходов в сельском пейзаже. На самом деле это никакой не счастливый случай фотографа: изображение собиралась Уоллом на протяжении года из отдельных сцен в окрестностях его родного Ванкувера. «Внезапный порыв ветра» — трудоемкое соединение примерно пятидесяти отдельных снимков, созданных с участием актеров, — является щепетильной репликой знаменитой ксилографии Кацусики Хокусая (1760–1849) «Порыв ветра» (около 1832). Смешивая техники и терпение современного киномонтажа с драмой японской иллюстрации XIX века ради создания спонтанной фотографии, работа Уолла попала в русло амальгамирующего воображения своей эпохи.



**1994**

*Джефф Кунс*

***Собака-шарик (Оранжевая). Полированная сталь с прозрачным  
окрашивающим покрытием***

Как далеко способно зайти искусство в заигрывании с китчем, прежде чем зрители начнут терять веру в его искренность и подозревать, что художник — пустозвон? Своей снискавшей равные хвалу и осмеяние «Собакой-шариком (Оранжевой)» американский художник Джефф Кунс довел обаяние поп-арта до точки кипения, подначивая аудиторию отречься от вечной ценности объекта чистого удовольствия. «Я никогда не хотел, — утверждает Кунс, — чтобы кто-то, увидев скульптуру, утратил свою веру в нее». Кому-то покажется, что тысячи часов, потраченные на проектирование и полировку шестидесяти сварных частей, составляющих монументальную зеркальную дворняжку, смогли передать самую суть детского чуда, трогательно отразив при этом утраченное взрослыми чувство невинного желания. Другие сочтут, что скульптура Кунса символизирует лишь заоблачную необоснованность раздутого арт-рынка, пузырь разбухших цен которого заслуживает только взрыва.



**1995**

*Майк Келли*

***Образовательный комплекс. Синтетический полимер, латекс, пенопластовая основа, стекловолокно, дерево***

Если бы вы могли сделать карту своего сознания, как бы выглядел этот атлас? Для «Образовательного комплекса» американский художник Майк Келли по памяти смастерил модель 4,88 на 2,44 метра, изображающую каждую школу, которую он когда-либо посещал, начиная от родного дома и детского сада до Калифорнийского института искусств, где он получил диплом о высшем образовании. Те комнаты, коридоры и подвальные проходы, которые отсутствуют на детальной композиции, больше похожей на архитектурный план для еще не построенной институции, чем на «слепок» чьего-то разума, соответствуют провалам в воспоминаниях художника и представлены просто сплошными блоками. Келли интерпретировал эти непроницаемые «дыры» в своей памяти как места подавленного сексуального насилия. Стремление сжать в едином психологическом пространстве призрачные следы физического мира, в котором ты обитаешь, характерно для эпохи и находит свое выражение, в частности, у южно-корейских художников До Хо Су в скульптуре «Дом внутри дома» (2009–2011) и Хэйке Ян в сайт-специфичном произведении «Садун 30».



1996

*Пол Маккарти*

*Городок Йа Ху, салун. Сталь, механические части, стеклопластик, полиэфирные смолы, одежда, парики, прочие материалы*

Утверждение, что искусство несет ответственность за расширение границ допустимого выражения и что оно обитает на туманной границе между социально приемлемым и табуированным, — всего лишь клише. Но если кто-то сомневается, что искусство продолжает брать на себя ответственность за исследование культурных границ, обратитесь к воображению американского художника Пола Маккарти. Состоящий из механических кукол, одетых в эксцентричный ковбойский китч, будто секс-туристы на развратном ранчо, скандальный «Городок Йа Ху» представляет собой огромную диораму вопиюще разнузданных роботов, которые кажутся зрителям одновременно забавными и глубоко тревожными. Произведение высмеивает символы и чванство Америки, изображая ее угрожающе развратной. Если отвлечься от деталей демонстрируемого нам плотского карнавала тазового скрежета, то окажется, что работа проливает свет на вуайеристское соучастие аудитории, которая не может отвлечься от этой галопирующей гротескности. В конце концов, только вам известно, как долго вы сами рассматривали эту страницу.





**1997**

*Стив Маккуин*

*Каменное лицо. Видеокадр*

Считается, что новым художникам следует создавать себе творческую территорию, расчищая пространство для своего воображения внутри тесных канонов всех своих предшественников. Идея столь же интригующая, сколь и таинственная. Однако именно ее ярко иллюстрирует британский режиссер Стив Маккуин в работе, переписывающей знаменитую кинематографическую сцену из немого фильма 1928 года «Пароходный Билл», в которой Бастер Китон едва остается цел после того, как на него падает фасад дома, благодаря идеально точному расположению окна. В переизобретении Маккуином захватывающего трюка, проигрываемого с разных точек зрения четыре с половиной минуты, культурный контекст без пяти минут катастрофы перемещается из фарса голливудской комедии на заброшенную дорогу Америки эпохи сегрегации. Смещая фокус аудитории с трюкачества и хохота на жизненные перипетии обочины общества, Маккуин демонстрирует риски и возбуждение от выбора художественной позиции.



**1998**

*Уильям Кентридж*

*Рисунок для фильма «Стереоскоп». Уголь, пастель, бумага*

Как художник понимает, что его произведение готово? Когда встречаешь законченный рисунок, картину или скульптуру в галерее, легко забыть о том, что воспринимаемый нами стазис скрывает динамичную историю драматического развития: энергозатратное испытание, которое прошла данная работа от первого мазка кисти или удара резца. Каждое произведение концентрирует в себе все свои переходные варианты, которые могли бы стать ее финальной версией, если бы художник решил на них остановиться. Подобные мысли вдохновляют анимированные фильмы южноафриканского художника Уильяма Кентриджа, изображающие медленную эволюцию его рисунков, каждая фаза которых превращается с помощью фотографирования в проникновенно-сюрреалистичные нарративы, способные возникнуть только из беглых эскизов: вот пищащая машинка, которая мгновение назад была котом, превращается в бомбу; а вот одинокий человек, смотрящий в никуда, пока экзистенциальная жидкость всего, чем он когда-то был, вытекает из его тела, заполняя всё вокруг.



**1999**

*Луиз Буржуа*

*Мама. Бронза, сталь, мрамор*

На протяжении всей своей жизни французская художница Луиз Буржуа символично уподобляла паука, с его загадочным даром шелкового прядения, своей матери, талантливой ткачихе, которая умерла во время учебы молодой художницы в университете. Когда в 2000 году лондонская галерея Тейт Модерн открыла Турбинный зал как пространство для выставок произведений современного искусства особо крупного масштаба, Буржуа пригласили создать для них инаугурационную инсталляцию. Ключевым элементом ее выставки стало возведение гигантского стального паука под названием «Мама» («Мама»), возвышающегося более чем на десять метров на восьми веретенообразных ногах, вокруг которых и предлагалось побродить зрителям. Будучи одновременно глубоко личным по своему замыслу и заманчиво публичным в своем эстетическом охвате, произведение Буржуа является подходящим символом гигантизма, к которому неуклонно тяготеет искусство эпохи.



**2000**

**Томас Хиршхорн**

***Мост. Интервенция, заказанная художественной галереей Уайтчепел для выставки «Протестуй и выживай»***

Насколько прочна сегодня связь между социальным активизмом и художественным сознанием? Именно этот вопрос лежит в основе произведения швейцарского художника Томаса Хиршхорна под названием «Мост» — эрзац-прохода, построенного над узким переулком, соединяющим групповую выставку «Протестуй и выживай» в галерее Уайтчепел в Лондоне в 2000 году с анархистским книжным магазином поблизости. Зрителям, пытающимся перейти по тоннелю (который выглядит так, будто его наспех сварганили из подручных материалов: клейкой ленты, мешков для мусора и картона), на каждом шагу приходилось преодолевать свои сомнения в том, что конструкция их выдержит. Возникшее произведение побуждает зрителей задуматься о том, насколько в материальности искусства задействовано общественное сознание. «Мост» ставит вопрос, что теряется, когда произведение искусства переходит от зарождения к презентации в галерейном пространстве, и может ли этот шаткий переход от идеи к выставке действительно лишить объект его незавершенности.





**2001**

*Трейси Роуз*

*Поцелуй. Лямбда-печать*

Можно ли воспринимать произведение искусства отдельно от его места в истории искусства или от предубеждений и политики общества, в котором оно возникло? Подобные дилеммы питают выполненное южноафриканской художницей Трейси Роуз фотопреображение некогда скандальной мраморной скульптуры Огюста Родена «Поцелуй» (1882). Если оригинальная работа Родена навсегда запечатлела роковое объятие любовников-изменников из дантовского «Ада» в момент, предшествующий их разоблачению и убийству, то работа Роуз изображает мгновение до поцелуя самой художницы и ее нью-йоркского арт-дилера. Черно-белый медиум подчеркивает отличия тонов африканской кожи переплетающихся фигур — контраст, который только усиливается воспоминанием о бледном камне оригинальной скульптуры французского автора. В результате возникает свидетельство острых культурных перипетий, которое напоминает нам о неотделимости смысла работы от широты дискриминации его аудитории.

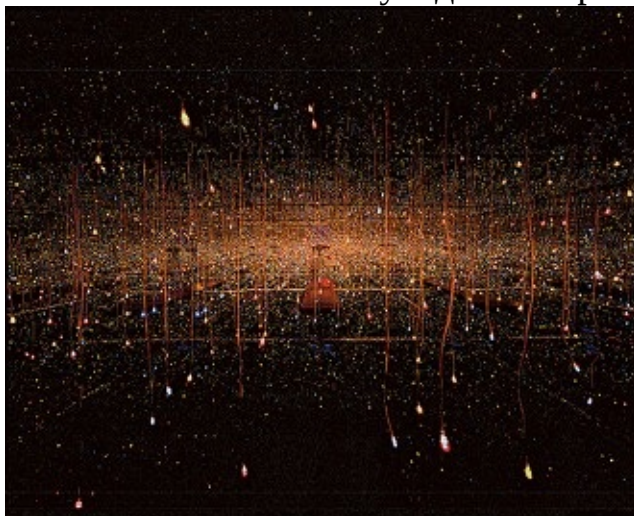


2002

*Яёй Кусам*

*Светлячки на воде. Смешанная техника*

Несмотря на то что художники и критики нередко используют «поглощающие» прилагательные — такие как «вбирающий» или «захватывающий» — для описания интенсивного воздействия искусства, возможно ли на самом деле полностью раствориться в ткани произведения? Вера в потенциал искусства полностью поглотить тело и душу человека вдохновила японскую художницу Яёй Кусаму, которая экспериментировала с гипнотическим эффектом узора в горошек с 1960-х годов, на создание инсталляции «Светлячки на воде». Состоящее из небольшой комнаты с похожим на пруд полом и подсвеченное только висящими огоньками, которые отражаются от зеркальных панелей, создавая иллюзию бесконечно удаляющегося пространства, произведение «Светлячки на воде» предлагает зрителю пленительный парадокс клаустрофобной открытости. Внутри инсталляции сознание колеблется между микроскопическим гулом субатомных частиц и ярким светом далеких галактик. Глубина творчества Кусамы, превозносимого поклонниками как визионерское и в то же время критикуемого как побочный продукт поп-арта, в большой степени зависит от темперамента зрителя и того, что он или она способны увидеть в горстке пыли.



**2003**

*Паула Регу*

*Война. Бумага на алюминиевой подложке, постель*

Может ли искусство глубоко реагировать на злобу дня, не теряя при этом значения для будущих поколений? Для португальской художницы Паулы Регу конвертируемость смысла от одной эпохи к другой зависит от целостности мифов, которые художник сумеет выдумать в своей работе. Вдохновленная отсутствием временных привязок в сказках и фольклоре, Регу зачастую посвящает свои картины изобретению новых легенд, обеспечивая зрителей сырыми ингредиентами богатой, но рудиментарной истории, повествование и смысл которой лишь дразнят своей невыстроенностью. В своей отвратительно-обворожительной «Войне», задуманной вскоре после союзнического вторжения в Ирак в 2003 году, Регу изображает интригующие кроликоголовые фигуры, ощупываемые аистами и огромными насекомыми, которые, похоже, пытаются убежать от какого-то непонятного конфликта. И хотя основой для неоднозначной композиции картины послужила сделанная журналистом фотография бегущих от взрывающейся бомбы детей, трактовка фигур в виде мягких игрушек вместо реальных людей задает этой драме направление ожившего кошмара, не привязанного к какому-либо конкретному времени и месту.





2004

Чжан Сяоган

*Родословная: Большая семья № 1. Холст, масло*

Может ли портрет изображать человека вообще, а не конкретную личность? Лидеры китайской культурной революции второй половины 1960-х — середины 1970-х годов верили, что может, усиленно пытаясь стереть признаки индивидуальности в пользу коллективной идентичности. Эта идеологическая цель покрывает маскоподобные лица бесчисленных дозволенных государством фотографий, которые сохранились с тех времен. Для китайского художника Чжана Сяогана эти пришедшие из детства бесстрастные черно-белые образы стали основой серии «Родословная», в которой художник подвергает сомнению подобное бездушное самоуничтожение. С первого взгляда может показаться, что портреты Чжана лишь продолжают бесчувственную образность документов, которые их вдохновили. Но если присмотреться повнимательнее, то хрупкий налет самоуничтожения тает, как только неукротимый дух начинает дрожать на поверхности изображения.

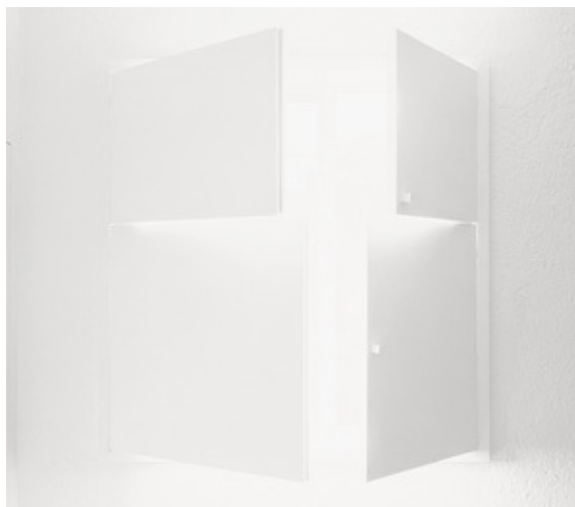


**2005**

*Луиза Ламбри*

*Без названия (Дом Баррагана № 1). Лазерная печать*

«Лишь одно зрелище более величественное, чем небо, — писал Виктор Гюго, — это глубь человеческой души». Начиная с золотой эпохи голландской живописи XVII века художники нередко стремились уподобить пространство интерьера нетускнеющей глубине внутреннего существования. Этот многолетний импульс направил фокус объектива итальянского фотографа Луизы Ламбри к сокровенным деталям прославленных интерьеров по всему миру, в том числе и дома модернистского архитектора Луиса Баррагана в Мехико. Здесь беспорядочные матрицы света и тени, образованные щелями по-разному открытых в разное время дня ставень, создают неотретпетированную драму темноты и освещенности.



**2006**

**Урс Фишер**

***Без названия (Лампа/Медведь). Литая бронза, эпоксидная грунтовка, уретановая краска, акриловое полиуретановое покрытие, акриловое стекло, газоразрядная лампа, стальной каркас***

«Не думаю, что я особо нравился своим родителям, — сказал однажды Вуди Аллен, — они как-то подложили настоящего плюшевого медвежонка в мою кроватку». Хорошие вещи, безусловно, могут быть доведены до ужасающей крайности, и даже подаренным медвежонком можно переступить черту. Но относится ли это к искусству? Кажется, что именно этот вопрос задает немецкий художник Урс Фишер (его имя звучит почти как «ursus», что на латыни означает «медведь»), публично установив свое огромное семнадцатитонное произведение «Лампа/Медведь», отражающее идею потерянных и найденных произведений искусства. Традиционный символ комфорта и утешения — медвежонок — в скульптуре Фишера стал, напротив, раздутым сувениром пренебрежения, гигантским знаком заброшенности. Обмякшая форма несоразмерно большой скульптуры, голова которой сюрреалистично слилась с металлическим абажуром гигантской лампы для прикроватного столика, подталкивает зрителей принять то, что они оставили в темных уголках своего детства.





2007

*Фиона Тан*

*Огрехи памяти. HDcam, 1: 1,77 анаморфирование*

Если искусство помогает нам постигать мир, то как ему развиваться, если мир отказывается обретать смысл? Поиск связности перед лицом глубокой непоследовательности лежит в основе 24-минутного фильма индонезийского фотографа и художника инсталляций Фионы Тан «Огрехи памяти». Поставленный в пышных, но беспорядочных интерьерах Королевского павильона в Брайтоне (своеобразная мешанина из неоклассики и индо-исламских орнаментов и стилей), фильм представляет собой хронику одного дня из жизни потерявшего ориентира старика по имени Генри. Как и его окружение, манеры Генри представляют собой любопытное сочетание восточных и западных обычаев, лишая нас возможности представить себе его правдоподобную предысторию. Получившийся визуальный нарратив — это пронизательное размышление о нашем собственном повседневном укладе и привычках, которые редко бывают изобретены нами самими и неизменно происходят на хаотичном фоне чужой сценографии.



2008

*Дэвид Хокни*

*Больше срубленных деревьев на Вулдгейт. Холст, масло, две панели*

«Больше срубленных деревьев на Вулдгейт» британского художника Дэвида Хокни — это яркий мастер-класс подсознательных аллюзий. На первый взгляд, двухпанельная картина вроде бы стремится передать в чарующем квазифовистском свете сокращенную в ракурсе грудку сваленных бревен, лежащих вдоль узкой сельской дороги тех мест, где художник вырос и работал в юности. Однако тропа, которая уводит к горизонту, — та же, что убегает в даль символистского тумана мунковского «Крика» (1893), дух которого ожил в композиции Хокни. «Как-то вечером я шел по тропинке, — вспоминал Мунк о рождении своей работы, — и ощутил, как крик пронзил природу». Обрубленная, корявая фигура возвышающегося пня Хокни, отодвинутого в сторону, тихо завывает, подчиняясь той же боли внутреннего ужаса, что и главная фигура Мунка, а перила из оригинальной картины трансформировались в голые бревна, указывающие в том же направлении. Фигурки дальнего плана сузились, став вертикальными стволами, которые тоже будут срублены, когда придет время.

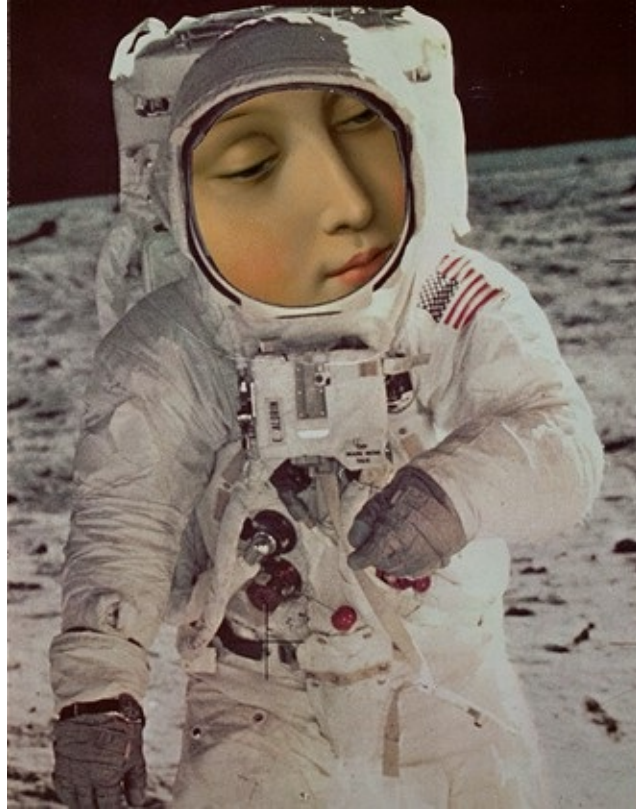


**2009**

*Александра Мир*

*Астронавт. Бумажный коллаж на доске, золоченая рама*

Какими бы спорными не были их отношения на протяжении истории, наука, религия и искусство вместе отвечают за благоговейный страх. Для своего коллажа «Астронавт» шведско-американская художница польского происхождения Александра Мир сталкивает в одном портрете, казалось бы, прямо противоположную католическую и космическую иконографию, тем самым представляя искусство неизведанной границей, способной совместить эти исторически соперничающие взгляды на мир. Работа возникла всего через семнадцать лет после того, как Католическая церковь окончательно признала (в 1992 году) центральное положение Солнца в Солнечной системе (что ранее считалось ересью), и через десять лет после того, как Мир прославилась имитацией лунной посадки на пляже в Голландии во время остроумного феминистского выступления, претендуя на то, чтобы стать первой женщиной на Луне.



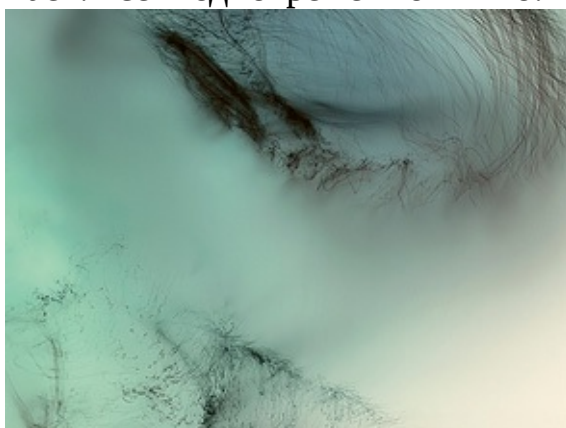


**2010**

*Вольфганг Тильманс*

***Свободное плавание 15. Чернильно-струйная печать***

Можно ли сфотографировать ничто? Немецкий художник Вольфганг Тильманс смог это сделать. Образы, из которых состоит серия «Свободное плавание», возникли в результате непредсказуемого взаимодействия друг с другом химикатов в темной комнате, полностью свободного от обычного процесса или принципа создания фотографий наблюдаемого мира, снятых через обычный объектив фотокамеры. Так возникли абстрактные снимки странной кислотной изменчивости, напоминающие древние соки, всплывающие в первичный бульон. То вздымаясь, словно огромная галактическая волна, то скромно застилаясь туманом, точно прозрачным занавесом, закрывающим неизведанные коридоры психики, «Свободное плавание» обязано своей эффектности материальной неопределенности того, что оно изображает: всё и одновременно ничто.

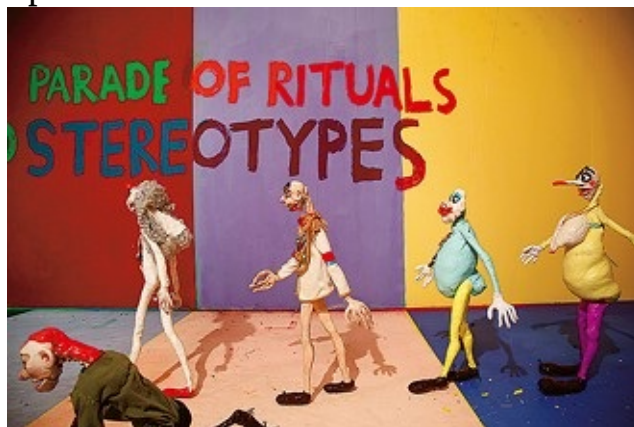


2011

*Натали Юрберг, музыка Ханса Берга*

*Парад. Пластилиновая анимация, цифровое видео*

Мы ожидаем, что искусство будет удивлять нас вспышками неожиданной красоты, но нет ли достоинств и в сценах сущей греховности? Шведская художница Натали Юрберг предлагает нам над этим поразмыслить. «Парад» состоит из пяти фильмов пластилиновой анимации, идущих по кругу на экранах, в которых показаны восемьдесят отдельных скульптур страшного птицеобразного вида. Если блуждание среди гротескных потомков доисторических хищников имплицитно создает нервирующую атмосферу, то эксплицитное насилие, которое разворачивается на экране, хоть и выполненное в обманчиво-невинном медиуме пластилиновой анимации, совершенно не оставляет сомнений в зловещем характере видения художницы. Получившаяся работа откровенно напоминает зрителям, что какой бы рафинированной ни казалась им их галерейная чувствительность, человеческие наклонности неисправимо первобытны и своим происхождением обязаны самым низким и отвратительным звериным инстинктам.



2012

*Лор Пруво*

*Wantee. Видео с инсталляцией в смешанной технике*

Мы говорим, что прошлое — это всё, что у нас есть. Таково неизбежное заключение инсталляции-среды «Wantee» французской художницы Лор Пруво, исследующей воображаемое исчезновение ее дедушки — художника-концептуалиста, который, как нам сообщают, внезапно исчезает в один прекрасный день через дыру в полу своего ветхого дома. Центром экспоната Пруво является дрожащее документальное видео, которое детально реконструирует эксцентричное пространство, поглотившее ее дедушку. Посетители инсталляции, внутри которой воспроизводится фильм, обнаруживают, что сидят за чайным столом, заставленным тем же хламом, который заполняет хижину на экране. Это ведет к непреднамеренному пособничеству зрителей в создании выдумки художницы, а также к клаустрофобному ощущению, что абсурдный рассказ Пруво медленно пожирает и их самих.



**2013**

*Сара Зе*

***Тройная точка (Планетарий). Дерево, сталь, пластик, камень, веревка, веера, потолочные проекторы, фотография камней, напечатанная на материале «Тувек», смешанная техника***

В век безжалостной дигитализации сжатие информации в плоские экраны смартфонов, ноутбуков и телевизоров, казалось бы, отбросило в прошлое жужжащие шестеренки и отжившие механизмы старых часов и моделей Солнечной системы, по которым мы некогда стремились сверять наше отношение ко времени и пространству. Но, судя по неистовому часовому механизму хитроумной композиции «Тройная точка (Планетарий)», сконструированной для инсталляции, представляющей США на 55-й Венецианской биеннале в 2013 году, воображение американской художницы Сары Зе совершенно не стесняют сиюминутные требования технологии. Любопытное приспособление, которое выводит на устаревшую орбиту своих вращающихся сфер галактическую мешанину из разных безделушек («одуванчики» и диско-шары, обручи и прутики), — вызывающий головокружение аппарат Зе сопротивляется практичной гравитации утилитарности ради бесполезно красивого.





**2014**

*Моника Сосновска*

*Башня. Сталь, краска*

В своем романе 2014 года «Щегол» Донна Тартт поднимает вопрос: «Что, если сердце по каким-то своим непостижимым причинам ведет человека — вполне умышленно, в облаке невыразимого сияния — <...> прямоком в ослепительный жар разрушения?» Повинуясь сигналу, командует польская художница Моника Сосновска и ее распластанная и разрушенная скульптура «Башня» — помятый и скрученный индустриальный стальной каркас, извивающийся на три метра по земле, будто отслужившие свое строительные леса, которые Бог использовал, чтобы выстроить ДНК Вселенной. Искореженное монументальное произведение Сосновской, волоча свой изношенный скелет по земле, соответствует былому господству интернационального стиля архитектуры, символизирующего модернистский город в XX веке. Впервые представленная публике в Нью-Йорке осенью 2014 года, через тринадцать лет после атак 11 сентября 2001 года, «Башня» ставит перед миром вопрос, готов ли он воспринимать само разрушение в качестве искусства реди-мейда.



**2014**

*Ханс Хааке*

***Подарочная лошадь. Литая бронза, светодиодная телеграфная лента***

До какой степени деньги и власть формируют искусство, которое мы помещаем в наши культурные институции и в конце концов в наше сознание? Такой вопрос лег в основу победившей заявки немецкого художника Ханса Хааке на установку скульптуры на четвертом постаменте лондонской Трафальгарской площади (пьедестал изначально предназначался для конной статуи Уильяма IV). «Подарочная лошадь» — это большой бронзовый скелет животного без всадника, на левой ноге которого, поднятой в троте, находится электронный дисплей биржевого кода Лондонской торговой биржи в режиме реального времени, завязанный в бант. Провокационная работа Хааке, стремящегося обнажить силовые структуры общества, основана на рисунке английского художника Джорджа Стаббса (автора «Анатомии лошади», 1766), несколько работ которого находится в Национальной галерее, расположенной как раз напротив статуи. Безостановочно бегущий по банту поток колебаний цен на товары на статичном каркасе смерти предлагает зрителям поразмышлять, кто определяет ценность искусства, которым они так дорожат.





# Литература

## Общие источники

- Birnbaum D.* Defining Contemporary Art. London, 2011.  
*Bonham-Carter C., Hodge D.* The Contemporary Art Book. London, 2011.  
*Chadwick W.* Women, Art, and Society. London, 2012.  
*Cotton C.* The Photograph as Contemporary Art. London, 2009.  
*Grovier K.* 100 Works of Art That Will Define Our Age. London, 2013.  
*Holzwarth H. W.* 10 °Contemporary Artists. Berlin, 2009.  
*Hung W.* Contemporary Chinese Art. London, 2014.  
*Manco T.* Big Art/Small Art. London, 2014  
*Moszynska A.* Sculpture Now. London, 2013.  
*O'Reilly S.* The Body in Contemporary Art. London, 2009.  
The Reckoning: Women Artists of the New Millennium / Heartney E. et al. London, 2013.  
*Smith T.* Contemporary Art: World Currents. London, 2011.  
The Twenty First Century Art Book / Trigg D. et al. London, 2014.  
*Wilson S.* Art + Science Now. London, 2010.

## Введение

- Archer M.* Art Since 1960. London, 1997.  
*Stallabrass J.* Contemporary Art: A Very Short Introduction. Oxford, 2006.

## Глава 1

- Biesenbach K.* Marina Abramovic: The Artist is Present. New York, 2010.  
*Blessing J., Phillips S. S.* Rinete Dijkstra: A Retrospective. New York, 2012.  
*Bonetti M. F., Schlinkert G.* Samuel Fosso. Milan, 1999.  
*Celant G., Calcagno R.* Marc Quinn: Memory Box. Italy, 2014.  
*Danto A. C.* Shirin Neshat. New York, 2010.  
*Finch C.* Chuck Close: Work. London, 2014.

*Fuchs R.* Glenn Brown. New York, 2015.  
*George Condo: Mental States / Self W.* et al. London, 2011.  
*Goldin N.* Nan Goldin: The Other Side. Zurich, 2000.  
*Lynette Yiadom-Boakye / Beckwith N.* et al. London, 2014.  
*Respini E., Burton J.* Cindy Sherman. New York, 2012.  
*Roni Horn / Cooke L.* et al. London, 2000.  
*Rosenthal N.* Neo Roauch: At the Well. New York, 2015.  
*Tsai E.* Kehinde Wiley: A New Republic. London, 2015.  
*Vinas V., Born A.* Jindřich Ulrich: Miniaturní svět. Prague, 2010.

## Глава 2

*Alberts H. R.* The Perfect Home, Between New York and Seoul // Wall Street Journal. 2012. 24 April.  
*Antony Gormley: Horizon Field / Schneider E.* et al. Berlin, 2010.  
*Blazwick I.* Cornelia Parker. London, 2013.  
*Borchardt-Hume A.* Doris Salcedo: Shibboleth. London, 2007.  
*Christo and Jeanne-Claude.* Wrapped Reichstag Berlin: 1971–1995. Berlin, 1995.  
*Doug Aitken: 100 YRS / Betsky A.* et al. New York, 2014.  
*Dunser H.* Erwin Wurm: Narrow House. Berlin, 2011.  
*Monica Bonvicini / Alberro A.* et al. London, 2014.  
*Mullins C.* Rachel Whiteread. London, 2004.  
*Pacquement A.* Richard Serra. Berlin, 2015.  
*Perry G.* Playing at Home: The House in Contemporary Art. London, 2014.  
*Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (Tomorrow is another fine day) / Lind M.* et al. Zurich, 2007.  
*Sainsbury H.* The Unilever Series: Miroslaw Baika. London, 2009.  
*Tóbin C., O'Hagan A.* Gregor Schneider: Die Familie Schneider. Berlin, 2006.

## Глава 3

*Albrecht K.* Gottfried Helnwein. Berlin, 2013.  
*Basualdo C.* Philippe Parreno: Anywhere, Anywhere Out of the World. Berlin, 2014.  
*Bernier R.* The Unspeakable Art of Bill Viola. Eugene, 2014.

*Brett G. Cildo Meireles.* London, 2009.  
*Gallagher A. Damien Hirst.* London, 2012.  
*Gallagher A. Susan Hiller.* London, 2011.  
*Haste C. Craigie Aitchison.* London, 2014.  
*Hunt T., Haden-Guest A. Polly Morgan: Psychopomps.* London, 2011.  
*Maurizio Cattelan / Roth P. et al.* London, 2003.  
*Michaud P.-A. Adel Abdessemed: Je Suis Innocent.* Berlin, 2012.  
*Obrist H. U. Adrián Villar Rojas: Today We Reboot the Planet.* 2013.  
*Ron Mueck / Storr R. et al.* Paris, 2013.  
*Van den Boogerd D. Marlene Dumas.* London, 2009.

#### **Глава 4**

*Ai Weiwei / Fibicher B. et al.* London, 2009.  
*Alys F. Francis Alÿs.* London, 2007.  
*Artur Żmijewski: Scenarios of Dissidence/ Dery L. et al.* Montreal, 2011.  
*The Atlas Croup: A Project By Walid Raad / Nakas K. et al.* Berlin, 2007.  
*Berger D. Inventory: The Work of Christine Hill and Volksboutique.* Berlin, 2003.  
*Dietch J. Coi Guo-Qiang: Ladder to the Sky.* Berlin, 2012.  
*Erdemci F. Elmgreen & Dragset: A Space Called Public.* Berlin, 2013.  
*Foster H. Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery.* Berlin, 2012.  
*Garcia-Antón K. Santiago Sierra: Works 2002–1990.* Birmingham, 1999.  
*Gupta S. Ghandi's Three Monkeys.* New York, 2008.  
*O'Reilly S. Mark Wallinger.* London, 2014.  
*Shaw G. D. Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker.* Durham, 2004.  
*Smith T. Sheela Gowda.* Berlin, 2007.

#### **Глава 5**

*Ardalan Z. Bharti Kher.* London, 2012.  
*Cappellazzo A. Janine Antoni.* Berlin, 2000.  
*Collings M. Sarah Lucas.* London, 2002.  
*Conkelton S., Eliel C. S. Annette Messager.* New York, 1995.  
*Eccher D. Cecily Brown.* New York, Milan, 2014.  
*Humancraft: Contaminating Science With Art / Czarnecki G. et al.* Liverpool, 2012.

*Obrist H. U. Matthew Barney / Hans Ulrich Obrist (Conversation Series).* Berlin, 2013.

*Phillipson H. Instant-flex 718.* London, 2013.

*Ravenal J. Outer and Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane and Louise Wilson and the History of Video Art.* Seattle, 2009.

*Rebecca Warren: Every Aspect of Bitch Magic / Curiger B. et al.* London, 2012.

*Rosenthal S. Pipilotti Rist: Augapfelmassage.* Berlin, 2012.

*Schoonmaker T. Wangechi Mutu: A Fantastic Journey.* Durham, 2013.

## **Глава 6**

*Brand S. The Clock of the Long Now.* New York, 1999.

*Davey R., Schama S. Anselm Kiefer.* London, 2014.

*Dean T., Obrist H. U. Tocita Dean / Hans Ulrich Obrist.* Berlin, 2013.

*Engelbach. B., McKenzie L. Lucy McKenzie: Chene De Weekend.* Cologne, 2009.

*Ged Quinn: From the World Ash to the Goethe Oak / Snoddy S. et al.* London, 2013.

*Grynsztejn M., Molesworth H. Luc Tuymans.* New York, 2009.

*Harris J. Inside the Death Drive: Excess and Apocalypse in the World of the Chapman Brothers.* Liverpool, 2009.

*Herbert M., Walker H. Darren Almond.* London, 2001.

*Kelly J., Wood J. The Sculpture of Bill Woodrow.* London, 2013.

*Klein J. Crayson Perry.* London, 2013.

*Mark Alexander: The Bigger Victory / Bull M. et al.* London, 2005.

*ON&BY: Christian Marclay / ed. By J.-P. Criqui.* London, 2014.

*Philippe Parreno: Anywhere, Anywhere Out of the World / Basualdo C. et al.* Berlin, 2014.

*Richard Wright / Wright R. et al.* New York, 2010.

*Shiff R., Lampert C. Peter Doig.* New York, 2011.

*Weiss J., Wheeler A. On Kawara Silence.* New York, 2015.

## **Глава 7**

*Alexis Rockman: A Fable for Tomorrow / Marsh J. et al.* London, 2010.

*Bertola C. Mona Hatoum: Interior Landscape.* Italy, 2009.



*Corrin L., Molon D. Moriko Mori.* London, 1998.  
*Goetz I. Mona Hatoum.* Berlin, 2011.  
*Kac E. Telepresence and Bio Art.* Michigan, 2004.  
*Kent R. Yinka Shonibare.* London, 2013.  
*Miller A. I. Colliding Worlds: How Cutting-Edge Science is Redefining Contemporary Art.* New York, 2014.  
*Moeller C. A Time and Place: Christian Moeller Media Architecture.* Zurich, 2002.  
*Morgan J. Carsten Höller: Test Site (Unilever Series).* London, 2006.  
*Olafur Eliasson — The Weather Project (Unilever Series) / ed. by S. May.* London, 2003.  
*Rebirth: Recent Work by Mariko Mori / Tezuka M. et al.* Yale, 2013.  
*Wilson S. Art + Science Now.* London, 2010.

## Глава 8

*André Butzer / Kruger S. et al.* Berlin, 2012.  
*Anish Kapoor / Anfam D. et al.* London, 2009.  
*The Art of Anselm Reyle / ed. by U. Grosenick.* Berlin, 2009.  
*Arturo Herrera / Watkins J. et al.* Birmingham, 2007.  
*Baume N. Anish Kapoor: Past, Present, Future.* Boston, 2008.  
*Beatriz Milhazes / ed. By F. Beyeler.* Berlin, 2012.  
*Bell T. Seen Scully.* 2010.  
*Charline Von Heyl: Now or Else / Nixon A. et al.* Berlin, 2012.  
*Costello E. Brice Marden.* London, 2013.  
*Elger D. Gerhard Richter: A Life in Painting.* Chicago, 2010.  
*Ferguson R. Liz Lerner.* Los Angeles, 2001.  
*Franz West (Contemporary Artists Series) / Benezra N. et al.* London, 1999.  
*Franz West: Where is My Eight? / Badura E. et al.* Berlin, 2013.  
*Fritz N. Gert & Uwe Tobias.* Berlin, 2013.  
*Gabriel Orozco: Natural Motion / Criqui J.-P. et al.* Berlin, 2013.  
*Grovier K. Seen Scully: Different Places.* Provence, 2015.  
*Grunenberg C. Ellsworth Kettf. London,* 2007.  
*Jacobson H. Mark Grotjahn.* Aspen, 2012.  
*Karlo Black / Corner V. et al.* Berlin, 2014.  
*Lawrence C., Perez A. Julie Mehretu: Block City.* Berlin, 2006.  
*Moorhouse P., Shiff R. Bridget Riley: The Stripe Paintings, 1961–2014.* New York, 2014.

*Morgan J. Gabriel Orozco (Modern Artists Series).* London, 2011.  
*Pelzer B., Tosatto G. Gerhard Richter: 100 Pictures.* Berlin, 2003.  
*Peyton-Jones J., Obrist H. U. Anish Kapoor: Turning the World Upside Down.* Berlin, 2010.  
*Riemschneider B. Albert Oehlen.* Berlin, 1995.  
*Serota N., Godfrey M. Gerhard Richter: Panorama.* London, 2011.  
*Temkin A., Wood J. N. Ellsworth Kelly: Chatham Series.* New York, 2013.  
*Vogel S. M. El Anatsui: Art and Life.* Munich, 2012.

## Глава 9

The Art of Tracey Emin / Townsend C. et al. London, 2002.  
 Barbara Kruger: Desire Exists Where Pleasure is Absent / Corner V. et al. Berlin, 2006.  
*Brinson K., Hudson S. Christopher Wool.* New York, 2013.  
*Brown K. M. Douglas Gordon (Modern Artists Series).* London, 2004.  
*Brown N. Tracey Emin (Modern Artists Series).* London, 2006.  
 Christopher Wool / Banks E. et al. Taschen, 2012.  
 Dayanita Singh / Dyer G. et al. London, 2013.  
*Dziewior Y. Richard Prince: It's a Free Concert.* Berlin, 2014.  
 Gillian Wearing / Ferguson F. et al. London, 1999.  
 Gillian Wearing / Herrmann D. F. et al. London, 2012.  
 Jenny Holzer / Joselit D. et al. London, 2001.  
*Pavlouskova N. Cy Twombly: Late Paintings 2003–2011.* London, 2015.  
*Del Roscio N., Schama S. The Essential Cy Twombly.* London, 2014.  
 Richard Prince (Contemporary Artists Series) / Brooks R. et al. London, 2003.  
*Rothkopf S. Glenn Ligon: America.* Yale, 2011.  
*Scherf A., Hergott F. Donh Vo: We the People.* Paris, 2013.  
*Tsao H., Ames R. T. Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections.* New York, 2011.  
*Vainker S., Bing X. Landscape Landscipt: Nature as Language in the Art of Xu Bing.* Oxford, 2013.  
 Zhong, Huan (Contemporary Artists Series) / Dziewior Y. et al. London, 2009.

## Глава 10

*Banz S.* Jeff Wall: With the Eye of the Mind. Nuremberg, 2014.  
*Barringer T., Devaney E.* David Hockney: A Bigger Picture. London, 2012.  
*Bradley F.* Paulo Rego (Modern Artists Series). London, 2002.  
*Burnett C.* Jeff Wall (Modern Artists Series). London, 2005.  
*Burton J.* Wolfgang Tillmans. London, 2014.  
*Celant G.* Nathalie Djurberg — Turn Into Me. Madrid, 2008.  
*Coxon A.* Louise Bourgeois (Modern Artists Series). London, 2010.  
*Galassi P.* Andreas Gursky. New York, 2001.  
*Gumpert L.* Christian Boltanski. Paris, 1994.  
*Haenlein C.* Rebecca Horn: The Glance of Infinity. Zurich, 1998.  
 Jeff Wall (Contemporary Artists Series) / *Chevrier J. F. et al.* London, 2009.  
 Louise Bourgeois: I Have Been to Hell and Back / ed. by M. Museet,  
 I. Muller-Westermann. Berlin, 2015.  
 Luisa Lambri. Interiors / ed. by E. O. Foster. Madrid, 2011.  
*Lydenberg R.* Gone: Site-Specific Work by Dorothy Cross. Chicago, 2005.  
*Morris F.* Yayoi Kusama. London, 2012.  
*Norden L., Danto A. C.* Sarah Sze. New York, 2007.  
*Rondeau J., Comer S.* Steve McQueen. Heidelberg, 2012.  
*Rosenthal T. G.* Paulo Rego: The Complete Graphic Work. London, 2012.  
 Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus / ed. by T. Bizzarri,  
 T. Hirschhorn. New York, 2010.  
*Turowski A.* Monika Sosnowska Tower. Berlin, 2015.  
 Urs Fischer / Norman J. et al. New York, 2013.  
 Yayoi Kusama (Contemporary Artists Series) / *Hoptman L. et al.* London,  
 2000.  
 Zhang Xiaogang: Disquieting Memories / *Fineberg J. et al.* London, 2015.

## Список иллюстраций

Размеры указаны в сантиметрах, в последовательности: высота, ширина, глубина, если не указано иное.

С. 2–3 Ай Вэйвэй. Роняя вазу династии Хань. 1995. Три желатино-серебряных отпечатка, каждый 148 × 121. Фотография Ай Вэйвэя.

1. Джанин Антони. Нежная забота. 1992. Перформанс с краской для волос «Нежная забота» (натуральный черный), размеры варьируются. С разрешения художницы и галереи Луриинг-Огустин, Нью-Йорк. Фото: Prudence Cuming Associates Ltd в галерее Энтони д'Оффе, Лондон. © Janine Antoni.

2. Дэмиен Хёрст. Ради Бога. 2007. Платина, бриллианты, человеческие зубы. 17,1 × 12,7 × 19,1. Фото: Prudence Cuming Associates Ltd via Getty Images. © Damien Hirst and Science Ltd. Все права защищены, DACS 2015.

3. Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия. 1992. Конфеты, каждая из которых обернута в разноцветный целлофан, запас неиссякаем. Размеры варьируются, оригинальный размер 5,1 × 121,9 × 121,9. Инсталляция на выставке «День без искусства». Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис, Миссури. 29 ноября — 3 декабря 2002 года. С разрешения галереи Андреа Розен, Нью-Йорк. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation.

4. Роберт Гобер. Расплавленная винтовка. 2006. Гипс, краска, пластиковый слепок, воск, орех, свинец. 69 × 58 × 40. С разрешения галереи Мэттью Маркса. © Robert Gober.

5. Пьер Юиг. Возрождение. 2014. Кадр из фильма (цв. стерео, 12 мин 35 с). С разрешения художника, галереи Мариана Гудмана, галереи Hauser & Wirth, компании London and Anna Lena Films, Париж.

6. Вим Дельвуа. Сильвия. 2006. Чучело татуированной свиньи. 64 × 124 × 40. © Studio Wim Delvoye, Belgium. Изображение предоставлено галереей Перротана, Париж, Нью-Йорк.

7. Дейл Чихули. Люстра V & A. 2001. 68,1 × 31,8. Музей Виктории и Альберта, Лондон. © Chihuly Studio, 2015. Все права защищены.

8. Пабло Пикассо. Герника. 1937. Холст, масло. Центр искусств королевы Софии. © Succession Picasso / DACS, London 2015.

9. Марсель Дюшан. Фонтан. 1917. Реплика (оригинал утерян). Фарфоровый писсуар. 34 × 48 × 61. Филадельфийский музей искусств, коллекция Луизы и Уолтера Аренсберг. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2015.



10. Андреас Гурски. Лос-Анджелес. 1999. Печать Cibachrome. 178 × 300 × 6,2. © Courtesy Spruth Magers Berlin London/DACS 2015.

11. Леонардо да Винчи. Мона Лиза. Около 1503–1506. Дерево (тополь), масло. 77 × 53. Лувр, Париж.

12. Эдвард Мунк. Крик. 1893. Картон, темпера, пастель. 91 × 73,5. Национальный музей искусств, Осло.

13. Гленн Браун. Америка. 2004. Панель, масло. © Glenn Brown. С разрешения галереи Гагосян. Фото: Роберт Мак-Кивер.

14. Джордж Кондо. Смеющийся всадник. 2013. Холст, акрил, мел, пастель. 152,4 × 127. С разрешения художника и галереи Саймона Ли. © George Condo 2015.

15. Индржих Ульрих. Коллекционер. 1996. Дерево, масло. 11 × 16,5. С разрешения художника.

16. Нео Раух. Армрестлинг. 2008. Холст, масло. 50 × 40. Частное собрание. Фото: Уве Валтер, Берлин. © Neo Rauch courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin/DACS, 2015.

17. Кьянде Уайли. Бонапарт на перевале Сен-Бернар. 2005. Холст, масло. 274,3 × 274,3. Бруклинский музей, коллекция Сьюзи и Эндрю Б. Коэн. С разрешения Roberts & Tilton, Калеввер-Сити, Калифорния; галереи Шона Келли, Нью-Йорк; галереи Дэниеля Темплона, Париж; галереи Стефена Фридмана, Лондон. © Kehinde Wiley.

18. Линетт Ядом-Боакье. Зеленушка. 2012. Холст, масло. 140 × 100. С разрешения художника; галереи Джека Шейнмана, Нью-Йорк; галереи Corvi-Mora, Лондон. © Lynette.

19. Чак Клоуз. Автопортрет. 2004–2005. Масло, холст. 259, 1 × 214,6. С разрешения Pace Gallery. Фото: Керри Райяан Макфейт. © Chuck Close.

20. Марк Куинн. Я. 2011. Кровь (художника), жидкий силикон, нержавеющая сталь, перспекс, холодильное оборудование. 208 × 63 × 63. С разрешения галереи White Cube. Фото: Prudence Cuming Associates Ltd. © Marc Quinn.

21. Тим Нобл, Сью Уэбстер. Индивидуум. 2012. Деревянная стремянка, деревянный хлам, световой проектор. 299 × 69 × 193. Solent News/REX. © Tim Noble and Sue Webster. Все права защищены, DACS 2015.

22. Гэвин Тёрк. Поп. 1993. Восковая фигура, витрина. С разрешения Gavin Turk / Live Stock Market. Фото: Хьюго Глендиннинг.

23. Маркус Харви. Майра. 1995. Холст, акрил. 396 × 320. © Marcus Harvey. Все права защищены, DACS 2015.

24. Нан Голдин. Джимми Паулетт и переодевающийся Табу! Нью-Йорк. 1991. Печать Cibachrome. 101,6 × 76,2. С разрешения галереи Мэттью

Маркса. © Nan Goldin.

25. Ринеке Декстра. Колобжег, Польша. 26 июля 1992 года. 1992. Машинная фотопечать. 62 × 52. © Rineke Dijkstra.

26. Дэш Сноу. Без названия. 2000–2009. Машинная фотопечать. © Dash Snow Estate. Используется с разрешения.

27. Синди Шерман. Без названия № 225. 1990. Машинная фотопечать. 121,9 × 83,8. Шесть отпечатков. С разрешения художницы и Metro Pictures, Нью-Йорк.

28. Самюэль Фоссо. Автопортрет из серии «Африканские духи». 2008. С разрешения галереи Марка Патраса, Париж. © Samuel Fosso 2008.

29. Рони Хорн. Вы — погода. 1994–1996. С разрешения художника и галереи Hauser & Wirth. Фото: Stefan Altenburger Photography, Цюрих. © Roni Horn.

30. Марина Абрамович во время перформанса на открытии выставки «В присутствии художника» в Музее современного искусства, Нью-Йорк, 9 марта 2010 года. Фото: Беннет Раглин / WireImage / Getty Images. © Marina Abramovic. С разрешения Марины Абрамович и галереи Шона Келли, Нью-Йорк. DACS 2015.

31. Ширин Нешат. Воинственная тишина. Из серии «Женщины Аллаха». 1994. Черно-белая печать на фотобумаге, чернила. С разрешения галереи Gladstone Gallery, Нью-Йорк, Брюссель. Фото: Синтия Престон. © Shirin Neshat.

32. Риркрит Тиравания. Без названия (Пад-тай). 1990. Смешанная техника, размеры варьируются. С разрешения художника и галереи Gavin Brown's enterprise. © Rirkrit Tiravanija.

33. Рэчел Уайтред. Дом. 1993. Смешанная техника. Фото: Сью Омерод. © Rachel Whiteread.

34. Георг Шнайдер. Мертвый дом, Рейдт 1985 — Венеция 2001. С разрешения Sadie Coles HQ, Лондон. Копирайт Георг Шнайдер. © DACS 2015.

35. До Хо Су. Падающая звезда. 2012. Коллекция Стюарт, Университет Калифорнии, Сан Диего. Фото: Филипп Шольц Риттерманн. © Do Ho Suh.

36. Хэйке Ян. Садун 30. 2006. Электрические лампочки, стробы, гирлянды, зеркало, фигурки оригами, штативы для суши, ткань, вентилятор, смотровая терраса, кулер, бутылки минеральной воды, хризантемы, недотрога бальзаминовая, деревянная лавка, настенные часы, люминесцентная краска, деревянные сваи, аэрозольная краска, капельница. Инсталляция «Садун 30» в Инчхоне, Южная Корея. С разрешения художника. Фото: Даенам Ким.

**37.** Эрвин Вурм. Узкий дом. 2010. Смешанная техника. 700 × 130 × 1600. Инсталляция на 54-й Венецианской биеннале, Glasstress. С разрешения галереи Тадеуша Ропака. Фото: Studio Erwin Wurm.

**38.** Корнелия Паркер. Холодная темная материя, разорвавшаяся на части. 1991. Садовый сарай и его содержимое, взорванное по просьбе художницы британскими военными, фрагменты которого подвешены вокруг светильника; размеры варьируются. С разрешения художницы и галереи «Фрит-стрит», Лондон.

**39.** Дорис Сальседо. Шибболет. 2007. Турбинный зал Тейт Модерн. 9 октября 2007 года — 24 марта 2008 года. С разрешения White Cube. Фото: Стивен Уайт. © Doris Salcedo.

**40.** Моника Сосновски. Коридор. 2003. Вид на Венецианской биеннале, Италия, 2003. С разрешения художницы, галереи Foksal, The Modern Institute, галереи Гизелы Капитен, Kurimanzutto, Hauser & Wirth. © Monika Sosnowska.

**41.** Мирослав Балка. Как есть. 2009. Сталь. 1300 × 3000. Фото: Питер Макдиармид / Getty Images. Мирослав Балка, Тейт Модерн. Серия компании «Unilever».

**42.** Моника Бонвичини. Лестница в ад. 2003. Стальная лестница, стальные цепи, разбитое небьющееся стекло, алюминиевые листы, аэрозольная краска, крючки, зажимы. 850 × 360 × 400. Инсталляция на 8-й Стамбульской биеннале, 2003. Пожертвование Монике Бонвичини Стамбульскому музею современного искусства. Фото: Мехди Чоакри. © DACS 2015.

**43.** Майк Нельсон. Колчан стрел. 2010. Инсталляция в The Power Plant, Торонто, 2014. Изображение предоставлено художником и 303 Gallery, Нью-Йорк; Galleria Franco Noero, Турин; Matt's Gallery, Лондон; Nugerriemschneider, Берлин. Фото: Тони Хафкеншайд.

**44.** Ричард Серра. Инверсия закрученного тора. 2006. Устойчивая к воздействию атмосферы сталь, два идентичных закрученных тороуса, вариативно развернутых друг к другу, каждый 390 × 1120 × 890. Толщина стального листа 5 мм. Частное собрание. Фото: Лоренц Киенцле. © ARS, NY and DACS, London 2015.

**45.** Ричард Серра. С открытым финалом. 2007–2008. Устойчивая к воздействию атмосферы сталь, три секции тороуса и три сферические секции. 400 × 182 × 74. Толщина стального листа 5 мм. Коллекция компании Caldic BV, Вассенаар, Нидерланды. Фото: Лоренц Киенцле. © ARS, NY and DACS, London 2015.

**46.** Энтони Гормли. Поле горизонта. Август 2010 года — апрель 2012

года. Пейзажная инсталляция в Альпах в Форарльберге, Австрия. 100 чугунных элементов, каждый  $189 \times 53 \times 29$ , расставленные на площади  $150 \text{ км}^2$  (деталь). Инсталляция в Альпах, Форарльберг, Австрия. Представлено Домом искусств в Брегенце. Фото: Маркус Треттер. © Antony Gormley and Kunsthau Bregenz.

47. Клара Лиден. Довольно свободно. 2012. Клееная фанера, краска, выброшенные рождественские ели, сельскохозяйственные лампы, диван. С разрешения художницы и галереи Reena Spaulings Fine Art, Нью-Йорк.

48. Кристо и Жанна-Клод. Завернутый Рейхстаг. 1971–1995.  $100 \text{ м}^2$  полипропиленовой ткани и  $15\,600 \text{ м}$  веревки. Фото: Вольфганг Вольц. © Christo, 1995.

49. Даг Эйткен. Зеркало. 2013. Специализированный программный редактор, показывающий реагирующее на окружение видео на сайт-специфичном архитектурно-медийном фасаде, Художественный музей Сиэтла. Запускаемая средой непрерывная видеорекомбинация, цветная, без звука, экран  $3072 \times 1620$  пикселей. С разрешения художника, Художественного музея Сиэтла и 303 Gallery, Нью-Йорк. Фото © Ben Benschneider / ОТТО. © Doug Aitken.

50. Марлен Дюма. Мертвая Мэрилин. 2008. Масло, холст.  $40 \times 50$ . С разрешения Zeno × Gallery, Антверпен. Фото: Питер Кокс.

51. Кристоф Шлингензиф. Диана II — Что случилось с Алланом Капроу? Лондон. 2006. Фото © Aino Laberenz, Estate Christoph Schlingensief.

52. Филипп Паррено. Мэрилин. 2012. Общее время 19 мин 49 с, цветной, Sound Mix 5.1, Aspect Ratio 2.39. С разрешения галереи Пилар Корриас.

53. Рон Мьюек. Маска II. 2002. Смешанная техника.  $77 \times 118 \times 85$ . С разрешения художника, галереи Энтони Доффей, Лондон, Hauser & Wirth. Фото: Патрик Грис. © Ron Mueck.

54. Дэмиен Хёрст. Физическая невозможность смерти в сознании живущего. 1991. Вид сбоку. Стекло, крашеная сталь, силикон, моноволокно, акула и раствор формальдегида.  $217 \times 542 \times 180$ . Фото: Prudence Cuming Associates Ltd. © Damien Hirst and Science Ltd. Все права защищены, DACS 2015.

55. Полли Морган. Зов мертвечины. 2009. Таксидермия и дерево.  $37 \times 61 \times 286$ . С разрешения Полли Морган.

56. Адриан Вильяр Рохас. Моя мертвая семья. 2009. Дерево, камни, глина. 2-е Биеннале края света, Ушуая. С разрешения художника и галереи Рут Бензакар, Буэнос-Айрес. Фото © Kayne Di Pilato, Argentina.

57. Силду Мейрелис. Вавилон. 2001. Радиопередатчики, металл,

диаметр 5 × 3. Инсталляция в Hangar Bicosca, Милан. С разрешения галереи Lelong & Co, Нью-Йорк. © Cildo Meireles.

**58.** Сьюзан Хиллер. Каналы. 2013. Инсталляция, включающая в себя 120–150 телевизоров, DVD-плееров и разделителей сигналов. Размеры варьируются. Unique artwork + IAR Courtesy Timothy Taylor Gallery, Matt's Gallery, Лондон. Фото инсталляции: Питер Уайт. © Susan Hiller.

**59.** Маурицио Каттелан. Девятый час. 1999. Полиэфирная смола, окрашенный воск, человеческие волосы, ткань, одежда, аксессуары, камень, ковер. Размеры варьируются. С разрешения Архива Маурицио Каттелана. Фото: Аттилио Маранцано.

**60.** Готфрид Хельнвайн. Богоявление I (Поклонение волхвов). 1996. Смешанная техника: масло, акрил, холст. 210 × 333. Художественный музей Денвера.

**61.** Готфрид Хельнвайн. Богоявление II (Поклонение пастухов). 1998. Смешанная техника: масло, акрил, холст. 210 × 310. Музей де Янга, Сан-Франциско.

**62.** Готфрид Хельнвайн. Богоявление III (Принесение во храм). 1998. Смешанная техника: масло, акрил, холст. 209, 6 × 309,9. Частное собрание, Нью-Йорк.

**63.** Крейги Эйтчисон. Августовское распятие. 2008. Масло, холст. 29, 7 × 25,5. С разрешения частной коллекции и галереи Тимоти Тейлора, Лондон. © The Estate of Craigie Aitchison.

**64.** Томас Санчес. К югу от Голгофы. 1994. Акрил, холст. 91, 5 × 122. С разрешения галереи Мальборо, Нью-Йорк. © Tomas Sanchez.

**65.** Адель Абдессемед. Декор. 2011–2012. Колючая проволока, четыре элемента. 210 × 174 × 41. Фонд Франсуа Пино. © Adel Abdessemed, ADAGP Paris.

**66.** Билл Виола. Явление. 2002. Цветная проекция видео высокой четкости на экран, висящий в темной комнате. Размер проецируемого изображения 200 × 200, размеры комнаты варьируются. 11: 40 мин. Исполнители: Веба Гарретсон, Джон Хэй, Сара Стебен. Фото: Кира Перов. С разрешения Bill Viola Studio.

**67.** Тереса Марголлес. В воздухе. 2003. Инсталляция с пузырьковой машиной, которая создает пузырьки с водой, использованной при обмывании трупов. Размеры варьируются. 10 л воды. Сертификат прилагается. Машины не входят. С разрешения художницы, галереи Питера Килхмана, Цюрих.

**68.** Неизвестный автор. Банкнота в один кьят. 1990. Банкнота, Мьянма, XXI век. Фото. © Victoria and Albert Museum, London.



**69.** Ай Вэйвэй. Прах к праху. 1998. 30 стеклянных сосудов с порошком измельченной неолитической керамики (5000–3000 до н. э.), деревянные полки. 200 × 240 × 36. Фото: Ай Вэйвэй.

**70.** Цзэн Фаньчжи. Тяньаньмэнь. 2004. Холст, масло. 215 × 330. © 2015 Zeng Fanzhi Studio.

**71.** Цай Гоцянь. Стремление к нулевой гравитации. 2012. Холст, порошок. 340,4 × 1066,8. С разрешения Музея современного искусства, Лос-Анджелес. Фото: Джошуа Уайт / JWPictures.com.

**72.** Субодх Гупта. Три обезьяны Ганди. 2007–2008. Бронза, старая утварь, сталь. Голова с газовой маской 184 × 140 × 256. Голова в балаклаве 200 × 131 × 155. Голова в шлеме 175 × 125 × 150. С разрешения художника и Hauser & Wirth. Фото: Stefan Altenburger Photography, Zurich. © Subodh Gupta.

**73.** Шила Говда. И... 2007. Нить, иглы, пигмент, клей, три шнура: два 11250 × 1,8, один 5250 × 1,8. Инсталляция на выставке «Политика открытых глаз», Кунстхалле Лунда, 15 июня — 24 августа 2013 года. Размеры варьируются. Фото: Lunds konsthall / Терье Остлиг.

**74.** Франсис Алис. Парадоксы праксиса I (Порой, если делать что-то, это может ни к чему не привести). 1997. Документация действия. Мехико. Пятиминутное видео, цветное, звуковое. С разрешения художника, галереи Питера Килхмана, Цюрих. Фото: Энрике Уэрта.

**75.** Сантьяго Сьерра. Человек, получающий вознаграждение за период в 360 последовательных часов. 2000. Инсталляция в Центре современного искусства P.S.1, Нью-Йорк. С разрешения художника и Lisson Gallery, Милан. © DACS 2015.

**76.** Кара Уокер. Они были милыми белыми людьми, пока держались (сказала одна девочка другой). 2001. Вырезки из бумаги, проекция на стену. Размеры варьируются, примерно 426,7 × 426,7. Инсталляция на выставке «Американский примитив» в Brent Sikkema Gallery / Sikkema Jenkins & Co., Нью-Йорк, 2001. Фото: Эрма Эствик.

**77.** Бэнкси. Всё, что мы делаем в жизни, отзовется в вечности. 2013. Произведение, созданное британским художником-граффитистом Бэнкси в Куинсе, Нью-Йорк. Бэнкси: лучше снаружи, чем внутри, выставка в Нью-Йорке, октябрь 2013 года. © Dan Herrick / ZUMA Press / Corbis. Banksy, New York, 2013.

**78.** Валид Раад / Группа Atlas. Давайте будем честными, Ираку помогла погода. 1998. Архивная цветная чернильно-струйная печать. Один из серии из 17 отпечатков, 46,7 × 71,8.

Записная книжка, том 38: побывавшие в море огня. Иллюстрации 59–

60. 1991/2003. Архивный чернильно-струйный отпечаток на анодированной алюминиевой поверхности.

Я могу умереть, прежде чем выстрелю (1989). 2008. Архивный чернильно-струйный отпечаток из серии из 12 отпечатков. 160 × 213,4. С разрешения галереи Энтони Рейнолдса, Лондон. © Walid Raad.

79. Халед Джаррар. Государственная печать Палестины. 2011. Почтовые марки. С разрешения художника, Ayuam Gallery, Galerie Polaris.

80. Яэль Бартана. Первый международный конгресс движения «Возрождение» в Польше. 2012. Берлин. Фото: Илья Рабинович.

81. Артур Жмиевский. Демократии. 2009. Одноканальное видео, проекция (или демонстрация на 20 плоских экранах), 2 ч 26 мин, цветное, звуковое, с английскими субтитрами. С разрешения художника, галереи Питера Килхмана, Цюрих, галереи Фоксал, Варшава.

82. Сиприен Гайар. Деснянский район. 2007. DVD, 30 мин, саундтрек — Koudlam. © Cyprien Gaillard, Courtesy Sprueth Magers.

83. Франц Аккерман. Африканский бриллиант. 2006. Смешанная техника, дерево. 122,5 × 178,5 × 85,5. Коллекция MoCa, Лос-Анджелес. С разрешения художника и галереи Neugerriemschneider, Берлин. © Franz Ackermann.

84. Эльмгрин и Драгсет. Перформанс «Но я тоже есть в списке приглашенных!» в рамках Ливерпульской биеннале, 2012, Великобритания. С разрешения художников и галереи Виктории Майро.

85. Кристин Хилл. Народный магазин. 1996–1997. Магазин секонд-хенд в Берлине, Германия. С разрешения галереи Ronald Feldman Fine Arts, Нью-Йорк. Фото: Уве Валтер, Берлин.

86. Марк Уоллинджер. Государство Британия. 2007. Инсталляция, смешанная техника. Примерно 570 × 4300 × 190. С разрешения художника и Hauser & Wirth. Фото: Дейв Морган. © Mark Wallinger.

87. Вафаа Билал. Счет продолжается... 2010. Перформанс. С разрешения Driscoll Babcock Galleries и Lawrie Shabibi Gallery. Фото: Брэд Фарвелл.

88. Давид Черный. Розовый танк. 1991. Танк, краска. © David Černý.

89. Сесили Браун. Без названия (Прекрасные и проклятые). 2013. Масло, лен. 276,9 × 434,3. С разрешения галереи Гагосяна. Фото: Роберт Мак-Кивер. © Cecily Brown.

90. Джиллиан Карнеги. rsXX-/8–7. 2007. Масло, доска. 23 × 33. С разрешения галереи Gisela Capitan, Кельн. © Gillian Carnegie.

91. Ребекка Уоррен. Механик. 2000. Глина на плите МДФ с поворотной платформой. 48 × 36 × 48. С разрешения галереи Морин Палей,

Лондон. © Rebecca Warren.

**92.** Джон Каррин. Большие ладони. 2010. Масло, холст. 101, 6 × 71,1. С разрешения галереи Гагосян. Фото: Роберт Мак-Кивер. © John Currin.

**93.** Вангечи Муту. Мадам Репеатеат. 2010. Смешанная техника: чернила, аэрозольная краска, коллаж на пленке «Майлар». 134,6 × 136,5. С разрешения художника и галереи Виктории Майро, Лондон. © Wangechi Mutu.

**94.** Аннет Мессаже. Пики. 1992–1993. Сталь, ткань, цветные карандаши, бумага, картон, стекло, куклы. 300 × 800 × 112. Фото: Галерея Тейт, Лондон 2014. © ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

**95.** Джанин Антони. Седло. 2000. Сыромятная кожа. 68,6 × 81,3 × 200,7. С разрешения художницы и галереи Lühring Augustine, Нью-Йорк. © Janine Antoni.

**96.** Кевин Фрэнсис Грей. Балерина. 2011. Белый мрамор статуарио. 19 × 45 × 52. Фото: Тара Мур.

**97.** Пипилотти Рист. Дайте волю своему телу. (7354 кубических метра). 2008. Видеоинсталляция с мультимедийным аудио. Инсталляция в Музее современного искусства, Нью-Йорк. С разрешения художника, Hauser & Wirth, Lühring Augustine. Photo © Frederick Charles, fcharles.com.

**98.** Джина Чарнецки. Я. 2013. Джина Чарнецки совместно с профессором Джоном Гиркином, Институт биофизических наук Университета Дарема. Изготовлено Forma Art and Media по заказу Artichoke, при поддержке The Wellcome Trust.

**99.** Хизер Филлипсон. Мгновенное и кратковременное оружие из воздушных шаров слишком плотно закрывает всевозможные тревоги. 2013. Инсталляция в Bunker 259, Нью-Йорк, 2014. С разрешения художницы и Bunker 259.

**100.** Мэтью Барни. Кремастер 4. 1994. Кадр со съемок. С разрешения Gladstone Gallery, Нью-Йорк, Брюссель. Фото: Майкл Джеймс О'Брайан. © Matthew Barney.

**101.** Эрнесту Нету. Антроподино. 2009. Инсталляция в смешанной технике. Размер варьируется. Заказана Парк Авеню Армори для Манежа Уейда Томпсона. Фото: Жан Вонг. С разрешения художника и галереи Таня Банардар.

**102.** Сара Лукас. Паулина-кролик. 1997. Колготки телесного цвета, черные чулки, стул, зажим, капок, проволока. 103 × 79 × 89 дюймов. С разрешения Sadie Coles HQ, Лондон.

**103.** Жанаина Чапи. Юю I из «Моря и Горы». 2004. Печать Cibachrome. 101,6 × 127. С разрешения художницы. © Janaina Tschape.

**104.** Бхарти Кхер. Вестница. 2011. Стеклопластик, деревянные грабли, сари, смола. 188 × 136 × 84. С разрешения художницы, Hauser & Wirth. Фото: Женеви́ев Хэнсон. © Bharti Kher.

**105.** Фонд «Долгое настоящее». Прототип I «Часов на 10 000 лет». 1999. Полноразмерная версия часов, задуманная Дэ́нни Хиллсом, всё ещё в стадии разработки в Западном Техасе. Музей науки, Лондон. С разрешения фонда «Долгое настоящее» (longnow.org). Фото: Рольф Хорн.

**106.** Он Кавара. 28 сентября 68. 1968. Серия «Сегодня». 1966–2013. Акрил, холст. 20, 3 × 25,4. С разрешения галереи Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк/Лондон.

**107.** Кристиан Марклей. Часы. 2010. Одноканальное видео со стерео звуком, 24 ч, циклическое воспроизведение. С разрешения галереи Паулы Купер, Нью-Йорк. © Christian Marclay.

**108.** Даррен Алмонд. Время. 2008. Цифровые настенные часы, пластик, электромеханика, сталь, винил, система компьютеризированного электронного контроля, комплектующие детали. Каждые часы 31,2 × 18,2 × 14,2. С разрешения Art Tower Mito. Фото: Кейзо Киоку. © Darren Almond.

**109.** Люси Маккензи. Ольга Корбут. 1998. Масло, холст. 240 × 106. С разрешения художницы и галереи Cabinet, Лондон.

**110.** Дже́д Куинн. Падение. 2006. Лен, масло. 188 × 65. С разрешения художника и галереи Стефена Фри́дмана. © Ged Quinn.

**111.** Марк Александер. Американское болото (Семья Фриков). 2013. Масло, холст. 85, 5 × 65. С разрешения галереи Уилкинсон, Лондон. © Mark Alexander.

**112.** Джейк и Дино́с Чепмен. Если бы Гитлер был хиппи, как бы он был счастлив. 2008. Одна из 13 исправленных акварелей Адольфа Гитлера на бумаге. Размер варьируется. С разрешения White Cube. © Jake and Dinos Chapman. All Rights Reserved, DACS 2015.

**113.** Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970. Грязь, осажденные кристаллы соли, камни. Спираль на воде 457,2 м в длину и 4,6 м в ширину на Розел-Пойнт, Большое Соленое озеро, Юта. Фото © George Steinmetz / Corbis. © Estate of Robert Smithson/ DACS, London / VAGA, New York 2015.

**114.** Тасита Дин. Инструкции для «Спиральной дамбы» Роберта Смитсона. 1997. Инструкции были посланы художником по факсу в Совет искусств штата Юта. С разрешения художницы и галереи Frith Street, Лондон.

**115.** Ансельм Кифер. Швират ха-келим. 2009. Терракота, акрил, масло, шеллак, холст. 330 × 760 × 1300. С разрешения White Cube. © Anselm Kiefer.

**116.** Грейсон Перри. Розеттская ваза. 2011. Глазу́рованная керамика.

78,5 × 40,7. Коллекция Британского музея. С разрешения художника и галереи Виктории Майро, Лондон. © Grayson Perry.

**117.** Билл Вудроу. Не считаясь с историей. 2000. Бронза. Ок. 560 × 540 × 245. Фото: Джерри Янг. © Bill Woodrow. Все права защищены, DACS.

**118.** Люк Тейманс. Большой брат. 2008. Масло, холст. 146 × 224. Фото: Юрген Дум. С разрешения Zeno × Gallery, Антверпен, и галереи Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк/Лондон.

**119.** Питер Дойг. 100 лет назад (Карпера). 2001. Масло, лен. 229 × 359. Фото: Йохен Литткеманн. © Peter Doig. All Rights Reserved, DACS 2015.

**120.** Ричард Райт. Без названия (06.01.08). 2008. Сусальное золото, бумага. 102,7 × 129 × 6,4. © Richard Wright. Courtesy Gagosian Gallery.

**121.** Мона Хатум. Чуждое тело. 1994. Видеоинсталляция с цилиндрической деревянной конструкцией, видеопроектор, видеопроигрыватель, усилитель и четыре динамика. 350 × 300 × 300. С разрешения Центра Помпиду, Париж. Фото: Филипп Миж. © Nona Hatoum.

**122.** Джастин Купер. Вознесенная II. 1998. 76 МРТ-сканов, из которых создано десятиметровое тело. Продемонстрировано на выставке «Проба: исследования в австралийском вычислительном пространстве» в Австралийском посольстве в Китае, Пекин.

**123.** Марико Мори. Волна НЛО. 1999–2003. Программа, взаимодействующая с мозговой волной, купол для проекции, проектор, компьютерная система, стекловолокно, Техногель®, акрил, углеродное волокно, алюминий, магний. 493 × 1134 × 528. Выпуск 2 + AP. С разрешения Shiraishi Contemporary Art, Inc., Токио, и галереи Deitch Projects, Нью-Йорк. Фото предоставлено Mariko Mori / Art Resource, NY. Photograph © Richard Learoyd. Artwork © Mariko Mori, member Artists Rights Society (ARS), New York/ DACS 2015.

**124.** Брайан Ино. 77 миллионов картин. 2006. Картины, цифровое кодирование и архитектурная проекция. Ник Робертсон, Lumen London.

**125.** Скотт Дрейвс и «Электрическая овца». Поколение 244. 2014. Продемонстрировано на Emoção Art.ficial Biennial 2012. С разрешения художника.

**126.** Эдуарду Кац. Кролик с ЗПФ. 2000. Трансгенное произведение искусства. Альба, флуоресцирующий кролик. С разрешения художника.

**127.** Алексис Рокман. Эскиз для «Романтических привязанностей» (Бюст дманисского гоминида) 2007. Тушь, гуашь, бумага. 40,6 × 30,5. С разрешения художника и Sperone Westwater Gallery.

**128.** Даррелл Вайнер. Разве высокий лучше низкого? 2000.



Электрооборудование, электроника, компьютеры, пневматика, сталь, светодиоды, алюминий и лазерный дальномер. Перманентный заказ для крыла Генри Уэллкома в Музее науки, Лондон. С разрешения Darrell Viner Estate.

**129.** Адам Браун и Эндрю Фагг. Бион. 2006. 1000 литых пластиковых синтетических жизнеформ. С разрешения Адама Брауна.

**130.** Олафур Элиассон. Проект «Погода». 2003–2004. Моночастотные светильники, проекционная пленка, машины для производства тумана, отражающая фольга, алюминий и подмости. 26,7 × 22,3 × 155,4. Инсталляция в Турбинном зале Тейт Модерн, Лондон. 2003–2004. © Eva-Lotta Jansson/Corbis, фото.

**131.** Даро Монтаг. Справа налево: «Эта Земля 1» (деталь), «Эта Земля 6» (деталь) и «Эта Земля 9» (деталь). Все 2006. Цифровая печать с пленки, расщепленной земляными микроорганизмами. С разрешения Даро Монтага.

**132.** Кен Голдберг, Санджай Кришнан, Фернанда Вьегас и Мартин Уоттенберг. Цветение. 2013. Коллекция Художественного музея Невады. Особая благодарность Джоанн Нортруп, Ричарду Алиену, Дагу Неухаузеру и Пегги Хеллвег из Американской сейсмологической лаборатории в Беркли за прямую передачу данных, а Дэвиду Нахума, Виджаю Васудевану, Вой Матусек за работу над предшествующими версиями.

**133.** Джеймс Огер, Джимми Луазо, Стефан Агаманолис. Изофон. 2004. Стеклопластик, алюминий, электронный ресурс. С разрешения Огера и Луазо.

**134.** Карстен Хёллер. Umkehrbrille (Перевернутые защитные очки). 1994/2004. Акрил, стеклянные призмы, алюминий, полиэтилен, полипропилен, пеноматериал, кожа, нилон. Инсталляция на II Tempo del Postino, Международный Манчестерский фестиваль, 2007. С разрешения художника. Фото © Howard Barlow and Joel Fildes. Carsten Holler © DACS 2015.

**135.** Кристиан Мёллер. Не трогать. 2004. Сталь, ПВХ, система электрического ограждения, громкоговоритель. С разрешения художницы.

**136.** Эллсворт Келли. Кривые на белом (четыре панели). 2011. Холст, четыре панели, масло. 178 × 833. С разрешения галереи Мэттью Маркса, Нью-Йорк. Фото: Рональд Амстutz. © Ellsworth Kelly.

**137.** Герхард Рихтер. 16 ноября 2006. Бумага, масло. 131,5 × 99. © Gerhard Richter, 2016.

**138.** Бриджет Райли. Июнь. 1992–2002. Трафаретная печать. 80 × 114, лист 92,7 × 132,1, тираж 75 экземпляров плюс 10 авторских проб. С

разрешения галереи Карстена Шуберта, Лондон. © Bridget Riley 2015. Все права защищены.

**139.** Шон Скалли. Лир. 2013–2014. Алюминий, масло. 215,9 × 190,5. © Sean Scully.

**140.** Марк Гротьян. Без названия (Белая бабочка). 2002. Масло, лен. 121,9 × 86,4. С разрешения художника и галереи Blum & Poe. © Mark Grotjahn.

**141.** Томма Абтс. Fewe. 2005. Холст, масло, акрил. 48 × 38. Коллекция Музея современного искусства Сан-Франциско. С разрешения Greengrassi, Лондон. Фото: Маркус Лейт.

**142.** Брайс Марден. Ткацкое письмо. 2010–2011. Масло, лен. 183 × 244. С разрешения галереи Мэттью Маркса, Нью-Йорк. © ARS, NY and DACS, London 2015.

**143.** Лиз Ларнер. 2 как 3 и несколько тоже. 1997–1998. Бумага, сталь, акварель, два элемента. С разрешения Regen Projects, Лос-Анджелес. © Liz Larner.

**144.** Артуро Эррера. Сказать семь. 2000. Шерстяной войлок. 165,1 × 228,6. С разрешения Sikkema Jenkins & Co., Нью-Йорк. © Arturo Herrera.

**145.** Андре Бутцер. Без названия. 2008. Масло, холст. 180 × 290. С разрешения художника, галереи Джио Маркони, Милан.

**146.** Альберт Олен. Без названия. 2012. Масло, бумага, холст. 230 × 180. С разрешения галереи Гагосяна. Фото: Лотар Шнеф. © Albert Oehlen.

**147.** Шарлин фон Хейл. Моментито. 2009. Акрил, пастель, уголь, лен. 208,3 × 198,1. С разрешения художницы и Petzel, Нью-Йорк.

**148.** Франц Вест. Я и Оно. 2008. Работа установлена в Центральном парке, Нью-Йорк. С разрешения законных наследников Франца Веста. Фото: Крис Илсли.

**149.** Карла Блэк. Ласкатель. 2009. Целлофан, краска, скотч, нить. 250 × 200. С разрешения галереи Жизелы Капитен, Кельн. Фото © Fred Dott.

**150.** Ансельм Рейле. Без названия. 2005. Холст, оргстекло, смешанная техника. 143 × 121 × 15,5. С разрешения галереи Гагосяна. Фото: Миттиас Колб. © Anselm Reyle.

**151.** Тауба Ауэрбах. Без названия (Складки). Холст, акрил, деревянный подрамник. 182,9 × 137,2. С разрешения галереи Паулы Купер, Нью-Йорк. Фото: Стивен Проберт. © Tauba Auerbach.

**152.** Лилиан Томаско. След. 2012. Лен, масло. 106,7 × 121. С разрешения частной коллекции и галереи Тимоти Тэйлор, Лондон. © Liliane Tomasko.

**153.** Беатрис Мильязес. As Irmes (Сестры). 2003. Бумага, печать. 132,1

× 152,4. Тираж 35 экземпляров... С разрешения галереи Джеймса Кохана, Нью-Йорк и Шанхай. Фото: Durham Press, Inc. © Beatriz Milhazes.

**154.** Джули Мерету. Стадия I. 2004. Чернила, акрил, холст. 274, 3 × 365,8. Коллекция Музея современного искусства, Сан-Франциско. С разрешения галереи Мариана Гудмана и White Cube. Photo © Richard Stoner. © Julie Mehretu.

**155.** Эль Анацуи. Дузаза II. 2007. Найденное алюминиевое сырье и медная проволока. 546,1 × 655,32. С разрешения художника и галереи Джека Шейнмана, Нью-Йорк. © El Anatsui.

**156.** Герт и Уве Тобиас. Без названия. 2007. Цветная ксилография, бумага. 210 × 188. С разрешения Алистера Овербрука, Герта и Уве Тобиасов, VG Bildkunst, Бонн.

**157.** Габриэль Ороско. Прототип. 2004. Краска на основе синтетических полимеров, холст. 50 × 50. С разрешения художника и галереи Мариана Гудмана.

**158.** Гугги. Calix Meus Inebrians (Переполненная чаша). 2009. Окрашенная бронза. 310 × 452 × 452. © Guggi 2014.

**159.** Барбара Крюгер. Убеждения + Сомнения. 2012–2014. Виниловая инсталляция. С разрешения Музея и скульптурного сада Хиршхорн, Смитсоновского института и галереи Мэри Бун, Нью-Йорк. Фото: Кэти Карвер. © Barbara Kruger.

**160.** Дженни Хольцер. Проекция (Париж). 2009. Световая проекция на пирамиду Лувра, Париж. Текст: Lustmord, 1993–1995; Трюизмы, 1977–1979; Стенания, 1989. Фонд национального современного искусства, Париж. Фото: Лили Хольцер-Глие. © Jenny Holzer, ARS, NY and DACS, London 2015.

**161.** Ричард Принс. Медсестра для поручений. 2002. Краскоструйная печать, холст. 177, 8 × 121,9 (70 × 48). С разрешения художника и галереи Гагосяна. Фото: Лари Ламей. © Richard Prince.

**162.** Кристофер Вул. Без названия. 2000. Эмаль, алюминий. 274,3 × 182,9. © Christopher Wool.

**163.** Кристофер Вул. Без названия. 2005. Эмаль, алюминий. 264,2 × 198,1. © Christopher Wool.

**164.** Чжан Хуань. Семейное древо. 2000. Машинная фотопечать. Девять отпечатков. С разрешения мастерской Чжан Хуаня.

**165.** Гленн Лигон. Без названия (Черный, как я, № 2). 1992. Масло, левкас, холст. 203, 2 × 76,2. Коллекция Музея и скульптурного сада Хиршхорн. С разрешения художника и галереи Луринга Агустина, Нью-Йорк, и Regen Projects, Лос-Анджелес. © Glenn Ligon.

**166.** Дан Во. 2.2.1861. 2009. Чернила, бумага формата А4, написано Фуном Во. 29,6 × 21. С разрешения художника и галереи Мариана Гудмана.

**167.** Деянита Сингх. Письмо отправлено. 2008. Инсталляция в Музее фотографии Винтертур. С разрешения художницы и Frith Street Gallery, Лондон.

**168.** Софи Калль. Береги себя. 2007. Портрет: художественная печать на алюминиевой подложке, деревянная рама; текст: Lambda печать на алюминиевой подложке, деревянная рама. Портрет: 113 × 140, текст: 113 × 45, общий 234 × 140,3. С разрешения Софи Калль и галереи Паулы Купер, Нью-Йорк. © ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

**169.** Даглас Гордон. Список имен. 2010. Виниловый настенный текст. Экспозиционный вид. Кунстхаус, Арау, Швейцария. Фото: Рене Ротхели, Баден. © Studio lost but found / DACS 2015.

**170.** Трейси Эмин. Все, с кем я спала 1963–1995. 1995. Палатка с нашивками, матрас и светильник (сгорела в 2004 году). 122 × 245 × 215. akg-images/MPortfolio/Electa. © Tracey Emin. Все права защищены, DACS 2015.

**171.** Джиллиан Уэринг. Я в отчаянии. Из серии «Знаки, обозначающие то, что хотите вы, а не то, чего кто-то другой хочет от вас». 1992–1993. Машинная фотопечать на алюминиевой подложке. © the artist, courtesy Maureen Paley, London.

**172.** Сай Твомбли. Роза (IV). 2008. Акрил, деревянная панель. 252 × 740. С разрешения галереи Гагосяна. Фото: Майк Брюс. © Cy Twombly Foundation.

**173.** Кристофер Ле Брен. Уолтон. 2013. Масло, холст. 240 × 170. С разрешения художника.

**174.** Сьюй Бин. Книга земной юдоли. С 2003 года до сих пор. Графика на бумаге. С разрешения мастерской Сьюй Бина.

**С. 178a** Кит Херинг. Невежество = страх. 1989. Офсетная литография, глянцевая плакатная бумага. 24 × 43. Для «Act Up» (коалиция по мобилизации сил для борьбы со СПИДом), Нью-Йорк. © The Keith Haring Foundation.

**С. 179b** Ребекка Хорн. Концерт анархии. 1990. Пианино, гидроцилиндр, компрессор. 150 × 106 × 155. Галерея Тейт, Лондон. Фото: Аттилио Маранцано. © Rebecca Horn. DACS 2015.

**С. 179a** Кристиан Болтански. Памятник «Одесса». 1991. Инсталляция: лампочки, проволока, фотографии. 218,4 × 104,8. Художественный музей Спенсер (приобретено на средства фонда художественных закупок Хелен Фоурсман Спенсер; инв. № 1994.0059). © ADAGP, Paris and DACS, London

2015.

**С. 1796** Дороти Кросс. В яблочко. 1992. Мишень для игры в дартс, коровий сосок, 26 дротиков. С разрешения художника и галереи Frith Street Gallery, Лондон и галереи Керлин, Дублин.

**С. 180a** Джефф Уолл. Внезапный порыв ветра (по Хокусаю). 1993. Слайд в лайтбоксе. 229 × 377. С разрешения художника.

**С. 1806** Джефф Кунс. Собака-шарик (Оранжевая). Отполированная сталь с прозрачным окрашивающим покрытием. 307,3 × 363,2 × 114,3. Фото: Tom Powel Imaging. © Jeff Koons.

**С. 181a** Майк Келли. Образовательный комплекс. Синтетический полимер, латекс, пенопластовая основа, стекловолокно, дерево. 146,7 × 488,2 × 244,2. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретено фондами у Комитета современной живописи и скульптуры. Фото: Дэвид Аллисон. © The Estate of Mike Kelley, LLC/VAGA, NY/DACS, London 2015.

**С.1816** Пол Маккарти. Городок Йа Ху, салун. 1996. Сталь, механические части, стеклопластик, полиэфирные смолы, эмаль, латекс, уретановая и лаковая краска, программируемые логические контроллеры, пневматические цилиндры и составляющие, бесшумные воздушные компрессоры, звук, генерируемый из запрограммированного CD-проигрывателя, дерево, одежда, парики, прочие материалы. 353,1 × 485,1 × 279,4. С разрешения художника и Mauser & Wirth. Фото: Женевиев Хэнсон.

**С. 182a** Стив Маккуин. Каменное лицо. 1997. Видеокадр. С разрешения художника и галереи Томаса Дэйна, Лондон.

**С. 1826** Уильям Кентридж. Рисунок для фильма «Стереоскоп». 1998–1999. Уголь, пастель, бумага. 12 × 16. С разрешения художника.

**С. 183a** Луиз Буржуа. Мама. 1999. Национальная галерея Канады, Оттава, Онтарио, Канада. Август 2008 года. © Gunter Marx / Gunter Marx Photography / Corbis. Bourgeois. © The Easton Foundation / VAGA, New York / DACS, London 2015.

**С. 1836** Томас Хиршхорн. Мост. 2000. Выставлен на «Протестуй и выживай», художественная галерея Уайтчепел, Лондон, 2000. С разрешения художника и галереи Уайтчепел, Лондон.

**С. 184a** Трейси Роуз. Поцелуй. Лямбда-печать. 124,5 × 127. С разрешения галереи Дэна Ганна, Берлин, галереи Гудман и Кристиана Хей. © Tracey Rose.

**С. 1846** Яёй Кусама. Бесконечная зеркальная комната (Светлячки на воде). 2002. Смешанная техника. 450 × 450 × 320. Инсталляция, Яёй Кусама, Yayoi Kusama, Дом культуры Японии в Париже, 2001. С разрешения



KUSAMA Enterprise, галереи Ota Fine Arts, Токио/Сингапур, и галереи Виктории Майро, Лондон. © Yayoi Kusama.

**С. 185а** Паула Рёгу. Война. 2003. Пастель, бумага, алюминиевая подложка. 160 × 120. Галерея Тейт, Лондон. С разрешения художника и галереи Marlborough Fine Art.

**С. 185б** Чжан Сяоган. Родословная: Большая семья № 1. 2004. Масло, холст. 120 × 150,2. © Zhang Xiaogang.

**С. 186а** Луиза Ламбри. Без названия (Дом Баррагана № 1). 2005. Лазерная печать. Тираж 5 экз., одна авторская проба. 86 × 96. Фото. © Luisa Lambri. С разрешения художника и галереи Луринага Огустина, Нью-Йорк. © Barragan Foundation, Switzerland, владелец прав на работы Луиса Баррагана.

**С. 186б** Урс Фишер. Без названия (Лампа/Медведь). 2006. Сигрем-плаза, Нью-Йорк, 2011. С разрешения художника и галереи Евы Презенхубер, Цюрих. Фото: Christie's Images Ltd, 2012. © Urs Fischer.

**С. 187а** Фиона Тан. Орехи памяти. 2007. HDcam, 1: 1,77 анаморфирование, surround/dolby, цвет, 24 мин 35 с. Тираж 4 + авторская. С разрешения художницы и Frith Street Gallery, Лондон.

**С. 187б** Дэвид Хокни. Больше срубленных деревьев на Вулдгейт. 2008. Масло, два холста, каждый 152,4 × 121,9, общий размер 152,4 × 243,8. Фото: Ричард Шмидт. © David Hockney.

**С. 188а** Александра Мир. 2009. Астронавт. Бумажный коллаж на доске, золоченая рама. 31 × 24. С разрешения художницы.

**С. 188б** Вольфганг Тильманс. Свободное плавание 15. 2010. Чернильно-струйная печать. 382 × 506,3. MP-TILLW-00821. © Wolfgang Tillmans, с разрешения галереи Морин Палей, Лондон.

**С. 189а** Натали Юрберг, музыка Ханса Берга. Парад. 2011. С разрешения галереи Лиссон, Лондон. © Nathalie Djurberg.

**С. 189б** Лор Пруво. Wantee. 2012. Видео с инсталляцией в смешанной технике. Инсталляция в галерее Тейт, Лондон. С разрешения художницы и MOT International London and Brussels. Фото: Тим Боудитч. © Laure Prouvost.

**С. 190а** Сара Зе. Тройная точка (Планетарий). 2013. Дерево, сталь, пластик, камень, веревка, веера, потолочные проекторы, фотография камней, напечатанная на Тувеке, смешанная техника. 632,5 × 548,6 × 502,9. С разрешения художницы, галереи Виктории Майро, Лондон, и галереи Тани Бонакдар, Нью-Йорк. Фото: Tom Powel Imaging. © Sarah Sze.

**С. 190б** Моника Сосновска. Башня. 2013. Сталь, краска. 332,7 × 3223,3 × 668. Инсталляция в галереи Mauser & Wirth, Восемнадцатая улица, Нью-Йорк. С разрешения художницы, Foksal Gallery Foundation, The Modern

Institute, Galerie Gisela Capitain, Kurimanzutto, Hauser & Wirth. Фото: Женевьев Хэнсон. © Monika Sosnowska.

**С. 191** Ханс Хааке. Подарочная лошадь. 2014. Литая бронза, светодиодная телеграфная лента. 424,2 × 449,6 × 142,2. С разрешения художника и галереи Паолы Купер, Нью-Йорк. Фото: Готье Деблонд. © DACS, London.

## Благодарности

Я признателен моим редакторам, Джекки Кляйн и Роджеру Торпу, за предложение написать эту книгу, а также всему коллективу издательства Thames & Hudson, особенно Элли Болч, Саре Халл, Аману Фуллу и Линде Скофилд, без заботы и советов которых книга бы не состоялась. Также я благодарю Анну Во, Алана Дженкинса и Майкла Кейнса из редакции *Times Literary Supplement* за предоставленную мне возможность расширить кругозор и отточить критическое перо. Многие люди поддерживали меня дружеским участием и ценными рекомендациями. Вот лишь некоторые из них: Марк Александер, Тиффани Аткинсон, Фред Бёрвик, Кейт Бёрвилл, Питер Грин, Гугги, Юстус Кевениг, Джон Кеннеди, Дэниэл Кеннеди, Кристофер Ле Брен, Анна Маунтфорд-Зимдарс, Пэдди Маккиллен, Элинора Миллс, Энтони Мосави, Корнелия Паркер, Джем Постер, Бен Райт, Марк Робинсон, Розалин Стёрджен, Анна Стюарт, Жаклин Тальманн, Селия Уайт, Тони Уоддингем, Сэм Филлипс, Гэвин Фрайдей, Джин Фримон, Даррах Хоган и Саймон Хогг. Спасибо за гостеприимство Шону, Лилиан и Ошину. Спасибо моим родителям за то, что они научили меня смотреть на произведения искусства, и особое спасибо Шинейд, которая была со мной все время работы над книгой и внимательно читала каждую версию каждой фразы, обращая мое внимание на недочеты.

## Над книгой работали

Издатели

*Александр Иванов*

*Михаил Котомин*

Выпускающий редактор

*Алексей Шестаков*

Корректор

*Дарья Балтрушайтис*

Дизайн

*ABCdesign (Екатерина Панкратова)*

Все новости издательства Ad Marginem на сайте: [www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки книг издательства Ad Marginem обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763 32 27 или пишите на: [sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс», Резидент ЦТИ ФАБРИКА

Переведеновский пер., д. 18, Москва, 105082

тел./факс: +7 (499) 763 35 95

[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)