

Гильда Уильямс

**Как писать
о современном
искусстве**

GARAGE Pro

Гильда Уильямс

**Как писать о
современном искусстве**

«Ад Маргинем Пресс»

2014

УДК [001.816:7.036](035.3)
ББК 85.10я81+72.52я81

Уильямс Г.

Как писать о современном искусстве / Г. Уильямс — «Ад
Маргинем Пресс», 2014 — (GARAGE Pro)

ISBN 978-5-91103-338-5

Книга Гильды Уильямс, известного художественного критика, редактора и педагога, преподавателя отделения искусства Голдсмитского колледжа Лондонского университета, а до этого — ведущего редактора издательства Phaidon Press, представляет собой непринужденное и практичное, снабженное множеством рекомендаций и примеров руководство для начинающих авторов, пишущих о современном искусстве.

УДК [001.816:7.036](035.3)
ББК 85.10я81+72.52я81

ISBN 978-5-91103-338-5

© Уильямс Г., 2014
© Ад Маргинем Пресс, 2014

Содержание

Введение	7
1. «Идеального» способа писать об искусстве нет	7
2. Интернациональный арт-инглиш	10
3. Каждый может научиться писать об искусстве со знанием дела	14
Глава I	15
1. Объяснять или оценивать?	17
2. Произведения искусства и слова об искусстве	20
3. Художник/дилер/куратор/критик/блогер/художественный работник/журналист/историк	22
4. Откуда взялась художественная критика?	26
5. Критика без границ	32
Глава II	34
1. «Причина плохих текстов – страх»	34
2. Как обосновывать свои идеи	41
3. Аудитория: специалисты и неспециалисты	51
4. Практические решения	53
История и временные искусства	70
История в тексте о художнике	71
История в блоге	72
Глава III	79
1. Академическое эссе	80
2. «Объясняющие» тексты	92
Короткий текст о длинной карьере	96
Короткий текст о произведении временного искусства	97
Короткий текст о произведении с множеством деталей	99
Короткий текст о произведении с открытым финалом	100
Короткий текст о многоэтапном проекте	103
Короткий текст о произведении в области новых медиа	105
Текст для музейной аннотации	106
Стандарты музейных текстов	107
Подсказки	109
Пятьдесят оттенков пресс-релиза	110
«Родной язык арт-мира»?	117
3. «Оценивающие» тексты	120
Часто задаваемые вопросы	124
Кто говорит?	134
Подробная статья об одном художнике	136
Содержание	137
Структура	138
Статья о группе художников или концепции	142
Как опубликовать свой текст?	146
Каталог групповой выставки	147
Вариации на существующие темы	148
Антология	148
Научный труд	149

Смесь текста, изображений и дизайна	149
Многочастный каталог	149
Нетрадиционный текст	150
4. Декларация художника	151
Одиннадцатая ловушка, о которой предпочитают не думать	155
5. Сравнительный обзор форматов: один художник глазами разных авторов	157
Заключение	166
Приложения	167
Грамматические правила(и как их правильно нарушать)[8]	167
Благодарности	174
Примечания	175
Библиотечка по современному искусству	183
Общие обозрения	183
Искусство в XXI веке	183
Искусство конца XX века	184
Модернизм	184
Кураторство	184
Тексты художников	185
Философия и теория искусства	185
Интернет-сайты и блоги по искусству	186
Печатные и интернет-источники, использованные в книге	188
Источники цитируемых текстов	192
Список иллюстраций	195

Гильда Уильямс

Как писать о современном искусстве

*С любовью и благодарностью
посвящается Стиву Рагги*

Памяти Кэлли Энджел (1948–2010)

Gilda Williams

How to Write
About Contemporary Art

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

Перевод – Елена Рубинова
Редактор серии – Алексей Шестаков
Оформление – ABCdesign

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London

How to Write About Contemporary Art © 2014

Thames & Hudson Ltd, London

Text © 2014 Gilda Williams

© Рубинова Е., перевод, 2017

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2017

Введение

*Величайший дар человеческой души в этом мире заключается в способности увидеть нечто и ясно рассказать об увиденном^[1].
Джон Рёскин. 1856*

1. «Идеального» способа писать об искусстве нет

Очевидно, **не существует универсальной формулы для создания произведений какого бы то ни было жанра**. Поэтому на первый взгляд выбранное для этой книги название – «Как писать о современном искусстве» – кажется бессмысленным. Можно строго следовать всем рекомендациям и советам, изложенным ниже, и стараться писать об искусстве на высоком уровне, но факт остается фактом: каждый, кто преуспел на этой стезе, сам проложил себе путь. **Авторы хороших текстов об искусстве ломают стереотипы, редко следуют незыблемым правилам, предпочитая изобретать собственные.** Свои границы они определяют инстинктивно, а не механически. Их опыт нарабатывается в основном за счет того, что они «отсматривают» километры художественных произведений и читают тонны серьезной литературы. Любому автору необходимо языковое чутье, большой словарный запас, умение варьировать построение предложений, неординарный взгляд и новаторские идеи. Не в моих силах научить вас этому. И никто не сможет научить вас любить искусство. Если современное искусство вам не по вкусу, лучше сразу отложите эту книгу в сторону. Она не для вас.

Искусство XXI века переживает феноменальный бум как в сети, так и за ее пределами, и потребность в сопроводительных текстах невероятно велика. Музеи и арт-ярмарки гордо заявляют о неуклонном росте числа посетителей, с каждым днем становится все больше арт-школ, специальных магистерских программ в области искусства, международных биеннале, коммерческих галерей, художественных агентств, сайтов художников, а огромные частные коллекции растут как грибы после дождя. И для **каждого вида деятельности в этой расширяющейся «арт-вселенной» требуются свои тексты**. Они будут разными для художников, кураторов, галеристов, директоров музеев, блогеров, редакторов, студентов, рекламистов, коллекционеров, преподавателей, аукционистов, консультантов, инвесторов, стажеров, критиков, сотрудников пресс-служб и так далее. В наше время всемирная виртуальная аудитория впитывает искусство главным образом с экрана, в изобразительно-текстовом формате, а произведения, создаваемые молодыми художниками поколения постпостмодерна, постмедиаальности, постфордизма и посткритики, требуют пояснения и расшифровки даже для специалистов.

Но по мере того, как ширится круг читателей и резко растет запрос на коммуникативные тексты по искусству, выявляется еще одна проблема: хотя некоторые из этих текстов достаточно информативны, живо написаны и в целом неплохо освещают тему, **значительная их часть с трудом поддается пониманию**. Банальные и запутанные тексты часто озадачивают читателя и становятся поводом для насмешек. Просматривая невероятно многословный сайт *Contemporary Art Daily*, где каждый может поместить свой текст, я тоже прихожу в ужас от того, что сходит там за допустимый арт-язык. Однако за невнятными текстами стоит прежде всего отсутствие опыта – для меня это очевидно, поскольку я в течение многих лет учила студентов тому, как писать об искусстве, и редактировала подобную литературу. По всей вероятности, этих несчастных авторов бросили, как щенков в воду, не подсказав и не научив **трансформировать свой визуальный опыт в письменное высказывание**. Не

стоит питать иллюзий: **это отнюдь не легкая задача, особенно для новичков.** Цель этой книги и состоит в первую очередь в том, чтобы дать определенные ориентиры тем, кто только начинает писать об искусстве. Но, возможно, и опытный автор найдет в ней для себя что-то новое и полезное.

Вопреки широко распространенному мнению, я считаю, что большинство непонятных текстов по искусству пишутся не для того, чтобы пустить пыль в глаза непосвященным. Иногда случается, что довольно заумный текст написан известной персоной, пытающейся прикрыть свои недоработанные идеи обманчивыми оборотами или просто продать второсортное произведение искусства. И все же самые никудышные тексты чаще всего выходят из-под пера непрофессионалов, которые отчаянно пытаются донести свои мысли. Именно написание текстов оплачивается в арт-индустрии хуже всего – потому оно и остается ее самым уязвимым местом: сложные, требующие знаний и навыков текстовые задания поручают совсем неопытным и малоизвестным авторам. **Именно из-за недостатка подготовки, а вовсе не из-за претенциозности, как зачастую предполагают, возникает большинство плохих искусствоведческих текстов.**

Чтобы хорошо писать об искусстве, нужен исключительно высокий уровень профессионализма, но заработки даже самых титулованных авторов меркнут рядом с доходами успешных художников и дилеров. Четырехзначные долларовые гонорары считаются высокими в кругах пишущих об искусстве. Чаще всего тексты об искусстве оплачиваются более чем скромно, а ведь не секрет, что за низкое вознаграждение заказчик получает низкое качество. Малопонятный выставочный пресс-релиз, который все ругают напропалую, вряд ли станет лучше, даже если за дело возьмется профессиональный редактор. Для меня эти тексты – своего рода SOS, который посылают нам трудолюбивые начинающие авторы. Интернет полон этих сырых текстов, сплошь и рядом представляющих в своей первозданной красе. Они порой кажутся бессмысленными лишь потому, что их авторы не научились выражаться понятно, однако читатель может решить, что искусство, о котором идет речь, столь же бессмысленно. **Научиться хорошо писать об искусстве стоит, таким образом, хотя бы потому, что хорошее искусство этого заслуживает.** Точный текст идет восприятию искусства только на пользу.

Исправить положение в области оплаты труда авторов искусствоведческих текстов не в моих силах, но с теми, кто хочет овладеть этим достойным, но недооцененным делом, я готова поделиться всем, что знаю. Почти четверть века я писала, читала, редактировала, заказывала тексты другим авторам и учила тому, как писать о современном искусстве. В итоге я пришла к выводам, которые можно сгруппировать в две категории.

Авторы хороших текстов об искусстве пишут по-разному, но придерживаются схожих принципов:

- ♦ они пишут понятно, хорошо структурируют текст и тщательно подбирают слова;
- ♦ они пишут образно, используют яркие выражения и оригинальные идеи, подкрепленные их личным опытом и знанием искусства;
- ♦ они объясняют, что такое искусство, убедительно показывают, что оно может означать и как оно взаимодействует с миром в более широком культурном и историческом контексте.

Неопытные авторы повторяют типичные ошибки:

- ♦ их тексты рыхлы, плохо структурированы и изобилуют специальной терминологией;
- ♦ их язык лишен образности, идеям не хватает развития, логика страдает, знания фрагментарны;
- ♦ их выводы не основаны на художественном опыте, поскольку этого опыта у них нет;

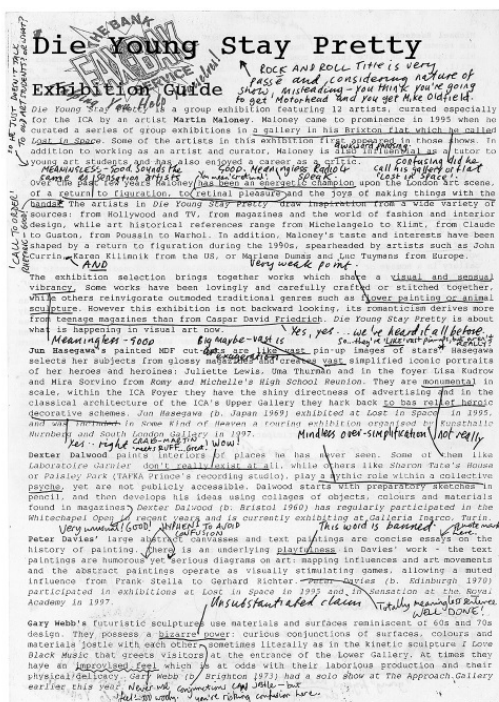
♦ им не удастся донести до читателя ни смыслы, которые они находят в современном искусстве, ни его связи с окружающим миром.

Задача книги «Как писать о современном искусстве» – не дать безапелляционное руководство к действию, а мягко указать на самые распространенные неудачи и продемонстрировать, как их избегают маститые авторы. Сравнив сильные и слабые тексты, вы сможете с самого начала оградить себя от ошибок и выработать навык думать и писать об искусстве в своем собственном стиле. Если такая цель вам близка, эта книга для вас.

2. Интернациональный арт-инглиш

Летом 2012 года на сайте *Triple Canopy* было опубликовано полемическое эссе под названием «Интернациональный арт-инглиш: о зарождении – и о *пространстве* – принятого в арт-мире формата пресс-релиза». Оно было написано художником Дэвидом Левином и социологом Аликс Рул, на тот момент аспиранткой, работавшей над докторской диссертацией^[2]. Левин и Рул попытались провести научный анализ особого языка, который они называли интернациональным арт-инглишем (International Art English, IAE). Обработка с помощью компьютерной программы множества пресс-релизов, взятых в основном из сетевого журнала *e-flux*, выявила в этом языке следующие особенности:

- ◆ произвольное образование новых существительных («визуальное» → «визуальность»);
- ◆ увлечение модными словами и терминами («трансверсальное», «инволюция», «платформа» и т. п.);
- ◆ злоупотребление приставками вроде пара-, прото-, пост-, гипер- и т. п.



Ил. 1. BANK (проект Fax-Back). Лондон. Институт современного искусства (ICA). 1999

Реакция арт-сообщества оказалась очень разной: одни приветствовали результаты, представленные Левином и Рул, другие скептически отнеслись и к их методике, и к полученным данным. Разгорелись дебаты^[3]. Многие посчитали, что, направив критику на типовой галерейный пресс-релиз, авторы статьи выбрали самую легкую и уязвимую мишень. «Разоблачение» пустословия текстов о современном искусстве, предпринятое Левином и Рул, в сущности лишь выявило один из курьезов арт-мира, который уже много лет служит поводом для насмешек. Еще в 1999 году в проекте *Fax-Back* (1999; ил. 1) художники британской группы BANK собрали особенно нелепые пресс-релизы, а затем со своими

поправками и комментариями (вроде такого: «Абсолютно бессмысленное высказывание. Отлично!») выслали их обратно проштрафившимся галереям. Постепенно и искушенные любители искусства, и дилетанты привыкли к этой пустопорожней тарабарщине (она даже стала содержанием специальных рубрик вроде «Колонки мистера Псевда» в таких журналах, как *Private Eye* и *Flash Art*), научившись пропускать ее мимо ушей ради качественных статей серьезных авторов, которые по-прежнему делают свое дело.

Но, возможно, пора благодушной терпимости к самой бессмысленной арт-писанине подошла к концу. Похоже, что вслед за разгромной статьей об «интернациональном арт-инглише» на *Triple Canopy* открылся настоящий сезон охоты на претенциозный стиль^[4]. Рецензируя в книжном разделе журнала *Artforum* недавние книги по кураторской практике – два внушительных тома, выпущенные уважаемыми издательствами и написанные профессиональными авторами, а не молодыми энтузиастами в спешке, – историк искусства и критик Джулиан Сталлабасс с сожалением отметил их «вязкий, невнятный язык», который попробовал перевести на простой английский:

Вот как выглядит заключительный абзац этой книги: «Выставки – это коллаборативный пространственный медиум, который рождается за счет различных форм общения, взаимодействия, приспособления друг к другу и сотрудничества между субъектами и объектами во времени и пространстве». А теперь бесхитростный перевод: «Люди работают вместе, чтобы устраивать выставки, используя различные объекты. Они существуют во времени и пространстве»^[5].

Простая формулировка, предложенная Сталлабассом, – «люди работают вместе, чтобы устраивать выставки, используя различные объекты», – кажется нам чужеродной в этом отрывке именно потому, что обычный язык практически отсутствует в текстах об искусстве. Хор сетований на их сбивающий с толку язык вкупе с ростом числа магистерских программ в области письма об искусстве^[6] дают основание предполагать, что вскоре эта область станет областью серьезных исследований, подобно тому, как это было с кураторской практикой в минувшие десятилетия. **Профессионализация арт-мира должна наконец затронуть и критиков, и других авторов, пишущих об искусстве.**

Я не хочу присоединяться к рядам хулителей интернационального арт-инглиша и высмеивать привычные уже особенности этого диалекта: пристрастие к сложным предложениям, наспигованным специальными терминами там, где хватило бы нескольких простых слов; жестокую эксплуатацию слов обыкновенных, таких как «пространство», «поле» и «реальный», которым придаются замысловатые, не свойственные им функции; или, наконец, разительное несоответствие между тем, что мы *видим*, и тем, что *читаем*. Моя задача – дать практические советы, как избежать тупиков интернационального арт-инглиша. **Эта книга – не руководство по арт-языку для «чайников».** Плохой арт-язык (как и плохое музыковедение, как и язык штампованных кинокритикозов, как и литературная псевдотеория) можно научиться имитировать за несколько секунд и освоить в совершенстве за вечер. Напротив, *чтобы писать об искусстве доказательно, емко, увлекая и вместе с тем убеждая читателя, требуется известное напряжение сил и интеллекта*. В этой книге я постараюсь сосредоточить внимание на лучших примерах академических, исторических, описательных, журналистских и критических текстов, показать, что позволило их авторам добиться успеха, и помочь вам извлечь из них урок.

Вы найдете в этой книге отрывки из работ в диапазоне от хрестоматийных сочинений XIX века до эссе Вальтера Беньямина, написанного им в 1940 году, и текстов 1980–1990-х годов, хотя основной акцент будет сделан на недавних примерах. «Как писать о современном искусстве» – не антология «классики» арт-письма. Многие из приводимых в

книге текстов написаны не художественными критиками, а историками, академическими искусствоведами, кураторами, журналистами, писателями, блогерами, а один – даже обозревателем моды. Они публиковались в журналах, книгах или на интернет-сайтах. Широкий спектр примеров, дополненных кратким анализом, позволит судить о многообразии подходов к созданию текста. Я буду называть «автором, пишущим об искусстве» любого, кто так или иначе касается этой темы, в том числе просто для того, чтобы не углубляться в номенклатуру (художник/дилер/куратор/блогер/художественный работник/журналист/историк... – см. о ней ниже), которая потребовалась бы для описания многофункциональности нынешних арт-специалистов.

Тематика собранных примеров варьируется от политики до биографий художников, от методов их работы до форм и материалов произведений искусства, от арт-рынка и социологии до анализа личных впечатлений, от философии, поэзии, прозы до истории искусства, и т. д. Тексты многих замечательных авторов не вошли в книгу: среди них Норман Брайсон, Ив-Ален Буа, Энн Вагнер, Джефф Дайер, Кэролайн Джонс, Дэвид Джослит, Т.Дж. Кларк, Уэйн Костенбаум, Даглас Кримп, Памела М. Ли, Люси Липпард, Джереми Миллар, Хелен Мулсворт, Крейг Оуэнс, Лейн Релье, Дэвид Риманелли, Ральф Ругофф, Пегги Фелан, Хэл Фостер, Дженнифер Хигги. Найдите лучших авторов для себя сами. Вам предстоит, так же как когда-то пришлось им, определить свою роль в мире искусства и свою точку зрения на него. **Хороший текст хорош вне зависимости от того, написан ли он чернилами на бумаге или набран на экране при помощи клавиатуры.** (Хотя, поскольку тексты и комментарии в интернете можно бесконечно изменять и вообще удалять, что и происходит сплошь и рядом, будущих историков искусства ждут большие трудности при сборе материала о творчестве художников XXI века. Эта работа исчезновения серьезно беспокоит исследователей уже сейчас.) Но все же **я считаю своей задачей не констатировать трудности, а отдать должное хорошим текстам об искусстве** и снабдить базовыми рекомендациями тех, кто только начинает писать. А еще, возможно, **освободить их от чувства необходимости каких-то исключительных усилий ради того, чтобы твой текст восприняли всерьез.** Лучшие авторы, пишущие об искусстве, наслаждаются своей работой: они любят искусство, и их удовольствие – эмоциональное, интеллектуальное, визуальное – только усиливается при письме.

В первой главе я рассмотрю вопрос о том, зачем вообще нужны тексты об искусстве, и прослежу краткую историю художественной критики в перспективе нынешних перемен и ожиданий. Во второй главе вы найдете практические советы и обзор наиболее распространенных ошибок с примерами разрешения стоящих за ними проблем. Третья глава посвящена конкретным форматам арт-письма, будь то академическое эссе, текст для музейного сайта или рецензия. Здесь я попытаюсь осветить особенности содержания и тональности каждого из них, укажу ряд проверенных методов и возможностей, а напоследок проведу сравнительный анализ текстов разных авторов, посвященных одному художнику – Саре Моррис. В числе моих примеров есть короткие отрывки из работ легендарных критиков, но многие другие принадлежат куда менее известным авторам и иллюстрируют вполне компетентный, хотя и базовый уровень письма об искусстве, обращенного к широкой аудитории. В заключительной главе собраны ссылки на журналы, блоги и книги, которые каждому стоит включить в свою арт-библиотеку: это позволит расширить круг чтения и информации. Там же приводятся важные грамматические правила английского языка, который пока остается *lingua franca* мира искусства (но кто знает, надолго ли?).

Для самых начинающих предлагаемые мной примеры «хороших» и «плохих» текстов могут оказаться равно трудны для понимания. Письмо об искусстве – высокоспециализированная область, и некоторые его форматы требуют владения особой терминологией, а также наблюдения за текущими дебатами. Все это совсем не похоже на заурядную болтовню

на интернациональном арт-инглише, которая одинаково смешна и для специалиста, и для того, кто далек от мира искусства. Авторам-новичкам (как и неподготовленным читателям), какими благими бы ни были их намерения, порой нелегко отличить глубокомысленные и безосновательные банальности от четкой аргументации в текстах своего кумира, будь им Дэйв Хикки или Хито Штайерль. Хорошие авторы могут фокусировать внимание на сложности искусства: внятное и упрощенное письмо – не одно и то же. **Моя задача – помочь вам увидеть разницу между ними, не утверждая при этом, что нужно писать об искусстве просто, доступно для любознательного дошкольника.** Если вы еще не чувствуете в себе достаточной осведомленности в современном искусстве, ничего страшного: практический раздел начинается с рассмотрения основных текстовых форматов – академических эссе и кратких обзоров, с которыми обычно сталкиваются новички.

И все же в этой книге заложен парадокс: она предлагает элементарное введение в очень сложную и специализированную область. Искушенные критики, перу которых принадлежат самые серьезные тексты из тех, что я привожу (колонки крупных газет, полемические статьи), не просто хорошо пишут. Они *поднимают особенно важные вопросы и делают особенно точные наблюдения*. Подобные навыки неподвластны расчету, за ними стоит сочетание опыта, мудрости и любознательности, их не приобрести путем чтения практических руководств. И еще, вчитавшись в мои лучшие примеры, вы заметите, как энергия мысли автора вдыхает жизнь и в его текст, и в произведения, о которых он пишет.

Интуиция подсказывает мне, что самое многообещающее направление письма об искусстве остается сегодня немного в тени: я имею в виду художественную прозу, одновременно *рассказывающую об искусстве и действующую как искусство, а также философию на пересечении искусства и литературы*. Дерзкие вылазки такого рода почти не представлены в моей книге^[7]. Любая попытка указать путь на территории чистого эксперимента провалилась бы, а гипотетическая глава под названием «Как писать прозу об искусстве» (так иногда называют этот жанр) представляла бы собой обращенный к критикам вариант учебника «Как создавать искусство». Данную область вам придется осваивать самостоятельно. Кроме того, однажды я неожиданно для себя поняла, что значительная часть текстов о современном искусстве на самом деле вообще не предназначена для чтения или тем более внимательного анализа. Скорее, эти тексты выполняют некую ритуальную функцию. Один из моих друзей-художников как-то признался: «Мне все равно, что обо мне пишут, *лишь бы писали*». Похожую фразу обычно приписывают Энди Уорхолу: «**Не обращайтесь внимания на то, что о вас пишут. Просто измеряйте написанное в дюймах**». Вот поразительный и вместе с тем обескураживающий ответ любому автору текстов об искусстве.

3. Каждый может научиться писать об искусстве со знанием дела

Письмо об искусстве, как и рисование, под силу освоить каждому. Чтобы научиться рисовать, нужно практиковаться (желательно ежедневно) и двигаться к осознанию того, что *рисовать нужно то, что видишь, а не то, что кажется видимым*. Рисование – это *достижение визуального опыта*, а вовсе не механический навык. То же самое относится и к письму об искусстве. **Оно требует практики** (желательно ежедневной) и готовности *записывать то, что видишь, пользуясь процессом письма для того, чтобы понять искусство*.

Для начала сосредоточьтесь на искусстве. Знания о том, как работают художники и как смотрят на искусство зрители, вам помогут. Старайтесь излагать свои мысли разнообразно, но не в ущерб ясности. **Проявляйте воображение. Наслаждайтесь. Безжалостно редактируйте свои тексты.** Смотрите искусство для себя, из любопытства. Узнавайте как можно больше и пишите только то, что вы точно знаете.

Глава I

Цель. Зачем писать о современном искусстве?

Художественная критика, как и само искусство, должна добавлять к жизни нечто большее и лучшее по сравнению с тем, на что мы можем рассчитывать без нее. Что это может быть?^[8]

Питер Шелдал. 2011

Зачем писать об искусстве? Может ли текст о произведении искусства сказать нам нечто такое, чего не говорит оно само? Еще в шестидесятых годах критик Сьюзен Сонтаг писала: **«Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение <...> стало для нас более, а не менее реальным»**^[9]. Эта мысль может послужить нам хорошей отправной точкой.

Первое, что нужно для создания хорошего текста по искусству, – искреннее желание передать читателю смысл произведения и наслаждение от него, добавив и к искусству, и к жизни «нечто большее и лучшее», по словам Питера Шелдала.

Если вы будете помнить это простое правило и писать с мыслью о том, что нужно добавить к предмету «нечто большее и лучшее», то сразу окажетесь на верном пути к успеху.

Обратите внимание, что Питер Шелдал, штатный критик журнала *New Yorker*, говорит именно о художественной *критике*, хотя львиную долю нынешних текстов по искусству можно отнести к этой категории лишь с большой долей условности. «Зверинец» традиционной художественной критики пополнило **великое множество новых, некритических – пусть и не исключающих критику – жанров и форматов**:

- ◆ тексты и аудиоматериалы музейных сайтов;
- ◆ образовательные материалы (для публики разного возраста и социального положения);
- ◆ музейные брошюры;
- ◆ заявки на получение грантов;
- ◆ блоги;
- ◆ развернутые аннотации к произведениям;
- ◆ газетные анонсы;
- ◆ заметки для глянцевого журналов;
- ◆ описания коллекций;
- ◆ тексты для интернет-ресурсов.

С этими новыми форматами мирно соседствуют традиционные:

- ◆ академические статьи по истории искусства;
- ◆ газетные статьи;
- ◆ тексты для информационных стендов;
- ◆ пресс-релизы;
- ◆ журнальные статьи и рецензии;
- ◆ статьи для каталогов выставок;
- ◆ декларации художников.

Пишущему об искусстве нужно сразу научиться различать тексты, которые *объясняют* искусство (они часто обходятся без авторской подписи), и тексты, которые *оценивают* искусство (как правило, подписанные). Порой это различие провести трудно, и все же его должен четко представлять себе любой автор, начинающий писать об искусстве.

1. Объяснять или оценивать?

Итак, помните, что две основные функции письма об искусстве – это *объяснение* (описание и введение в контекст) и *оценка* (суждение и интерпретация). Некоторые форматы текстов по искусству требуют строго следовать одной из этих функций, но многие другие их комбинируют, возлагая задачу выбора нужной пропорции на автора. Так, в тексте для каталога персональной выставки обязательно есть и описательная – *объясняющая* — часть, и часть *оценивающая* – характеризующая место произведений художника в современном искусстве.

«Объясняющие» тексты:

- ◆ краткие заметки в прессе;
- ◆ аннотации к музейным экспонатам;
- ◆ аннотации к произведениям в интернет-коллекциях;
- ◆ пресс-релизы;
- ◆ аннотации к лотам в каталогах аукционных торгов.

«Объясняющие» тексты обычно не подписываются, но их анонимность – мнимая: за неподписанным текстом всегда стоит реальный автор (или группа авторов) со своими вкусами и предпочтениями, которые отражаются на «объективности» информации. Подобным образом экспонат крупного музея, приобретенный на государственные средства и демонстрируемый публично, без всякой этикетки говорит о ценностном суждении, продиктованном определенным мировоззрением. К тому же сегодня тексты, которые прежде не подписывались, все чаще переходят в разряд авторских: под музейными аннотациями мы сплошь и рядом встречаем инициалы хранителей, а под пресс-релизами – имена кураторов или художников.

Любой текст, подписан он или нет, выражает точку зрения конкретного человека или группы людей и не является объективным.

Тем не менее при создании «объясняющего» текста вас обычно просят воздержаться от выражения своих личных пристрастий и **изложить наиболее важные фактические и интерпретативные сведения:**

- ◆ тезисы из деклараций художника;
- ◆ проверенную сопутствующую информацию из отзывов критиков, кураторов, историков искусства, галеристов и т. д.;
- ◆ достоверную информацию о темах или проблемах, поднимаемых в данном искусстве.

Цель «объясняющих» текстов – помочь любому, кто бы ни столкнулся с произведением, будь то в первый или в сотый раз. В данном случае вы, автор, не должны строить догадки о смысле произведения и тем более предвосхищать реакцию зрителя. «Объясняющие» тексты хороши тогда, когда факты и идеи выражены в них просто и доходчиво: это делает их информативными и для специалистов, и для неспециалистов, позволяя и тем и другим избежать непонимания и чувства снисходительного отношения к себе.

Высказывания художника (или куратора, или кого-то еще) не являются «фактом» по своему содержанию. Факт исчерпывается тем, что художник высказался, а посыл его слов может быть каким угодно, в том числе и провокационным. Возможно, художник искренне обозначил свои намерения, но мы можем в этом усомниться, а также задуматься над тем,

насколько они воплотились в его работе – или были превзойдены, получили иное направление, а может быть, и подверглись отрицанию.

«Оценивающие» тексты:

- ◆ научные работы;
- ◆ рецензии на выставки и книги;
- ◆ авторская журналистика;
- ◆ журнальные статьи;
- ◆ эссе для каталогов;
- ◆ заявки на получение гранта, проведение выставки или на публикацию книги.

«Оценивающие» тексты, как правило, подписываются. Задача этих авторских текстов, под которыми стоит ваше имя, – не просто предоставить читателю проверенную информацию, но и выразить вашу собственную позицию, приведя основания и доводы в ее пользу. **«Наличие у критика своего мнения – часть его социального контракта с читателем»** – так Питер Шелдал характеризует свои отношения с читательской аудиторией^[10]. Вы должны собрать точную информацию, а затем поведать читателю о том, что вы думаете и почему. **Здесь нужно идти на риск: например, задавать коварные вопросы и пробовать на них ответить** — с готовностью прийти лишь к новым вопросам, еще более коварным и сложным. В случае с оценивающим текстом личная интерпретация не только приемлема, но и необходима. Барри Швабски из журнала *The Nation* говорит об этом так: «Вам нужно поставить опыт не только над произведением искусства, но и над собой в контакте с ним»^[11].

Неопытным авторам бывает нелегко уловить разницу между «объясняющим» и «оценивающим» текстами. Следствием смещения предъявляемых к ним критериев являются по крайней мере два распространенных порока письма об искусстве:

◆ вторжение малопонятного «концептуального дискурса» в обычный выставочный пресс-релиз, предназначенный для распространения в новостях;

◆ сведение рецензии на выставку к перечислению ее экспонатов, в лучшем случае дополненному высказываниями куратора.

Граница между «объясняющими» и «оценивающими» текстами очень важна, но на практике довольно размыта. Некоторые тексты вообще не дают ни объяснения, ни оценки: например, рассказ или стихотворение, вдохновленные произведением искусства, которое подхлестнуло воображение автора. В большинстве же своем **тексты по современному искусству смешивают в себе различные форматы:**

◆ хорошая газетная рецензия на выставку должна одновременно объяснять азы случайному зрителю и предоставлять ценную информацию тому, кто следит за творчеством художника;

◆ авторская журналистика, оценивающая процессы, идущие в арт-индустрии, нуждается в ясной и убедительной аргументации;

◆ «фактологическая» музейная аннотация нередко основывается на сознательно отобранных фактах, а ее «объективный» тон скрывает за собой идеологическую подоплеку в виде господствующего представления о ценностях;

◆ вступительная статья в каталоге чаще всего излагает детали создания и истории произведений так, чтобы способствовать их позитивной оценке;

◆ краткая «объясняющая» заметка в прессе, написанная совершенно беспристрастным репортером на основании «фактов» из галерейного пресс-релиза, порой оказывается не более «фактологической», чем какой-нибудь мультфильм студии Disney;

♦ в статьях журналов, подобных *e-flux*, стили академических эссе и художественной критики комбинируются, подкрепляя историческими и статистическими сведениями довольно тенденциозные выводы;

♦ «сухой» пресс-релиз о малоизвестном художнике, который вполне может быть первым текстом о нем, нередко пишется начинающими галеристами, чье положение очень непрочное, а риск – финансовый и личный – куда выше, чем риск критика, делящегося своим мнением, едва забежав в галерею.

И все же «объясняющие» и «оценивающие» тексты остаются двумя полюсами, между которыми колеблется художественная *критика* и которые издавна отличают ее от всех прочих видов письма об искусстве.

2. Произведения искусства и слова об искусстве

Повторю свой вопрос: зачем пишется столько текстов об искусстве? Как я уже сказала во введении, аудитория искусства постоянно расширяется, сохраняя очень разный уровень подготовки. Поэтому самое распространенное оправдание письма о современном искусстве, и не только художественной критики как таковой, заключается в том, что новое искусство невозможно понять без устного или письменного объяснения. **«Моя задача как критика – очертить для читателей необходимый им контекст искусства в целом»**^[12], – заметил однажды покойный ныне критик и философ Артур Данто. Тем самым он выразил общепринятую ныне идею, согласно которой вне *контекста*, очерченного самим художником или автором текста о нем – будь то куратор, искусствовед или критик, – новаторское искусство вызывает недоумение.

Представление о том, что произведение искусства обретает смысл благодаря контексту, – стержневое для современного искусства и многократно уточнявшееся, особенно с начала шестидесятых годов, – обычно возводится к реди-мейду, изобретенному около ста лет назад Марселем Дюшаном^[13]. **Когда в 1913 году Дюшан просто взял обычные предметы** (велосипедное колесо, сушилку для бутылок) и заставил их играть роль произведений искусства, **зрители могли оценить эти необычные скульптуры лишь исходя из сопровождавшей их информации** о том, что реди-мейды являются искусством не потому, что представляют собой образцы какого-либо мастерства, а потому, что выражают радикальный художественный жест. Судить о подписанном Дюшаном писсуаре, основываясь на извечных критериях художественности (форма, цвет, сюжет или техника), вдруг оказалось невозможно. **Сторонникам авангардного искусства XX века потребовались новые слова:**

- ◆ реди-мейд;
- ◆ абстрактное искусство;
- ◆ минимализм;
- ◆ концептуальное искусство;
- ◆ лэнд-арт;
- ◆ временные искусства.

Теоретик искусства Борис Гройс предположил, что тексты об искусстве служат «защитным покровом» для необычных произведений: ведь те приходят в мир обнаженными и просят одеть их в слова^[14].

Причем, в отличие от древних памятников, нуждающихся в письменном объяснении их стершегося со временем смысла^[15], искусству наших дней объяснение требуется для того, чтобы зрители могли войти в концептуальный или материальный мир произведения и оценить его вклад в современную культуру и мысль. Со времени зарождения модернизма мы исходим из того, что значимое новое искусство почти по определению сопротивляется немедленному пониманию. Многие ценят искусство именно за то, что в нашем стандартизированном мире оно служит своего рода райским оазисом неопределенности. Ведь **если смысл произведения самоочевиден, то, быть может, оно является всего лишь иллюстрацией, пустым украшением, добротным ремесленным изделием** – чем-то, едва ли важным именно в качестве искусства. И дело не только в том, что без объяснений зритель теряется в догадках. Бывает и так, что само искусство без «обрамляющих» его слов рискует затеряться, не найдя своего места в системе современного искусства. Таким образом, произведение искусства и зритель оказываются без словесной поддержки равно неполноцен-

ными. Как отметил куратор Эндрю Хант, порой складывается впечатление, что современное искусство *реализуется* благодаря критике^[16] – и неизвестно, к счастью или к сожалению, ибо многие художники и просто любители искусства не приветствуют чрезмерную зависимость нынешнего искусства от письменного слова.

В рамках этой модели **автор, пишущий об искусстве, – это посредник**, владеющий специальной информацией, которая позволяет ему связывать с необычным искусством любознательную аудиторию и определять потенциальные значения произведения. Маститые художественные критики за годы работы просматривают множество произведений, общаются с художниками, которые знают, как и зачем они работают, а подчас и сами пробуют силы в искусстве^[17]. Стоящая художественная критика никогда или почти никогда не «вырастает» из невежества.

Чем больше искусства вы знаете и видите, тем лучше вы будете писать о нем.

3. Художник/дилер/куратор/критик/блогер/ художественный работник/журналист/историк

Чтобы текст мог добавить к искусству «нечто большее и лучшее»^[18], читатели должны доверять автору. Некогда этикетки на музейных стенах стояли на страже экспонатов, удостоверяя их высокую оценку уважаемым институтом. Сегодня они растратили непререкаемый авторитет былых отделанных бархатом табличек. Избегая «эффекта надгробной плиты», нынешние музеи зачастую предлагают в своих аннотациях различные интерпретации одной и той же работы; впрочем, такая тактика может не сработать и скорее сбить с толку, оттолкнуть неопытного зрителя, чем «побудить его к дискуссии».

В отличие от безымянных аннотаций (за которыми на самом деле стоит хранитель и/или работник просветительского отдела музея), *критические* тексты всегда подписываются. **Критик должен снова и снова доказывать, что его информации и мнению можно доверять. Он теряет наше доверие, стоит нам заподозрить его в некомпетентности, торопливости или, что хуже всего, в корыстном фаворитизме.** «Не покупайте искусство и не пишите о своих лучших друзьях», – советует критик газеты *New York Times* Роберта Смит, подчеркивая тем самым этические ограничения, которые она поставила перед собой^[19]. И уж во всяком случае нельзя скрывать пристрастность:

- ♦ то, что художник или куратор доводится критику мужем, женой, партнером, другом, студентом, учителем или иным близким человеком;
- ♦ то, что критик работает или работал в обзореваемой галерее или музее;
- ♦ то, что критику (или его семье) принадлежат многие произведения автора, о котором он пишет.

Как бы ни стремились звучать объективно тексты в каталогах частных собраний или аукционных торгов, их усилия тщетны: уж слишком велики ставки в этой игре, зависящей от стоимости произведений. **Рекламные и маркетинговые материалы, рассылаемые от имени галереи, частной коллекции или выставочной площадки, ни в коем случае нельзя путать с критикой.** Такие тексты всегда подчинены задаче продвижения товара: при всей «нейтральности» включенного в них комментария или фактической информации они привлекают, рекламируют, а зачастую и продают.

Мутация *Frieze*

Некогда в мире искусства бдительно следили за тем, чтобы не возникало конфликта интересов. Но сегодня **границы между коммерческим, критическим, академическим и публичным секторами искусства неуклонно размываются.** Люди, занятые в арт-индустрии, легко переходят из одного сектора в другой, комбинируют коммерческие и критические или приватные и публичные элементы в своих карьерах и часто придумывают себе новые роли. В этом смысле показательна история британской институции *Frieze*, выступающей и в качестве авторитетной критической инстанции, которая с 1991 года выпускает одноименный специализированный журнал, и в качестве крупного игрока на арт-рынке, который с 2003 года проводит крупные ярмарки современного искусства в Лондоне (а с 2012-го и в Нью-Йорке). В этой двойственности не было бы ничего особенного – в художественных журналах всегда соседствуют рецензии и реклама, – не будь она в случае с *Frieze* доведена до крайности^[20].

Конфликт несколько сглаживается тем, что программа ярмарок включает дискуссионную программу с участием авторитетных критиков (по модели аналогичных форумов вроде ARCO Madrid), а также авторские проекты видных художников и кураторов, возвращающие *Frieze* в поле критики.

Двойственная идентичность *Frieze* хорошо иллюстрирует радикальную смену приоритетов в мире искусства, где фигура и фон словно бы поменялись местами. Если перелистать любой художественный журнал, то можно заметить, что его середину занимают комментарии и рецензии, а ближе к началу и концу, включая лицевую и оборотную стороны обложки, размещены рекламные анонсы. На ярмарке наблюдается обратная картина: основной акцент делается на частные галереи, тогда как выступления приглашенных критиков отодвинуты на второй план как официальные, но далеко не главные события. Сдвиг центра тяжести *Frieze* с критики на коммерцию – то есть с выпуска журнала в 1990-х годах на проведение ярмарок в 2000-х – стал ярким проявлением более общего сдвига арт-мира в сторону рынка на пороге XXI века.

Письмо об искусстве упорно отказывается открыто признавать тот факт, что искусство продается. Даже в публикациях, всецело ориентированных на продажи, – в аукционных каталогах или в ежегоднике *Frieze Art Fair Yearbook* – заказные тексты пишутся сложным витиеватым языком, немыслимым в проспектах иных отраслей экономики. Возможно, этим отчасти объясняется **кризис идентичности, неотступно преследующий галерейный пресс-релиз** – этот «удлиненный и наспигованный заумными словами рекламный анонс», по безжалостному определению художницы Марты Рослер^[21]. В отличие от обычной рекламы, **пресс-релиз не может сказать открытым текстом: «Новая коллекция! Больше и ярче, чем когда-либо!» или «Распродажа! Все – в магазин!»** Даже самый откровенный коммерческий призыв должен в арт-мире имитировать стиль серьезной, независимой и непредвзятой художественной критики. Вот почему ростки альтернативного письма об искусстве (скрещенного с художественной прозой, журналистским репортажем, дневниковым жанром, философией) все чаще привлекают больший интерес, чем традиционная критика, постепенно уступающая стандарту художественно завуалированной рекламы.

Сохраняет силу миф о критике как абсолютно беспристрастном, независимом и неподкупном авторе, который в каждом тексте открывает нам доселе неведомое. Критик «не работает на хозяина»^[22], – заявил Дэйв Хикки, пользующийся давним авторитетом в арт-мире. Тем самым он выразил образ критика как «волка-одиночки», который, по выражению редактора и комментатора журнала *Art in America* Элинора Хартни, «задает вопросы, неприятные для дилеров, расхваливающих свой товар»^[23]. Напротив, рекламными панегириками изобилуют инструментальные тексты по искусству, не заслуживающие имени художественной критики, – короткие аннотации или обзоры для коммерческих галерей или для сайтов частных коллекций.

Однако **образ художественного критика как эксцентричного одиночки, который работает не покладая рук, олицетворяя оскудевшую совесть арт-мира, постепенно исчезает.** Преданный искусству и независимо мыслящий критик прежних лет, едва ли не единственным оружием которого, как пишет Лейн Релье в книге «После критики» (2013), была «тонко настроенная чувствительность, обращенная к художественному произведению – объекту, такому же индивидуальному, как и он сам»^[24], сегодня вынужден выступать в разных ипостасях и выстраивать сложную сеть связей, чтобы иметь возможность заниматься своим делом. **Чтобы угнаться за событиями, критик XXI века должен не только пристально всматриваться в конкретные произведения, но и отслеживать постоянно меняю-**

ищущая конъюнктура арт-мира, сообщая читателю о новостях с различных мероприятий: о ходе биеннале, об итогах арт-ярмарки, о разговорах в баре после симпозиума, о слухах вокруг ближайшего аукциона. Одно за другим выходят новые издания, множатся сетевые журналы... потребность активно развивающейся арт-индустрии в текстах неуклонно растет. Они требуются всюду: на сайтах университетских программ по искусству и новомодных арт-сервисов, в ищущих свою нишу частных музеях, в работающих с искусством пиар-агентствах, в фондах, выдающих гранты и инвестирующих средства в искусство, на «альтернативных» арт-ярмарках и в летних школах. Лучшие арт-блоги доказали возможность совершенно нового, не столь субъективно ориентированного, как прежде, письма об искусстве, которое освещает жизнь арт-среды, комбинируя различные форматы:

- ◆ журнальное письмо;
- ◆ художественную критику;
- ◆ сплетни;
- ◆ новости рынка;
- ◆ репортаж;
- ◆ интервью;
- ◆ авторское мнение;
- ◆ академическую теорию;
- ◆ социальный анализ.

Успешный критик XXI века – это (в общем и обычно в его собственном представлении) многостаночник, без остатка погруженный в свое дело. Так, Пабло Леона де ла Барру^[25] часто описывают как:

- ◆ дизайнера выставок;
- ◆ художественного деятеля;
- ◆ независимого куратора;
- ◆ исследователя;
- ◆ редактора;
- ◆ блогера;
- ◆ консультанта музеев, ярмарок и частных собраний;
- ◆ автора-фрилансера;
- ◆ фотографа-хроникера;
- ◆ бывшего архитектора;
- ◆ эстетствующего дилетанта и т. д.

Художник, критик и арт-дилер Джон Келси описывает себя как «поденщика», «волонтера» или «контрабандиста», избегая привычного титула «критик», а в журнальных публикациях фигурирует одновременно в качестве обозревателя и обозреваемого – ньюсмейкера. По его мнению, **художественная критика вынуждена «искать новые способы привлечь к себе внимание»** — порой размывая свою социальную позицию с риском «потерять надлежащую дистанцию по отношению к своему объекту» и перемещаясь в самый центр арт-коммерции, лишь бы не устареть и поддержать свой этический авторитет^[26]. Одним из образов многофункционального критика сегодняшнего дня Келси называет Пьера Паоло Пазолини – итальянского поэта, романиста, эссеиста, переводчика, журналиста, актера и режиссера шестидесятых – семидесятых годов, который сумел обрести свой неповторимый голос именно через пересечение различных ролей. С точки зрения Келси, **критик XXI века, как и многие другие оставшиеся сегодня без работы, рискует одновременно оставаться**

безработным и работать без конца^[27]. Фрэнсис Старк, одна из самых известных сегодня (наряду с Лиамом Гилликом, Сетом Прайсом, Хито Штайерль и другими) художников – авторов текстов, утверждает, что критикам пора наконец признать: их традиционная роль толкователей художественных форм уходит в прошлое, уступая место другой задаче – следить за сложной и непредсказуемой динамикой арт-индустрии^[28].



Ил. 2. Лори Ваксман. Художественный критик: 60 слов в минуту. 2005 – настоящее время. Перформанс на выставке «Документа-13». 9 июня – 16 сентября 2012

На самом деле извечное желание критиков, а нередко и самих художников, облечь в слова смысл объекта или процесса искусства никуда не исчезло. Летом 2012 года, когда Левин и Рул писали в журнале *Triple Canopy* о плачевном состоянии галерейного пресс-релиза (см. *Интернациональный арт-инглиш*, с. 12), молодой арт-критик Лори Ваксман проводила дни напролет в импровизированном офисе, устроенном на выставке «Документа-13», представляя свой перформанс «Художественный критик: 60 слов в минуту»^[29] (ил. 2). В ходе запланированных заранее двадцатиминутных сеансов с участием художников, проявивших интерес к проекту, она прямо на месте писала «критические отклики» на их произведения. Это арт-комментирование в стиле «фастфуд» отразило не только головокружительный темп, в котором сегодня создаются километры текстов по искусству, но и огромный спрос на печатное слово со стороны художников, игнорируемых прессой.

4. Откуда взялась художественная критика?

Общепринятой истории художественной критики — в отличие от истории искусства — **не существует**. На Западе художественная критика как отчетливый жанр, развивающийся по сей день, зародилась в XVII–XVIII веках, вокруг парижских Салонов и, позднее, Летних выставок в Лондоне (первая из которых прошла в 1769 году). Существенный сдвиг в ее развитии относится к середине XIX века и связан, в частности, с именами Шарля Бодлера во Франции и Джона Рёскина в Англии^[30]. В 1846 году **Бодлер**, по мнению многих — предтеча современной художественной критики, — **охарактеризовал ее как «неравнодушное, страстное, политическое» письмо**; с этим вдохновенным определением многие критики связывают себя и поныне^[31].

До Великой французской революции произведения искусства получали признание главным образом через одобрение светских и церковных владык. Как правило, хотя и не всегда, художники старались угодить их вкусам, а также вкусам некоторых других могущественных покровителей, чье мнение высоко ценилось^[32]. По всей вероятности, художественная критика явилась побочным следствием радикальных политических перемен и возникла тогда, когда один за другим начали оспариваться твердые критерии оценки — этот процесс продолжается и сегодня. **Кто в отсутствие короля и кардинала мог назвать новую дерзкую картину Буше или Давида хорошей или плохой? Только критик**, который и взял на себя следующие функции:

- ♦ задавать ориентиры в странствии по неизведанным водам искусства;
- ♦ предлагать взвешенные мнения и новые критерии оценки;
- ♦ поддерживать — порой всему наперекор — художников, внушающих ему надежды.

Если некогда художественная критика была призвана прежде всего судить об искусстве, то сегодня термин «суждение» приобрел почти негативный оттенок. В опросе, проведенном в 2002 году среди критиков американских газет, большинство сошлось в том, что личное суждение — «наименее важный элемент рецензии». Комментируя столь поразительную перемену, историк искусства Джеймс Элкинс заметил: «...с тем же успехом физики могли бы провозгласить, что больше не будут пытаться понять Вселенную, а будут просто ею восхищаться»^[33]. Сегодняшние критики редко замахиваются на моральные задачи, которые ставили перед собой такие светила, как Клемент Гринберг (1909–1994), искренне веривший, что его борьба на стороне конкретного направления модернистского авангарда поможет спасти мир от дегуманизации под нажимом массовой культуры.

Общепринятое мнение гласит, что, с тех пор как влияние Гринберга — последнего из могучей плеяды поборников модернизма — преодолели представители следующего поколения критиков (многие из которых считали его своим учителем), художественная критика начала скатываться в кризис, продолжающийся по сей день. **В шестидесятих годах художник и критик — тогда еще отдельные игроки на поле искусства — постепенно совместили обе эти роли в лице художника-концептуалиста**, создающего произведения и одновременно комментирующего условия их демонстрации по образцу Дюшана с его реди-мейдами^[34]. Обучившись мастерски вербализировать значение своего искусства, концептуалисты отправили в безвозвратное прошлое клише вдохновенного, но полунемогого творца, которому жизненно необходим критик-толкователь. В то же десятилетие был изобретен диктофон (среди первых пропагандистов которого был художник — Энди Уорхол), немедленно взятый на вооружение создателями моментальных текстов об искусстве — интервью.

Наряду с критиками в дело признания нового искусства вносят свой вклад многие другие люди: кураторы, порой далеко превосходящие критиков во влиянии; дилеры и коллекционеры, которые долгое время оставались важными, но закулисными фигурами, а сегодня выдвинулись на первый план, как кажется, ровно настолько, насколько критики ушли в тень. И все же новые имена в критической области появляются каждый год, а авторы, доказавшие свой авторитет, регулярно приглашаются на различные дискуссии вокруг арт-индустрии и делятся своим мнением о выставках в галереях, музеях и на иных площадках. Художественный критик как непосредственно причастный к искусству человек с независимым и уважаемым мнением сохраняет свой статус, хотя на практике его реальную роль и сферу влияния очертить все труднее.

«Новая история искусства» конца шестидесятих – семидесятих годов, которую часто связывают с американским журналом *October*, выдвинула среди прочего тезис, согласно которому **критик (или историк искусства) не столько судит об искусстве, сколько оценивает условия суждения о нем**. Таким авторам, как Розалинд Краусс, восхищение Гринбергом не помешало пересмотреть его методы и обратить внимание на отвергавшиеся им художественные направления и конкретных художников^[35]. Представители этого поколения начали понимать произведения искусства не только как «достижения», занимающие свое место в линейной истории искусства, основанной на понятиях формы, стиля и медиума, но и как объекты с многообразным потенциалом значения, раскрывающимся за счет интерпретации. **В 1970-х годах компетенция художественного критика начала стремительно расширяться за пределы традиционного знаточества**, которое предполагало:

- ◆ научную подготовку в области истории искусства;
- ◆ способность атрибутировать и оценивать произведения;
- ◆ знание особенностей основных художественных техник (живописи, скульптуры);
- ◆ осведомленность о жизни и карьере действующих художников;
- ◆ интуитивную чуткость к художественному качеству, которую принято называть вкусом.

Ныне ремесло критика, как и само искусство, входит в более широкий контекст современной мысли. **Анализ современного искусства обогатился инструментами из других областей знания**. Среди этих новых орудий:

- ◆ структурализм;
- ◆ постструктурализм;
- ◆ постмодернизм;
- ◆ постколониализм;
- ◆ феминизм;
- ◆ квир-теория;
- ◆ гендерная теория;
- ◆ теория кино;
- ◆ марксизм;
- ◆ психоанализ;
- ◆ антропология;
- ◆ культурология;
- ◆ литературоведение.

Бытует мнение, что за распространенные ныне многословные и глубококомысленные тексты по искусству ответственны модные французские (в основном) теоретики^[36] и редак-

торы таких американских журналов, как *October* и *Semiotext(e)*, якобы павшие жертвой недобросовестных переводов и переучившихся авторов, взявших в привычку щеголять англо-французской заумью^[37]. На самом деле **поколение «новых историков искусства»** (наряду с бесчисленными другими критиками, работавшими в разных странах мира в этот период) **вдохнуло энергию в свою дисциплину, которая остро нуждалась в обновлении**. В шестидесятых годах художники начали выходить за жесткие рамки модернизма в живописи и скульптуре, ища им альтернативы: хеппенинг, джанк-арт, лэнд-арт, перформанс и т. д. Язык критики, способной ответить новому искусству, тоже нуждался в пересмотре. Загляните в нудные специализированные журналы по искусству тех лет, и вы убедитесь в том, насколько чужды они были искусству, дерзко менявшему правила игры. Многие статьи и рецензии в них пестрели уже тогда совершенно неактуальными оборотами:

- ◆ «крепкая композиция»;
- ◆ «органичное/неорганичное формальное решение»;
- ◆ «плановое построение картины»;
- ◆ «контраст участков гармонии и динамики».

Сегодня аналогичным образом устарели излюбленные риторические фигуры критики восьмидесятых – девяностых, и стоит приветствовать очередные свежие веяния, но это не означает, что следует отменить все достижения постмодернистской критики или возложить на нее ответственность за кипы бессмысленной эпигонской писанины. **Язык описания искусства создается коллективными усилиями, складывается постепенно и отвечает на новые художественные явления**; ни при каких условиях он не может стать следствием вероломного заговора горстки злонамеренных интеллектуалов.

На протяжении XX века традиционная прежде задача художественного критика «судить» об искусстве уступила первенство задаче его «интерпретации», допускающей различные, порой взаимоисключающие толкования^[38]. «Интерпретатор» объясняет, почему он считает данное произведение «хорошим», но признает и другие точки зрения, в том числе и точку зрения читателя. Не менее важна для сегодняшней критики «контекстуализация», очерчивающая информационную сеть, в которую вплетено произведение:

- ◆ Из чего оно состоит?
- ◆ Как оно вписывается в эволюцию художника?
- ◆ Что уже было сказано о нем и о подобном ему искусстве?
- ◆ Что происходило вокруг в период его создания?

Контекст может прояснить условия, которые подтолкнули художника к его решениям. Критику редко удастся представить факты, связанные с его темой, без упущений, но попытаться необходимо: это составляет основу любого исследовательского текста по искусству, будь то двухстрочная аннотация на музейной этикетке или объемистая диссертация.

Некоторые считают, что произведение искусства обращается к простому субъективному опыту и не требует «чтения», то есть извлечения и словесного выражения его смысла. Согласно этой концепции, текст «переводит» визуальный и эмоциональный опыт в чистое творческое письмо, не связанное никакими обязательствами по отношению к произведению, художнику или зрителю. «Критика сама по себе – искусство»^[39], – заметила Сьюзен Морган вслед за Оскаром Уайльдом (1856–1900), который сто с лишним лет назад афористически обыграл слова из еще более старого трактата о функциях художественной критики.

По мнению его автора, миссия художественного критика состоит в том, чтобы «увидеть вещь такой, какая она есть». Уайльд иронически переиначил это высказывание:

Цель критика – увидеть вещь не такой, какая она есть^[40].
Оскар Уайльд

Отмеченная Уайльдом преобразующая функция письма об искусстве, которое вольно как угодно отклоняться от произведения, лишь бы дать на него оригинальную реплику, допускалась в качестве законной с первых шагов художественной критики, например в пылких текстах Дени Дидро (1713–1784). Не только критик, но и философ, драматург, энциклопедист, Дидро без колебаний перетолковывал картины в пандан почудившимся ему загадочным скрытым смыслам. Описывая полотно Жан-Батиста Грёза «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» (1765), героиня которого горюет над трупиком канарейки, он высказал предположение, что мертвая птичка символизирует отчаяние девушки, утратившей добродетель^[41]. Во времена Дидро догадка о том, что произведение несет в себе скрытый смысл, читающийся не сразу, была смелым шагом. Сегодня свобода интерпретации, которой пользуются художественные критики, несравненно шире. **В XXI веке откликнуться на произведение искусства можно в любом жанре**, будь то научная фантастика или политический манифест, философский трактат или киносценарий, лирическая песня или компьютерная программа, дневниковая запись или оперное либретто.

Дитя, некогда рожденное в любви художественной критикой и литературой, не так давно вернулось в моду как «новый жанр» критического письма. На самом деле этот жанр опробовал еще Гийом Аполлинер в «Убиенном поэте» (1916), а сравнительно недавно его подхватили увлеченные искусством прозаики вроде Линн Тиллман, активной участницы нью-йоркской арт-сцены с конца семидесятых. В журнале *Cabinet*, выходящем с 2000 года в стиле Wunderkammer¹ и содержащем, по определению редакторов, «образцы идей», вообще лишь изредка встречается слово «искусство»^[42]. Но когда в 2008 году одна из его авторов – писатель, редактор и кинорежиссер Крис Краус получила премию Фрэнка Джуэта Матера (одну из самых престижных наград в области художественной критики, присуждаемую Американской ассоциацией художественных колледжей), это стало свидетельством академического признания гибридных форм письма об искусстве – в данном случае причудливого стиля, в котором переплетены элементы автобиографии, биографии художника, критики и художественной прозы. **При всей кажущейся вольности и несерьезности «критической беллетристики» ее лучшие образцы демонстрируют продуманную структуру, полет мысли и вместе с тем строгость стиля, какие нечасто встретишь в более традиционной критике.**

Куда больше чем Гринбергу и журналу *October* вместе взятым критики-литераторы и новаторы формы обязаны литературоведу и эссеисту первой половины XX века Вальтеру Беньямину (1892–1940). Удивительное размышление Беньямина о небольшой изящной акварели Пауля Клее «Angelus Novus» (1920), написанное около 75 лет назад, остается блестящим примером визионерского текста об искусстве:

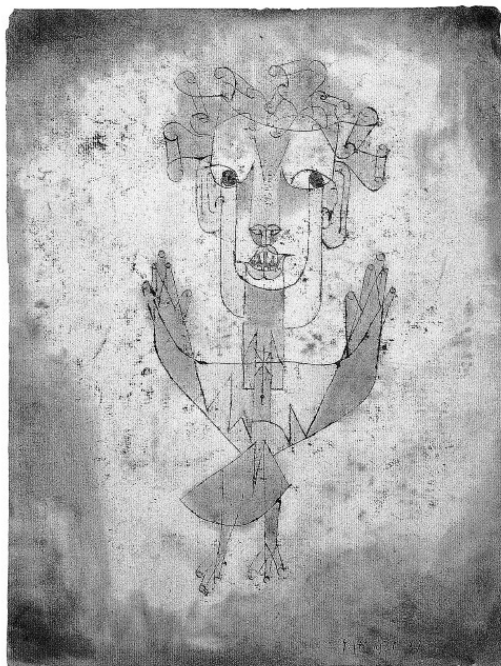
У Клее есть картина под названием «Angelus Novus». На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно **громоздящую руины над руинами**

¹ Кабинет редкостей, кунсткамера (нем.). – Здесь и далее под знаками * – примечания редактора.

[1] и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. **Но шквальный ветер, несущийся из рая** [2], наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал.

Текст 1. Вальтер Беньямин. О понятии истории. 1940

Беньямин придает колоссальный масштаб этой, по правде говоря, совсем скромной фигурке, которая выходит по его воле на авансцену вселенской трагедии. Ангел в одиночку противостоит ходу «прогресса» и сохраняет прах бесчисленных историй, сваливающихся к его ногам. Этот текст не судит об акварели Клее и не ставит его ни в какой контекст: лист, между прочим, принадлежал Беньямину, и, должно быть, тот долго всматривался в него, прежде чем странный человечек пришел в движение. Беньямин почти бредит: на листе нет никаких «громоздящихся руин» [1], ни «шквального ветра из Рая» [2], – все это лишь плод его вдохновенного вымысла. Его самого в этом тексте куда больше, чем Клее, и начинающим критикам довольно опасно идти подобным путем. (Однако если вы чувствуете в себе незаурядный интеллект, смелое воображение и писательское мастерство, подобные тем, которыми обладал Беньямин, тогда прочь сомнения – пишите так, чего бы это ни стоило. И немедленно бросьте эту книгу: она вам не нужна.)



Ил. 3. Пауль Клее. Angelus Novus. 1920

Некоторые, впрочем, высказывают **сомнения в самой возможности поэтического «перевода» художественного опыта на язык слов** вслед за влиятельным литературным критиком пятидесятых годов Полом де Маном, который оспаривал взаимную переводимость дисциплин. По его мнению, разрыв между миром «духа» и миром «чувствующей субстанции» непреодолим^[43]. Главной мишенью критики де Мана является старинная практика экфрасиса.

Экфрасис – «литературное описание произведения изобразительного искусства» (словарь Мерриам-Вебстера), то есть перевод одной дисциплины (искусство) на язык другой (литературы).

«Письмо об искусстве – все равно что танец на тему архитектуры или вязание на тему музыки», – говорят некоторые, подчеркивая абсурдность подобных усилий^[44]. С этой точки зрения любая художественная критика является компенсаторной практикой, обреченной на несоответствие своему предмету. Например, «перевод» на язык слов политического искусства может быть обвинен в предательском смягчении его посыла, нормализующем средствами языка заключенный в произведении протест^[45].

Существует давняя традиция критиков-поэтов^[46]:

Шарль Бодлер;
Гийом Аполлинер;
Гарольд Розенберг;
Фрэнк О'Хара;
Ричард Бартоломью;
Джон Эшбери;
Жак Дюпен;
Картер Рэтклифф;
Питер Шелдал;
Гордон Берн;
Джон Яу;
Барри Швабски;
Тим Гриффин.

Тексты этих авторов могут показаться вам слишком замысловатыми, но – возможно, как раз благодаря их пиетету как перед искусством, так и перед литературным письмом, – они порой создают образцы самой что ни на есть пронизательной критики. **Некоторые художники хорошо пишут не только о своем творчестве, но и о творчестве коллег.** Среди лучших образцов критики такого рода я бы назвала (в числе прочих) статьи, которые писали в шестидесятых годах минималисты Дональд Джадд и Роберт Моррис.

5. Критика без границ

С учетом того что знание в текстовой форме считается сегодня практически необходимым сопровождением любого искусства, волей-неволей напрашиваются вопросы:

- ♦ *Присуще* ли значение произведению искусства как некое ядро, которое должен извлечь из него внимательный зритель или критик?
- ♦ Не *производится* ли это значение самим критиком?
- ♦ Не пытаются ли критические тексты, как утверждают скептики, лишь загипнотизировать читателя, превращая заурядные вещи в драгоценности путем своего рода заклинания – *повторения специальных терминов*?
- ♦ Верно ли, что критики *пробуждают произведения искусства к жизни своими словами и текстами*?
- ♦ Или художественная критика всего лишь *паразитирует* на искусстве, присоединяясь к тому, что без нее чувствует себя только лучше?
- ♦ Или, наконец, она служит искусству *помощницей*, сопровождая его, словно преданный пес-поводырь?

Несут ли критики *ответственность* перед искусством? **Никакого признанного канона оценки искусства более не существует, и тексты критиков целиком и полностью следуют их собственным суждениям и критериям.** На кого они должны ориентироваться прежде всего – на художников или на читателей? Штатный критик журнала *frieze* Дэн Фокс, раздраженный (по его собственным словам) потоком пустопорожних публикаций вокруг выставки *Altermodern* (2009; куратор Николя Буррио) в галерее Тейт Модерн, заявил:

Критики несут ответственность перед читателями: они обязаны объяснить, почему предмет их осуждения плох, прежде чем перечеркивать его безапелляционной фразой; они обязаны привести факты; они обязаны описать произведение – прежде чем критиковать видеофильм, нужно потратить время на его просмотр, как бы долго он ни длился^[47].

Методы критика, его этические устои и убеждения важны не меньше, чем проникаемость, выбор художника или изящество стиля. По признанию Яна Верворта, толчком к письму служит для него чувство долга перед художественным опытом^[48]. **Критики, глубоко погруженные в искусство и наделенные даром красноречия, могут помочь художникам прояснить и развить свои идеи: тогда они становятся соратниками художников,** а уже не просто сторонними наблюдателями. Так или иначе, долг критиков перед читателями и перед искусством – соблюдать точность. (В одном плохо вычитанном блоге фотография перформанса Кароли Шнееман «Meat Joy» – «Радость мяса» [1964], в котором полуобнаженная Шнееман принимала вызывающие позы, была ошибочно – хотя соблазн ошибки понятен – подписана «Meet Joy» – «Встречайте радость».)

В 1926 году поэт, романист, политический публицист и попутчик сюрреалистов Луи Арагон писал, обращаясь к критикам: вы – «болваны, мерзавцы, негодяи и свиньи. Ни один из вас, будь он выбритым клопом или бородатой вошью, не сможет безнаказанно закопаться среди журнальных страниц, испещренных двусмысленной писаниной»^[49]. Возможно, сегодняшние критики не так могущественны, как прежде, но их и не так сильно презирают. **Находясь почти в самом низу экономической пирамиды современного искусства, критики не столь чувствительны к его бумам и кризисам.** Когда арт-рынок на подъеме, критикам есть о чем писать, а беспокоиться особенно не о чем. Как пишет Борис Гройс, поскольку никто не вкладывается в критику и никто ее не читает, авторы могут наслаждаться

полной свободой высказывания, сковывая себя минимальными обязательствами или не сковывая никакими^[50].

Если оставить в стороне слабые арт-блоги с их бессмысленными комментариями и неточной информацией, то в целом, как мне кажется, независимая сетевая журналистика благоприятствует письму об искусстве как никакому другому (см. *Интернет-сайты и блоги по искусству*, с. 353). Сетевые критики, почему-то более раскованные, чем те, кто доверяет свои слова бумаге, уже ввели в оборот беспрецедентный формат, сочетающий в себе информативность, основанную на сведениях из первых рук, осведомленность в современном искусстве и подчеркнуто личное мнение, которое может исходить как от штатного автора, так и от *читателя-комментатора*. Когда мысли, высказываемые таким комментатором, убедительны и обоснованны, он получает законное место в широком дискуссионном поле современного искусства наряду с критиками-профессионалами^[51]. Если к зарождению критики привела, в общем и целом, демократизация художественного опыта после Великой французской революции, то **интернет с его общедоступностью и отсутствием границ может открыть новые пути перед многоголосой художественной критикой XXI века.**

Глава II

Практика. Как писать о современном искусстве?

*Художественная критика – это антология примеров^[52].
Мария Фуско, Майкл Ньюман, Адриан Рифкин, Ив Ломакс. 2011*

1. «Причина плохих текстов – страх»

Так считает писатель-фантаст Стивен Кинг, и, возможно, для письма об искусстве его наблюдение по поводу прозы в жанре «хорор» справедливо вдвойне^[53]. Чаще всего самые беспредметные пресс-релизы, самые заумные академические эссе и самые сбивающие с толку сопроводительные тексты к выставкам пишут самые запуганные новички – студенты художественных колледжей, стажеры и ассистенты кафедр, чьи художественно-критические зубы еще только режутся. Не обладая опытом, они боятся:

- ◆ прозвучать глупо;
- ◆ проявить необразованность;
- ◆ упустить главное;
- ◆ понять что-то неправильно;
- ◆ высказать нелепое мнение;
- ◆ разочаровать руководителя;
- ◆ сделать неверный выбор;
- ◆ озадачить художника;
- ◆ уйти в сторону от темы;
- ◆ проявить излишнюю прямооту.

Именно страх ответствен за встречающиеся нам то и дело **неконкретные, двусмысленные характеристики искусства, которые я называю «йети»:**

- ◆ «знакомый и в то же время таинственный»;
- ◆ «интригующий и одновременно тревожный»;
- ◆ «грубый, но утонченный»;
- ◆ «успокаивающий и вместе с тем будоражащий».

Эти **взаимоисключающие пары прилагательных, которые призваны страховать друг друга, говорят о том, что, терзаемый сомнениями и не решающийся остановиться на чем-то одном, автор прячется за неоднозначностью своего предмета.** Подобно одноименному чудищу с огромными лапами, «йети» неуловимы и, как только к ним присмотришься, растворяются в пустоте. Обычно слабый текст терпит провал вовсе не потому, что автор смело выражает свой незрелый художественный опыт. Нет, неоперившегося критика настолько тяготит эта задача – вдумчиво написать о своем личном опыте, – что, как правило, он отступает, даже за нее не взявшись. Он начинает издали, делает тысячу оговорок, цепляется за «концептуальный» шаблон («как того требует гринбергианская догма...») или «актуальную» тему («учитывая сложность жизни в нашу дигитальную эру...»). **Будьте смелее, смотрите на искусство и старайтесь просто писать о том, что знаете.** Как только вы поверите в себя и накопите багаж знаний, ваши тексты преобразятся!

Первый опыт письма об искусстве

Описание художественного опыта, как и описание секса, склонно к смущенному многословию. **Никто не преуспевает в письме об искусстве с ходу.** Почитайте комментарии к арт-блогам или записи в книге отзывов какой-нибудь галереи, и вы сразу почувствуете, как пишут об искусстве непрофессионалы:

- ◆ «Спасибо! Все просто замечательно! ☺»
- ◆ «На что только уходят деньги налогоплательщиков!»
- ◆ «Великолепный способ работы с проволокой!»^[54]

Первая попытка содержательно написать об искусстве всегда мучительна. Разумеется, можно взять за образец какой-нибудь пресс-релиз или текст с интернет-сайта и написать что-то вроде: «Фотографии Синди Шерман деконструируют мужской взгляд». Однако **избитый арт-жаргон одинаково бесполезен для автора и скучен для читателя.**

Часто тексты новичков начинаются с оборотов, подобных такому: «Как только я вошел в галерею, мой взгляд привлекло...» Затем, порой даже не удосужившись описать выставку, автор напрочь забывает об искусстве и уносится мыслями куда-то в сторону: речь уже идет только о нем самом, а не о предмете, который вязнет в ворохе туманных мыслей, анекдотов, незрелых интерпретаций, безосновательных ассоциаций и прочих свидетельств сомнений по поводу того:

- ◆ с чего начать;
- ◆ сколько работ – и какие именно – обсуждать;
- ◆ чем закончить;
- ◆ как уравновесить описание работ и факты о художнике/выставке;
- ◆ где вставить в текст собственные догадки.

Пытаясь «объять необъятное», новичок судорожно перебирает множество затертых отвлеченных понятий, например:

- ◆ подрыв;
- ◆ раскол;
- ◆ формальные проблемы;
- ◆ смещение;
- ◆ отчуждение;
- ◆ сегодняшний цифровой мир.

Термины врезаются друг в друга и разлетаются по сторонам, как сталкивающиеся автомобили, поднимая пыль неразрешенных вопросов. С приближением последнего абзаца измотанный автор – понимая, что горючее на исходе, – наспех пришивает к получившемуся тексту заключение, полностью или частично его опровергающее. Исходные впечатления необъяснимо преображаются или, наоборот, отбрасываются выводом, согласно которому произведение, или выставка, или событие вовсе не таковы, как можно было решить поначалу. По загадочной причине они оказываются не поверхностными, а глубокими, не странными, а вполне традиционными. Плоское и в то же время объемное, открытое и вместе с тем закрытое, живопись и в то же время фотография, субъективное и вместе с тем академичное – и так до бесконечности: в надежде выразить свою мысль автор цепляет к ней

все подряд, при этом подчас ухитряясь не упомянуть ни единой работы, ошибиться в имени художника (хорошо, если единожды) и забыть указать под текстом собственное.

Подобный бестолковый текст был когда-нибудь написан каждым из нас; нет ничего постыдного в том, чтобы с трудом делать первые шаги. Таков уж обязательный для всякого автора обряд посвящения, но он соответствует самой начальной стадии его пути, которую стоит поскорее преодолеть, поскольку текст такого уровня:

- ◆ не отражает и не углубляет художественный опыт, а лишь *переносит его на бумагу*;
- ◆ не имеет отношения к искусству, а лишь *характеризует своего автора*;
- ◆ не позволяет читателю проследить, *почему были сделаны изложенные в нем выводы*;
- ◆ не показывает, как *художественный опыт меняется по мере его осмысления* (а между тем даже плохое искусство станет еще более поверхностным и скучным, если вы заставите себя уделить ему достаточно времени).

Начните писать с того места, где текст новичка заканчивается. Отбросьте первые три абзаца и сохраните только последний, но при этом расширьте описательное вступление. Как только вы почувствуете, что начинаете вникать в произведение, о котором пишете, большую часть преамбулы тоже можно будет сократить и впредь отталкиваться от своей главной мысли. *Она-то и должна стать началом вашего текста.*

На самом деле **о любом художественно-критическом тексте можно сказать, что он «не имеет отношения к искусству, а лишь характеризует своего автора».** Злые рецензии по большей части отражают дурное настроение автора (причем плохое искусство способно усилить начинающуюся мигрень). По мере совершенствования вы научитесь смягчать или подчеркивать эту неизбежную связь. Но будьте осторожны: доверяясь перепадам настроения, можно испортить себе характер. Вместе с тем невнимание авторов к своему «шестому чувству» порождает бо́льшую часть пустой и неинтересной критики. Там, где ваше мнение не требуется, например в текстах для музейных этикеток или для сайтов арт-институций, дайте своему эго отдохнуть и займитесь сбором информации и фактов. Что важно всегда, так это *хорошо знать то, о чем пишете.*

«Семейство булочника, который крупно выиграл в лотерею»

Более ста лет назад был написан один замечательный критический текст, который цитируют до сих пор. В этом шедевре всего лишь десяток слов, и он приписывается (есть и другие претенденты) автору XIX века по имени Люсьен Сольве, якобы так охарактеризовавшему картину Гойи «Портрет семьи Карла IV» (около 1800; ил. 4): **«Семейство булочника, который крупно выиграл в лотерею»**^[55]. В этом лаконичном определении заключено многое: **оно говорит о том, как выглядит произведение, что оно значит и о чем заставляет задуматься.** Августейшее общество, изображенное Гойей, представилось Сольве как «семейство бакалейщика <...> в удачный день»; окончательный вид формула приобрела позднее.

Старайтесь писать проще. «Опускайте ненужные слова»^[56].

Почему эта отточенная реплика середины XIX века может служить примером для начинающего критика сегодня? По целому ряду причин:

- ◆ **Во фразе использовано всего несколько слов, причем самых простых.** Она не говорит: «Ничто не мешает нам, политически подкованным наблюдателям, представить себе другую, не столь обеспеченную семью, члены которой всегда занимались отнюдь не коро-

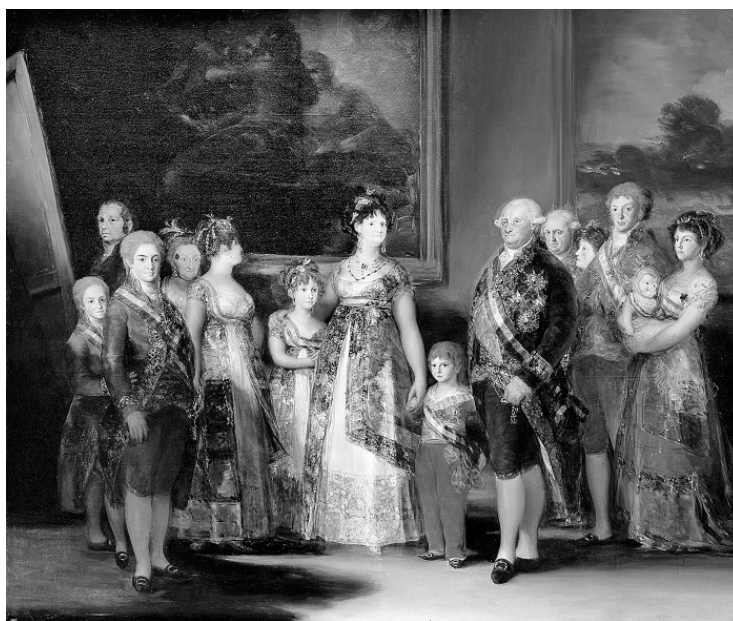
левским делом – например, торговлей выпечкой на улице, – но теперь, вытянув счастливый билет, получили возможность насладиться богатством и роскошью, которые им, никак не ожидавшим этого, подарила щедрая судьба».

♦ **То, что мы видим** (многочисленное, пышно разодетое семейство), **четко связано с предлагаемым значением** (ничего «королевского» в изображенных людях нет, им просто повезло). Глядя на картину, мы не теряемся в догадках по поводу того, как все это пришло в голову Сольве: его слова понятны нам сразу, и благодаря их остроумию *наше удовольствие от картины возрастает*.

♦ **Фраза состоит из тщательно подобранных слов – в основном конкретных существительных.** Поначалу Сольве метко назвал короля «бакалейщиком», но более поздний вариант «булочник» оказался еще более хлестким, так как он заостряет внимание на рыхлом, как тесто, лице короля и на руке королевы, не лишенной сходства с батоном. **Мысли, высказанные автором о картине, поддерживаются сочными деталями, которые подметил Гойя и ясно видим мы.**

♦ **Произведение помещено в более общий контекст.** Слово «лотерея» бьет не в бровь, а в глаз. Политический посыл Гойи вполне мог бы быть таким: «Эта семья не избрана богом! Это обычные люди, которые случайно вытянули счастливый билет и с тех пор правят страной из поколения в поколение. Восстанем же против этого!»^[57] Неожиданностью подобного везения может объясняться испуганный, остановившийся взгляд на заплывшем складками лице королевы, да и вытаращенные глаза остальных персонажей, словно застигнутых врасплох. *Чем пристальнее мы смотрим на картину, тем более созвучными ей кажутся нам слова критика.*

♦ **Фраза не исключает иных прочтений картины.** Подобно художнику, критик безбоязненно высказал свое мнение, пойдя на риск. Его неожиданное суждение интригует зрителя, побуждая истолковать полотно Гойи по-своему. Идея Сольве впечатляет, но она не является истиной в последней инстанции, а, напротив, предлагает сразиться с автором в остроумии и проницательности.



Ил. 4. Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV. Ок. 1800

Разумеется, **сила суждения Сольве обусловлена выдающимися достоинствами картины Гойи.** В этом смысле художественные критики всегда остаются заложниками веч-

ного коэффициента искусства, согласно которому, по определению Питера Пледженса, «на 10 % хорошего искусства приходится 90 % дряни»^[58]. Написать умный, полезный текст о невыразительной, лишенной вдохновения работе – задача не из легких. Скорее всего, такой текст прозвучит как образец дешевого красноречия, каковым и будет в действительности. **Старайтесь, по крайней мере поначалу, писать о художниках, которых вы по-настоящему цените и в чье искусство верите: это избавит вас от необходимости притворяться.** А если все же пришлось иметь дело с неудачной работой, пишите об этом прямо и с удовольствием. Притворство редко идет на пользу письму.

Возьмите за правило избегать высокопарных и широковещательных заявлений вроде следующих:

- ♦ «Это искусство переворачивает все представления о визуальном опыте»;
- ♦ «Это видео заставляет пересмотреть наши взгляды на гендерную идентичность»;
- ♦ «Глядя на эти работы, мы задумываемся о самом нашем бытии и спрашиваем себя, где пролегает граница между реальностью и вымыслом».

Соблюдайте меру. Лишь изредка искусство и поэзия рождают откровения такой силы, и уже наверняка на них неспособна передержанная фотография бультерьера, сделанная художником – его хозяином – на «Поляроид». Не стоит перегружать ее подобными надеждами. **Стремясь поддержать искусство, не стоит падать ниц перед ним.**

Прежде чем браться писать об искусстве, определитесь, во-первых, в том, насколько в данном случае важно ваше мнение, и, во-вторых, *достаточно ли вы знаете, чтобы ваш текст стоило читать*. Будь этот текст объясняющим (основанным на фактах), оценивающим (основанным на мнении) или сочетающим оба качества, он удастся лишь в том случае, если вы сумеете **обосновать свои слова** (см. с. 72).

Три задачи коммуникативного текста об искусстве

Все авторы, пишущие об искусстве, умеют высказаться о нем (это легкая часть задачи). **Хорошие авторы умеют объяснить, почему они высказываются именно так, и привести в свою защиту убедительные доводы** (это трудная часть задачи, более подробно рассмотренная в главе «Как обосновывать свои идеи», с. 72). У любого коммуникативного текста об искусстве есть три задачи, которым соответствуют три вопроса:

Вопрос 1: Что это? (На что это похоже? Как это сделано? Что произошло?)

Задача 1: Опишите произведение искусства кратко и конкретно. Сосредоточьтесь на ключевых деталях или решениях, найденных художником, – например, на выборе материалов, размеров работы, ее персонажей, участников или места ее осуществления. Отбрасывайте все несущественное, не углубляйтесь в мелочи, не превращайте описание в скучное и усложняющее задачу 2 перечисление.

Вопрос 2: Что это может значить? (Какой смысл заключает в себе произведение?)

Задача 2: Соедините точки линиями: покажите читателю, где в произведении заключена значимая идея. Слабые авторы присваивают произведениям большие смыслы, но не объясняют читателю, как эти смыслы выражены в них материально (см. задачу 1) и что в них может быть ценно для зрителя (см. задачу 3).

Вопрос 3: Какое это имеет отношение к миру в целом? (Что произведение прибавляет к миру – и прибавляет ли что-либо? Или, попросту, что из этого?)

Задача 3: Приведите доводы и истолкуйте результаты задач 1 и 2. Ответ на заключительный вопрос – «Что из этого?» – должен четко утверждать определенную мысль. И помните, что достижения искусства, даже хорошего, могут быть скромными. Это нормально.

Вот короткий отрывок из статьи, написанной критиком и куратором Окуи Энвезором для каталога выставки:

В конце семидесятых годов [Крейги] Хорсфилд начал одно из самых оригинальных и основательных художественных исследований фундаментальной связи между фотографией и временем. Вооружившись крупноформатной фотокамерой, Хорсфилд отправился в Польшу, где еще не началась эпоха «Солидарности», – в промышленный город Краков, переживавший тогда кризис индустрии и рост волнений трудящихся [2]. Результатом поездки стала серия безыскусных, подчеркнуто – подчас до театральности – антигероических **черно-белых фотографий: портреты, виды безлюдных улиц и индустриальных объектов** [1]. Эти фотографии большого формата, играющие на контрасте резких холодных светов и бархатистых теней, подчеркивают непреложную фактичность сюжета, будь то **унылая улица в тусклом свете фонарей, голый фабричный пол или люди – молодые мужчины и женщины, рабочие или влюбленные** [1]. Художник работал так, словно был **призван в свидетели медленного конца эпохи** [3], а вместе с ней и целой категории людей, вскоре сметенных силой перемен <...>. Их лица суровы и непреклонны, **они стоят перед нами, словно осужденные** [3].

Текст 2. Окуи Энвезор. Мемориальные документы: архив как медитация о времени (в изд.: Archive Fever: Photography between History and the Monument, 2008).

Почему этот текст соответствует основным требованиям коммуникативного письма об искусстве? Он отвечает на все три вопроса (см. с. 67).

Вопрос 1: Что это? На что это похоже?

Ответ: Энвезор описывает сюжеты, размеры и технику фотографий [1].

Вопрос 2: Что это может значить?

Ответ: Энвезор кратко объясняет суть проекта художника [2].

Вопрос 3: Какое это имеет отношение к миру в целом?

Ответ: Энвезор выдвигает оригинальную интерпретацию, согласно которой «оригинальное художественное исследование» Хорсфилда не только зафиксировало конец эпохи, но и увековечило тех, кому было суждено уйти вместе с ней: люди и вещи на фотографиях кажутся смирившимися со смертной участью [3].

Поборников сухого журналистского стиля могут смутить такие обороты, как «связь между фотографией и временем» или «до театральности антигероические», однако Энвезор постоянно возвращается к работам, сверяя с ними движение своей мысли и удерживаясь от

беспредметности. Он *обосновывает* свою интерпретацию, шаг за шагом проводя вас по пути своего знания и мысли, но в то же время не запрещая вам не согласиться с его выводами и истолковать портреты Хорсфилда (ил. 5) по-своему.

Даже Вальтер Беньямин в своей более чем отвлеченной интерпретации акварели Пауля Клее «Angelus Novus» объясняет, что делает маленького улыбающегося ангела ключевым образом в его философии истории (см. с. 49, ил. 3). Все три задачи коммуникативного текста об искусстве получают решение.

Вопрос 1: Что это? На что это похоже?

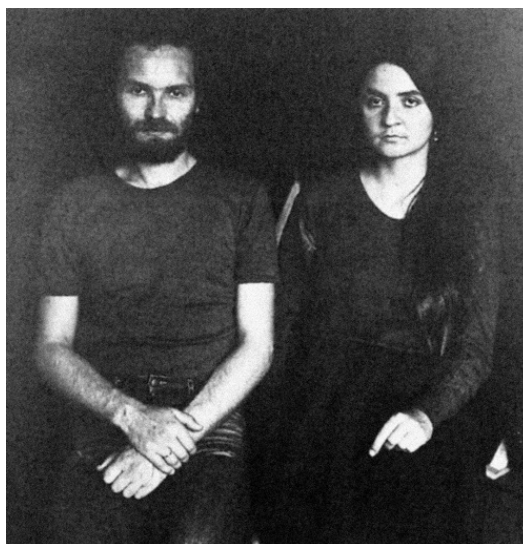
Ответ: «У Клее есть картина под названием „Angelus Novus“. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит».

Вопрос 2: Что это может значить?

Ответ: «Так должен выглядеть ангел истории».

Вопрос 3: Какое это имеет отношение к миру в целом?

Ответ: «...он видит сплошную катастрофу <...>, [которая и есть] то, что мы называем прогрессом»: «прогресс» всегда разрушает то, что некогда было целым, оставляя за собой руины погибших историй.



Ил. 5. Крейги Хорсфилд. Лешек и Магда Мьерва. Краков, улица Навойки. Июль 1984 (печать 1990)

Конечно, это чисто умозрительные рассуждения, но Беньямин убедительно связывает свое переосмысление всей истории в целом со стоящей перед его взором фигуркой, нарисованной Клее.

2. Как обосновывать свои идеи

Начинающих авторов обычно ставит в тупик необходимость **правильно соотнести описание, собранные факты и личное мнение** (или фантазию). Возможны и другие вопросы:

- ♦ Коль скоро речь идет об искусстве, разве не вправе я написать все, что придет в голову?
- ♦ Разве мое мнение как таковое не так же ценно, как чье бы то ни было?
- ♦ Зачем проводить исследование?

Но я полагаю, что уж если вы читаете эту книгу, то ваша цель – научиться писать об искусстве убедительно и по существу, а не просто черкать в книге отзывы галереи: «Спасибо! Классно! ☺». Разница заключается в *обосновании*.

Обоснование объясняет, откуда взялись ваши идеи: узнав об этом, читатель поймет ваши слова, тогда как в противном случае ему грозит раздражение. Именно обоснование отличает содержательный текст, позволяющий посмотреть на искусство свежим взглядом, от напыщенного пресс-релиза, полного излияний о том, насколько оно прекрасно и притягательно. Фраза о «семействе булочника, который крупно выиграл в лотерею» служит превосходным комментарием к портрету кисти Гойи именно потому, что она обоснованна. Я вижу, *откуда автор почерпнул свою мысль*: пухлые конечности и мощные шеи членов королевской семьи выдают в них людей, которые злоупотребляют углеводами, а всевозможные ордена и медали на неестественно большой груди короля сияют так, будто куплены позавчера. (О том, как описывали эту работу различные авторы, в том числе и Люсьен Сольве, см. с. 63). **Обоснование превращает воду пустословия в вино.** Обосновывать мысли об искусстве можно:

- ♦ **исходя из фактов или исторических реалий**: как академическое эссе, так и добротная журналистика требуют исследования;
- ♦ **исходя из визуальной информации**, содержащейся в самом произведении.

Хороший автор так или иначе обосновывает свои идеи, тщательно изучая вопрос и логически связывая произведение со своим текстом. Сочетаясь в самых разных пропорциях, два вида фактов – материальные факты, заключенные в произведении, и факты из его истории, – *придают убедительность художественной мысли*.

Опирайтесь на факты и исторические реалии

Такой подход лежит в основе академических текстов. Нижеследующий отрывок из книги историка искусства Томаса Кроу пронизан достоверными историческими сведениями:

Живописцы и скульпторы, формировавшиеся в Калифорнии, прошли через ту же **маргинализацию** [1], что и Джонс и Раушенберг в Нью-Йорке, только в их распоряжении не было устойчивой инфраструктуры галерей, меценатов и зрителей, которая могла бы дать реальную надежду на успех в обществе. Их узкая публика чаще всего, особенно в Сан-Франциско, пересекалась с кругом любителей экспериментальной поэзии, и в обоих случаях большинство составляли сами художники и поэты. Пара,

которую составили поэт Роберт Данкан (1919–1988) и художник Джесс (род. 1923 [умер в 2004. – *Пер.*]), ярко свидетельствует об этом взаимодействии двух искусств с начала пятидесятих. **Данкан заявил о себе в 1944 году, опубликовав в нью-йоркском журнале *Politics* статью «Гомосексуалист в обществе» [2], в которой доказывал, что открытая гомосексуальность стала возможной благодаря гей-писателям и их искусству <...>. Джесс в начале пятидесятих годов обратился к табуированным дотоле темам [3], создавая коллажи из фрагментов местной повседневной прессы. На одном из первых его коллажей, «Мышиная сказка» (1951–1954) (ил. 6), большая обнаженная фигура в манере Сальвадора Дали составлена из десятков миниатюрных мужских фигурок и лиц [3].**

Текст 3. Томас Кроу. Из книги «Восход шестидесятих» (*«The Rise of the Sixties»*, 1996).

В аргументированных текстах, как у Кроу, четко обосновываются даже абстрактные понятия вроде «маргинализации» [1]. В данном случае речь идет о преследованиях, которым Данкан подвергся после публикации в 1944 году статьи в защиту открыто гомосексуальной литературы [2]. **Но наряду с историческими фактами поддержкой идей может служить и визуальная информация.** Кроу останавливается на конкретной работе Джесса – коллаже «Мышиная сказка» – и отмечает в ней элементы, которые вызвали негативную реакцию [3]. Текст Кроу – великолепный образец искусствоведческого письма: он изобилует всевозможными сведениями (точно приводятся названия работ, даты, публикации), и эти сведения составляют основу авторской концепции. Здесь работает каждое слово.



Ил. 6. Джесс. Мышиная сказка 1951–1954

Избегайте «воды»

В хорошем академическом тексте каждое предложение вводит новую информацию и подкрепляет авторский посыл. «Водой» же называют многословный текст, перегруженный:

- ♦ штампами и несущественными сведениями;
- ♦ необязательными словами и бессмысленными повторами;
- ♦ общеизвестными фактами и общепринятыми идеями;
- ♦ случайными ссылками и перечислениями имен;
- ♦ понятийной «начинкой» и неуместным теоретизированием.

«Вода» ослабляет текст, вызывая у читателя больше вопросов, чем ответов.

«Вода»: «Помимо важных и известных художников, живших тогда в Нью-Йорке...»

Вопрос: Какие важные и известные художники имеются в виду?

Ответ: Обоснованный текст: «...Джонс и Раушенберг в Нью-Йорке...»

«Вода»: «Калифорнийские художники пользовались меньшим признанием, чем их коллеги с Атлантического побережья».

Вопрос: Почему калифорнийские художники пользовались меньшим признанием, чем нью-йоркские?

Ответ: Обоснованный текст: «...в их распоряжении не было устойчивой инфраструктуры галерей, меценатов и зрителей...»

«Вода»: «В творчестве такой нетрадиционной пары, как Роберт Данкан и Джесс...»

Вопросы: Кто такие Роберт Данкан и Джесс? Когда они активно работали в искусстве? Почему о них идет речь в тексте?

Ответ: Обоснованный текст: «Пара, которую составили поэт Роберт Данкан (1919–1988) и художник Джесс (род. 1923), ярко свидетельствует об этом взаимодействии двух искусств [визуального и поэтического. – Г. У.] с начала пятидесятих».

Стройте свой текст логично, двигайтесь от общего к частному, сначала выдвигая тезис («Живописцы и скульпторы, формировавшиеся в Калифорнии, прошли через ту же маргинализацию...»), а затем подтверждая его фактами (ссылками на статьи, конкретные произведения, исторические реалии). Затем **очистите текст от самоочевидных фраз**.

Сумбурный текст обычно получается, когда автор пишет первое, что придет в голову. Самое простое и действенное средство против этого – больше читать, больше смотреть, собирать больше информации. И – больше думать.

Опирайтесь на произведение

В моем следующем примере проанализирован текст Розалинд Краусс, входящей в число наиболее влиятельных современных критиков и историков искусства, хотя ее работы неизменно вызывают споры. Текст посвящен Синди Шерман – выдающейся художнице,

которая, к несчастью, часто становится мишенью шаблонного «анализа» уровня первого курса художественного колледжа, состоящего из банальных рассуждений о «мужском взгляде» и «маскараде».

Вклад, который Краусс, начиная с семидесятых годов, внесла в историю и теорию искусства, поистине огромен (см. *Библиотечка по современному искусству*, с. 348). По результатам моего собственного неформального опроса, мало кто в нашей области вызывает такую поляризацию мнений: для многих тексты Краусс – недостижимая вершина серьезной художественной критики; другие видят в них вырождение критики в скучную и заумную дисциплину. Я не буду присоединяться к стану ее ниспровергателей: очень многому стоит у нее поучиться. Краусс по-настоящему любит искусство – недаром она столько времени посвящает его изучению, так много думает о нем, не упуская малейшие детали, входя во все закоулки визуальности и требуя от своих читателей немалого усердия, чтобы следовать за своей мыслью. **Совсем не обязательно преклоняться перед бескомпромиссным стилем Краусс, но нужно по достоинству оценить, насколько внимательно и вдумчиво она смотрит на искусство.**

В этом эссе из сборника «Холостяки» Краусс критикует заполонивший литературу о Шерман штамп «мужского взгляда», детально сравнивая две работы из серии «Кадры из фильма без названия»:

Разумеется, у Шерман мы найдем широкий набор женщин как объектов наблюдения и массу примеров сопутствующего конструирования объективом зрителя, заместителем которого и выступает фотокамера. С самого начала своего проекта, в «Кадре из фильма без названия № 2» (1977), она обозначает присутствие **невидимого чужака** [1]. На фотографии девушка, завернувшись в полотенце, стоит перед зеркалом в ванной, **касаясь одной рукой плеча и следя за своим жестом в отражении** [4]. Дверной косяк у левой рамки снимка помещает смотрящего вовне этой комнаты. Однако куда более симптоматично то, что как скрытый наблюдатель **этот зритель конструируется при помощи такого означающего, как зернистость** [5]: оно сообщает изображению некоторую размытость <...>.

Однако уже «Кадр из фильма без названия № 81» (1979) отличается **необычайной глубиной резкости** [6], и, соответственно, /дистанция/ исчезает – хотя кадр заблокирован дверным проемом, а это подразумевает, что зритель опять рассматривает женщину извне того пространства, которое она занимает физически. Как и в других случаях, все здесь говорит о том, что женщина находится в ванной, и она так же почти раздета: на ней – лишь полупрозрачная ночная сорочка. Однако перспектива, устанавливаемая фокусным расстоянием, создает полное впечатление, что **ее взгляд на себя в зеркало, минуя собственное отражение, устремлен также на наблюдателя** [2]. Это значит, что в противовес идее /дистанции/ тут задействовано означаемое /связи/, и на уровне нарратива выделяется и другое означаемое – а именно возможность того, что эта женщина перед тем, как отправиться спать, **болтает с кем-то (быть может, с подружкой)** [3] в комнате за порогом ванной.

Текст 4. Розалинд Краусс. Синди Шерман. Без названия (в изд.: *Cindy Sherman 1975–1993, 1993*).

Допустим, я, как и многие, озадачена, чем /дистанция/ отличается от просто дистанции. Тем не менее Краусс внимательно прослеживает визуальные факты, чтобы показать,

насколько по-разному работают две фотографии Шерман: одна подразумевает вуайеризм, а другая – сговор. В «Кадре из фильма без названия № 2» (ил. 7) за женщиной подглядывают из укрытия и, возможно, с угрозой [1]. А в «Кадре из фильма без названия № 81» (ил. 8) женщина знает, что на нее смотрят, и находится с тем или той, кто на нее смотрит, в некоем контакте [2]. Краусс заостряет внимание на том, что на обеих фотографиях дверь частично обрамляет фигуру женщины и тем самым указывает, что наблюдатель находится за пределами ванной комнаты. Она четко различает два подразумеваемых взгляда: взгляд «невидимого чужака» и взгляд кого-то, о чьем присутствии женщине хорошо известно, – «быть может, подруги» [3].

Говоря о «Кадре из фильма без названия № 2», Краусс приводит имеющиеся на фотографии указания на то, что за женщиной, возможно, тайно следят:

- ♦ блондинка полностью поглощена своими движениями и, по всей видимости, в этот момент не помнит ни о чем другом [4];

- ♦ фотография не очень резкая. Это наводит на мысль о том, что она снята кем-то украдкой и (добавлю от себя) при помощи объектива с сильным увеличением [5].



Ил. 7–8. Синди Шерман. Кадры из фильма без названия. № 2. 1977; № 81. 1980

Далее Краусс описывает отличия «Кадра из фильма без названия № 81»:

- ♦ брюнетка смотрит мимо своего отражения в зеркале; возможно, она перебрасывается репликами с наблюдателем [2, 3];
- ♦ качество изображения [6] говорит о том, что его не пришлось снимать издалека.

Опираясь на эти детали и особенности фотографического стиля, Краусс выходит на более общий вопрос: *почему мы должны исходить из того, что любое изображение женщины в одиночестве позиционирует ее в качестве «объекта»?* Если присмотреться, то нетрудно заметить, что далеко не все женщины на фотографиях Шерман находятся в уязвимом положении по отношению к «наблюдателю» с камерой – будь то мужчина, женщина или штатив.

И Кроу, и Краусс показывают в тексте, как они пришли к своим выводам, которые могут следовать из исторических фактов (например, из эпизодов биографии художника вроде статьи Роберта Данкана, подвергшейся цензуре, в тексте Кроу) или из визуального опыта (у Кроу это гомоэротический сюжет коллажа Джесса, у Краусс – отличия двух фотографий Шерман в качестве съемки и в композиционном решении). Можете не сомневаться в том, что другой автор, решив иначе истолковать те же произведения, найдет в них другие симптоматичные детали и приведет другие исторические факты в подтверждение собственной позиции. Приведенные отрывки из текстов ведущих американских ученых не дают идеальных интерпретаций работ художников, о которых в них говорится, но служат примерами хорошо аргументированного письма об искусстве.

Смотрите внимательно

Помимо прочего, текст Розалинд Краусс о Синди Шерман прекрасно демонстрирует, что *разные работы одного и того же художника могут быть устроены по-разному*. Помните об этом, когда в следующий раз услышите рассуждения о «фотографии Гурски», не уточняющие, что именно имеется в виду – снимок скотобойни на американском Среднем Западе или панорама Токийской биржи. Столь же обманчивы могут быть речи о «портретах Пейтон», ведь портрет Джорджии О'Кифф работы Элизабет Пейтон совсем не то же самое, что ее же портрет Кита Ричардса. За редким исключением **разные работы одного художника не взаимозаменяемы**. Конечно, можно сказать в каком-нибудь выступлении на арт-ярмарке о «фантастической атмосфере картин Лайзы Юскавадж» или о «сюрреализме инсталляций Ду Ху Са», и все же подумайте лишний раз, стоит ли ради красного словца «сваливать» в одну кучу все творчество художника. Хороший критик уделяет внимание каждой работе и отмечает как ее родство с другими, так и ее отличие.

Старайтесь сохранить свежесть взгляда, рассматривайте каждое произведение в отдельности. Указывайте в тексте, какой именно анимационный фильм Уильяма Кентриджа или какую именно скульптуру Субодха Гупты вы имеете в виду. Если ваши впечатления в обзоре выставки слились в однородную массу и вам не удалось выделить ни одной конкретной работы с указанием ее названия и даты, вернитесь и еще раз внимательно осмотрите экспозицию. И еще: группируйте работы обдуманно.

Вот небольшое упражнение, которое поможет вам развить внимание к отдельным произведениям. Ниже приводятся оперативные комментарии для сетевого журнала, написанные критиком Джерри Солцем во время очень насыщенной командировки, когда он освещал

три арт-ярмарки подряд. Солц сосредоточился на нескольких работах, понравившихся ему больше всего:

Анна-Белла Папп. Посвящается Дэвиду. 2012 (ил. 9)

Вещь из серии, включающей шестнадцать работ, которые лежали на столах, – то ли миниатюрных глиняных пейзажей, то ли картин, то ли метафизических карт. Каждая – отдельный мир, особая композиция и в то же время – просто плитка. Чудесное автономное пространство в духе Моранди. Мне нравится.

Мартин Вонг. Это не то, что вы думаете? Тогда что это? 1984 (ил. 10)

Художник, умерший молодым в 1999 году, недооценен и заслуживает большего, чем полагают многие. Замысловатая техника с использованием кирпича заставляет увидеть в этой картине плод любовного труда, образец плоской скульптуры и еще стену из воспоминаний автора.

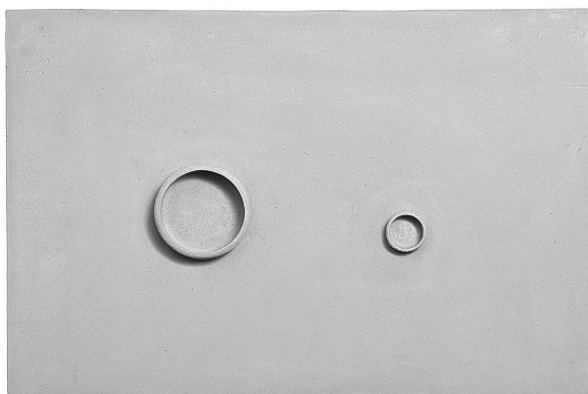
Текст 5. Джерри Солц. Двадцать вещей, которые понравились мне на арт-ярмарках (New York Magazine, 2013).

Хотя эти комментарии в формате «Твиттера», позволяющие судить об интенсивности работы штатных обозревателей, не следует принимать за полноценную художественную критику, анализ их сжатого формата может помочь вам сфокусировать взгляд и развить навык интуитивного осмысления искусства. Попробуйте последовать их примеру:

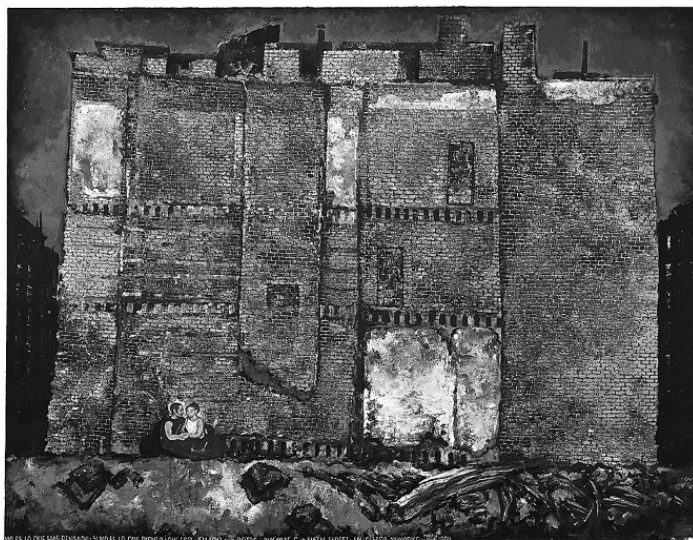
♦ **Четко определите свои приоритеты.** Будьте конкретны, искренни, пишите своими словами.

♦ **Ясно изложите свои мысли, используя не более сорока слов.** Поместите над текстом изображение работы и проверьте: обогащают ли ваши слова ее восприятие, не противоречат ли они ей, не кажется ли, что они с ней не связаны?

♦ **Посоветуйтесь с другом о своем тексте.** Ясен ли ему смысл?



Ил. 9. Анна-Белла Папп. Посвящается Дэвиду. 2012



Ил. 10. Мартин Вонг. Это не то, что вы думаете? Тогда что это? 1984

Это упражнение может помочь вам писать кратко и предметно, не впадая в бессодержательный арт-жаргон.

Попробуйте написать короткий отзыв на понравившееся произведение. Используйте минимум слов: объясните, почему работа понравилась вам, ответив в двух-трех строках на три стандартных вопроса: что это? что это может значить? и что из этого?

Будьте последовательны

Окуи Энвезор в своей статье о Крейги Хорсфилде рассказывает читателю, что именно он увидел на фотографиях и почему пришел к их достаточно неожиданной интерпретации: мужчины и женщины выглядят на снимках Хорсфилда, «словно осужденные». (см. **текст 3**, с. 73, **ил. 5**). Теперь обратимся к тексту легендарного критика и историка искусства Дэвида Сильвестра. В статье, написанной им несколько десятилетий назад для журнала *Modern Painters*, идеи обосновываются не ссылкой на фактические сведения, а логикой:

Когда Пикассо начал делать **скульптуры из отходов** [1], Дюшан создал конструкцию из готовых изделий. Это было **велосипедное колесо, вниз головой закрепленное на табурете** [1]. Так оказались объединены две вещи, сыгравшие ключевую роль в обретении человеком господствующего положения на планете и в его обособлении от «зверей полевых» [2]: табурет позволяет человеку сидеть не на земле, а над нею и где бы ему ни заблагорассудилось, а колесо дает ему возможность перемещаться самому и перемещать предметы. Табурет и колесо стоят у истоков нашей цивилизации, но Дюшан лишил их практической пользы. **Пикассо взял мусор и превратил его в полезные предметы – например, в музыкальные инструменты. Дюшан взял полезные предметы – табурет и колесо – и сделал их бесполезными** [3].

Текст 6. Дэвид Сильвестр. Пикассо и Дюшан (1978/1992).

Сильвестр делает довольно сильные заявления: по его мнению, и скульптуры Пикассо из отходов, и реди-мейды Дюшана выражают отличие человека от прочих живых существ,

но выражают его противоположными способами. Это довольно сложная идея, но Сильвестр сумел сделать ее понятной, позволив читателю проследить ход своей мысли шаг за шагом. Он не перескакивает от посылки – «...Пикассо начал делать скульптуры из отходов <...>, Дюшан создал конструкцию из готовых изделий» – к выводу: эти художники представляют два противоположных подхода к таким фундаментальным темам, как искусство, полезность и отношения между человечеством и животным миром. Он распутывает клубок своей мысли постепенно, показывает ее нам в развитии и заодно **отвечает на все три стандартных вопроса коммуникативного письма об искусстве:**

Вопрос 1. Что это? [1]

Вопрос 2. Что это может значить? [2]

Вопрос 3. И что из этого? [3]

В итоге Сильвестр четко разграничивает двух классиков искусства XX века. В его тексте нет ни замысловатых выражений, ни специальных терминов: оригинальных идей, поданных глубоким размышлением над увиденным, ему вполне достаточно.

Не нарушайте причинно-следственную связь

Слабые, неубедительные тексты склонны голословно приписывать произведениям искусства ничем не подкрепленный «смысл». Примером может служить отрывок из опубликованной на сайте одного музея (а затем удаленной) аннотации, которая должна была объяснять всем желающим значение «дополненных реди-мейдов» художницы Хэгу Янг – скульптур из сложенных по-разному обычных сушилок для белья:

Это специально заказанное музеем произведение <...> отражает интерес [художницы. – Г. У.] к возможностям эмоционального и чувственного перевода. Этот интерес побудил ее бросить вызов национализму, патриархальному обществу, а также признанным условиям человеческого существования, к которым она применила художественную стратегию абстракции и аффекта^[59].

Остальной текст прояснял не многим больше. Наверное, автор справился бы с текстом лучше, окажись рядом с ним внимательный редактор, который, задав ему несколько вопросов и распутав мешанину причин и следствий, сумел бы хоть приблизительно прояснить:

- ♦ что имеется в виду под «эмоциональным и чувственным переводом» и под «художественной стратегией абстракции и аффекта»;
- ♦ как именно художница «бросила вызов национализму и патриархальному обществу»;
- ♦ как могут быть связаны между собой сушка белья и патриархат;
- ♦ как стирка отражает условия человеческого существования – и освобождаются ли от этих «признанных условий» те, кто пользуется электросушилками (возможны ли, кроме того, непризнанные условия человеческого существования?).

Откройте читателю все стадии вашего рассуждения. Тем самым вы проясните его и для себя.

В приведенном тексте невозможно проследить скачок мысли автора от сушилки для белья к условиям человеческого существования. Между тем такие **провалы логики встречаются в современной художественной критике сплошь и рядом.**

Сжальтесь над читателями. Даже самые преданные из них не смогут восстановить так много отсутствующих связей. А если и смогут, с горем пополам нащупав скрытые логические звенья, то все равно не будут до конца уверены, что найденные ими корреляции

между сушкой белья и «художественной стратегией абстракции и аффекта» совпадают с авторскими.

3. Аудитория: специалисты и неспециалисты

По словам современной художницы Тани Бругеры, искусство – если его вообще можно определить – характеризуется принципиальной неопределенностью^[60]. **Создание произведения искусства – это «выстрел в темноте»**, заметил художник и критик Джон Томпсон^[61]. Искусство возникает, когда художник (или группа художников), соединив ряд материалов (или обстоятельств), парадоксальным образом получает результат, превосходящий сумму его слагаемых:

- ♦ красок на холсте;
 - ♦ нескольких килограммов глины, которым придана определенная форма;
 - ♦ развернутых к стене лайтбоксов;
 - ♦ людей, собравшихся в магазине;
 - ♦ новостей, транслируемых на экран из интернета;
 - ♦ скомканных листков бумаги на фотографиях;
 - ♦ кругов, пройденных художником по периметру мастерской;
 - ♦ гигантской трещины в полу Турбинного зала галереи Тейт Модерн;
 - ♦ сушилки для бутылок на пьедестале
- и т. д.

Хорошие тексты об искусстве пробуют объяснить, что произошло – *возникло откуда ни возьмись*, – когда художник соединил:

- ♦ материалы;
- ♦ объекты;
- ♦ технологии;
- ♦ людей;
- ♦ изображения и т. д.

А это небезопасно: **попытка придать неопределенному искусству определенность в словах рискует убить именно то, ради чего об искусстве только и стоит писать**. Поэтому письмо об искусстве – предприятие заведомо противоречивое и даже обреченное. Хорошие критики принимают этот парадокс как данность и вступают с ним в бой. А вот плохие, наоборот, не осознают сомнительность своей позиции и принимают как данность искусство – видят в нем готовую сущность, которая дожидается словесного декора, чтобы преподнести в нем свое значение. Это иллюзия. **Хороший автор порой первым замечает, какие решения художника сыграли главную роль в успехе произведения**. Эти решения могут быть типичными для художника, сознательными, прямо заявленными, а могут быть и случайными, возникшими в контакте с другими, вынужденными, незапланированными и т. п. Хороший автор, пристально всматриваясь и вдумываясь в произведение, может *поставить себя на место художника* и угадать главное в его работе, будь это выбор

- ♦ материалов;
- ♦ варианта композиции;
- ♦ техники;
- ♦ исходного изображения;
- ♦ места, для которого создавалось произведение;
- ♦ людей, которые были приглашены для участия в его создании.

Письмо об искусстве парадоксально подобно арт-бизнесу, который придает неопределенному искусству определенность, выражая его ценность в виде цены: это происходит в аукционном зале, где цена на произведение колеблется от ставки к ставке, пока не прозвучит удар молотка.

Хотя некоторые авторы пробуют вторить неопределенности искусства и сами пишут о нем средствами поэзии или художественной прозы, чаще всего *текст конкретизирует искусство с помощью языка*. Поэтому **важно понимать, к кому обращен ваш текст, и учитывать, насколько значительной конкретизации требует эта аудитория**. Чем менее она подготовлена, тем более однозначным должен быть текст. Некоторые читатели серьезно воспринимают только информацию, выраженную количественно (статистику, цены, даты, число зрителей и т. п.). Дайте же им цифры.

Если вы пишете текст для детей, приведите все числовые факты: например, о работе Джеффа Кунса «Щенок» (1992) скажите, что в ней использовано 70 000 цветущих растений и в ее сборке участвовало 50 человек^[62]. Поясните каждый термин – «поп-арт», «абстрактное искусство», «портрет». Подскажите своим читателям, на что им следует обратить внимание. В то же время оставьте им возможность подумать самостоятельно, например задав вопрос: чем «Щенок» Кунса отличается от других уличных скульптур, например от статуи Свободы в Нью-Йорке?

В текст, обращенный к широкой аудитории, желательно включить описание произведения, исторические сведения о нем и/или слова художника, объясняющие его замысел, – все, что может помочь зрителю уяснить свой визуальный опыт. Однако текст не должен быть наставительным или подразумевать, что все зрители воспринимают произведение одинаково. Не стоит писать, что произведение «озадачивает» или «заставляет задуматься»: это может вызвать впечатление, что вы заранее знаете о реакции, которую оно вызовет, или хотите навязать свое мнение. Если произведение скучное и незрелое, вам не удастся этого скрыть, и, наоборот, может статься, что ваша аудитория окажется более восприимчивой к искусству, о котором идет речь, и найдет в нем магическую притягательность, о которой вы и не подозревали. **Самое трудное – добиться того, чтобы тексты для широкой аудитории не оттолкнули и специалистов**. Для этого нужно как следует изучить вопрос и изложить информацию коротко, ясно и гладко. Прочтите о произведении все, что найдете, уделив особое внимание тем его аспектам, в которых особенно заметно авторское решение. Затем пишите, исходя из собранной информации.

В текстах, обращенных к подготовленной аудитории, – в статьях для журналов по искусству, в научных работах, в эссе для музейных каталогов, в рецензиях на выставку и т. д. – можно позволить себе больше свободы, но не разглагольствования. **Специалисты по достоинству оценят самобытный и даже рискованный текст**, углубляющийся в темные воды искусства в ответ на его вызов, но упражнение в арт-жаргоне не придется им по душе. Поразительный пассаж Вальтера Беньямина об «ангеле истории» (см. **текст 1**, с. 49) буквально налетает на скромную большеглазую фигурку, нарисованную Клее, низвергает на нее камнепад, сбивает ее с ног на пути в будущее. Это захватывающий текст, но за ним стоит высочайшее мастерство. **Прежде всего письмо об искусстве призвано прояснить неопределенность искусства и выразить его значение в нескольких продуманных идеях, изложенных простым и содержательным языком**. Если вы новичок, этой задачи хватит вам за глаза.

4. Практические решения

Ниже приводятся уже не общие указания, как в предшествующих разделах, а конкретные рекомендации. Возможно, настанет время, когда вы сможете их отбросить и дать вашим текстам свободно парить в облаках поэзии. Но до тех пор вам **стоит остерегаться распространенных в письме об искусстве ловушек** и самостоятельно подвергать свои тексты несложной редактуре.

Будьте конкретны

Если из всей книги вы усвоите только одну рекомендацию, пусть она будет следующей: **не рассуждайте об искусстве общими фразами и шаблонами арт-жаргона**. Точное, грамотное и обоснованное использование средств языка применительно к удачно выбранному произведению сразу придаст энергию вашему письму. Общие слова, бесцельно выющиеся вокруг темы, умирают прямо на странице:

В искусстве Харуна Мирзы (ил. 11) сочетается множество технологий. Получается некое световое шоу, сопровождающееся своего рода «музыкой», неожиданной для зрителя.

Этот отрывок из текста, с которым, по всей видимости, не удосужился поработать редактор, вызывает, как это часто бывает с работами начинающих авторов, больше вопросов, чем ответов. Какие технологии имеются в виду? Откуда берется свет? Что представляет собой «своего рода „музыка“» и почему она неожиданна для зрителя? О каком именно произведении говорит автор? Вторая фраза вообще сваливается как снег на голову. К сожалению, в данном случае выход один: переписать все заново, используя приемы редакторской правки. Итак, нужно:

- ♦ конкретизировать содержание: дополнить текст названиями и датами, обосновать мысль и подкрепить ее визуальными фактами;
- ♦ объединить два обрывочных предложения в одно связное;
- ♦ устранить расплывчатые обороты, только загрязняющие текст («некое», «своего рода»);
- ♦ преобразовать страдательный залог в действительный;
- ♦ избежать допущений в отношении того, чего ожидал или не ожидал зритель.



Ил. 11. Харун Мирза. Поглощенные волновые формы. 2012

Вот переработанный текст:

В инсталляции «Поглощенные волновые формы» (2012; ил. 11) Харун Мирза объединил элементы различных аудиовизуальных технологий – купленные в комиссионном магазине телевизоры с мигающим изображением и шипящим звуком, гирлянды разноцветных светодиодных ламп и т. д., – создав из производимых ими хаотичных свечений и звучаний ритмичную синкопированную музыку.

Конкретные существительные («телевизоры», «магазин», «свечение», «звучание») и точные глаголы (в данном случае использованные в форме причастий-определений – «мигающее», «шипящий») образуют внятную картину. **Старайтесь пользоваться языком, богатым визуальными деталями, которые позволят читателю наглядно представить себе произведение.** Без этой основы читатель окажется не готов к дальнейшему, а ведь, возможно, его ждут ваши блестящие рассуждения о работе Мирзы со звуком и светом. Деликатно введите читателя в курс дела, чтобы он обрел уверенность и захотел углубиться в текст.

Насыщайте текст описаниями

Не ограничивайтесь кратким вступлением вроде такого: «Бразильский скульптор Эрнесту Нету создает мультимедийные инсталляции размером с комнату». Об этих инсталляциях что-нибудь известно? Из чего они сделаны? Как называются? Как выглядят? **Обогатите деталями сухой описательный каркас.** Расскажите о работе Нету «Camelocama» (2010; ил. 12): это древообразная конструкция, которая:

- ◆ стоит в центре внутреннего дворика;
- ◆ сделана из разноцветных переплетенных канатов;
- ◆ имеет «ветви» – желтые канаты, отходящие от круглого навеса, – и «ствол», растущий из «почвы» – похожей на матрац сетки, заполненной цветными резиновыми мячиками;
- ◆ приглашает посетителей лечь под «дерево» и посмотреть на четырнадцать свисающих с него объемов – оранжевых шаров в сетках, которые напоминают... огромные тестикулы инопланетян.

Кроме того, можно сказать о контрасте работы с классической архитектурой вокруг нее или о сходстве сетки, наполненной разноцветными мячиками, с игровой комнатой для детей в магазине IKEA. По завершении сочного описания можно будет перейти к возможному значению столь богатого деталями произведения. Но первым делом **убедитесь, что читатель поймет, о чем ему рассказывают.**

Пишите, глядя на произведение

Если вы пишете дома, внимательно рассмотрите репродукцию произведения – сверху вниз, справа налево, слева направо и по диагоналям. Это особенно важно, если речь идет о картинах или фотографиях. Смотрите на все произведение, не забывая о краях и «пустых» участках. **Именно «пустоты», где «ничего нет», иногда оказываются удачной отправной точкой для анализа произведения.** Спросите себя: почему художник оставил их незаполненными?

Не пытайтесь объяснить одну сложную абстрактную идею с помощью другой



Ил. 12. Эрнесту Нету. Camelocama. 2010

Самым распространенным изъяном письма об искусстве является нагромождение абстрактных понятий, превращающее текст в набор туманных неясностей. Возможно, вам самим доводилось сталкиваться с озадачивающими сентенциями вроде такой, взятой из каталога одной групповой выставки:

Это наш ответ на вопиющее неравенство в критическом дискурсе, состоящее в необоснованной трактовке формы в качестве элемента, подчиненного содержанию, и в представлении референциально-иконологического подхода в качестве главного средства понимания современного искусства Ближнего Востока^[63].

С тем же успехом подобный текст мог бы быть написан на каком-нибудь вымирающем языке, который понимают восемь человек в мире. При чтении этих сорока шести слов нам предстоит «переварить» по меньшей мере девять абстрактных идей:

- ◆ вопиющее неравенство;
- ◆ критический дискурс;
- ◆ необоснованная трактовка формы;
- ◆ элемент, подчиненный содержанию;
- ◆ представление;
- ◆ референциальное;
- ◆ иконологическое;
- ◆ главное средство;
- ◆ понимание.

В приведенной фразе **на каждые пять слов приходится новое понятие, никак при этом не объясняемое.** Кто может быть готов к такому напору? Какое искусство имеет в виду автор? И вообще, говорят ли эти слова хоть что-то о конкретном художественном опыте?

Не злоупотребляйте абстракциями

Используйте отвлеченные существительные только после того, как вы снабдили читателя базовым описанием и истолкованием произведения. **Непрерывный натиск абстрактных идей – невыносимая пытка.** Изучите работы призеров ныне уже не существующего рейтинга «Худшие тексты по философии и литературе»^[64]. Первые места в нем неизменно занимали авторы, которые ухитрились вместить нагромождение абстракций в одно тяжеловесное предложение. Вот еще один пример, на сей раз из галерейного пресс-релиза:

Верный стремлению расширить представление о том, каким может быть изображение, Элад Лассри создает картины (**ил. 13**), которые уклоняются от индексальных отношений благодаря акценту на их формальных особенностях и постановке вопросов, касающихся их связей со специфическими культурными контекстами. Картины становятся местами, где изображение оказывается простым объектом и где Лассри, таким образом, подвергает испытанию фундаментальные условия зрения.



Ил. 13. Элад Лассри. Без названия (Красный шкаф). 2011

Представленные на выставке настенные скульптурные композиции, похожие на кухонные шкафы, приводят на память основные характеристики картин Лассри (пропорции, серийный и модульный характер). Однако явная утилитарность шкафов как емкостей для хранения побуждает к их парадоксальному прочтению как фотографий, которые обрели плоть в качестве объектов, но перестали быть изображениями^[65].

Даже более непостижимый язык, чем в предыдущем примере. Только в первом предложении – шесть абстрактных понятий:

- ◆ представление о том, каким может быть изображение;
- ◆ индексальные отношения;
- ◆ формальные особенности;
- ◆ вопросы;
- ◆ связи;

♦ культурные контексты.

Подобные сентенции повисают в воздухе: в них нет весомых существительных, которые удерживали бы их на земле. Когда же, наконец, нас вознаграждают конкретным понятием – «кухонные шкафы», тут же выясняется, что это вовсе не «шкафы», а «парадоксы», которые «перестали быть изображениями». В итоге мы вязнем в трясине абстрактных понятий, наш разум теряется, хотя Элад Лассри с его красноречивыми изображениями обыденных вещей, будь то кухонные шкафы, кошки, батоны или парики, сфотографированные так, как будто на самом деле это шедевры скульптуры, заслуживает лучшей участи.

В этой книге много внимания уделяется точным и веским формулировкам. Найти подходящий, конкретный термин важно совсем не только потому, что он хорошо звучит. Если автор, пишущий об искусстве, использует меткое, удачно найденное слово, значит, он действительно пытается понять искусство с помощью языка и передать свои открытия читателю.

Стройте текст на конкретных существительных

Конкретные существительные создают ясные мысленные образы, как это происходит в тексте Окуи Энвезора о фотографe Крейги Хорсфилде (см. **текст 2**, с. 69, **ил. 5**): «промышленный город», «унылая улица», «фабричный пол». А помните «семейство булочника» с картины Гойи (см. с. 63)? Не желая ущемить уважаемую профессию булочника (и, разумеется, не соглашаясь с постыдными классовыми предубеждениями XIX века), я должна отметить, что существительное «булочник» заменяет множество прилагательных, которые понадобились бы для описания героев картины: заурядные, вульгарные, претенциозные, напыщенные, раскормленные. А потому – экономьте на словах, используя конкретные существительные.

Одно из моих любимых определений различия между архитектурой и скульптурой заключается в том, что одной из них приходится иметь дело с водопроводом^[66].

Гордон Матта-Кларк

В этой фразе скульптор-архитектор семидесятых годов Гордон Матта-Кларк, известный гигантскими криволинейными врезками в стены заброшенных зданий, использовал слово «водопровод». Вот вам яркий пример того, как **удачно найденное конкретное существительное оживляет текст об искусстве**. Выбор Матта-Кларка может показаться случайным или слишком затейливым, но на самом деле слово «водопровод» точно передает его отношение к искусству, в котором он видел простой будничныи труд, и специфику его творчества – разрезание стен домов с целью обнажить трубы и прочие их внутренности.

Используйте слова-образы

Если речь не идет о всем известной акуле, плавающей в аквариуме, или о писсуаре с подписью «Р. Матт», **не полагайтесь на то, что читатель видел произведение, о котором вы пишете, или слышал о нем**. Пусть даже ваш текст будет сопровождать репродукция (или он сам будет помещен рядом с произведением), все равно его следует начать с того, что читатель сможет *увидеть или легко представить себе*. Это особенно важно, если вы пишете о малоизвестном художнике или искусстве. Сосредоточьтесь на главном: **что особенного в**

данном произведении? Как следует обдумайте ответ на этот вопрос и конкретно изложите его. Если он окажется более или менее подходящим для любого произведения, появлявшегося на обложке журнала *Flash Art* с 2003 года, придется сделать над собой усилие и подумать еще. Внимательно следите за количеством абстрактных понятий. **Не злоупотребляйте абстракциями, по возможности заменяйте их вещественными существительными.**

Вот отрывок из текста Стюарта Моргана, в котором он описывает картину Фионы Рей (конкретные, образные существительные выделены **жирным** шрифтом):

В картине «Без названия (Сиреневый и желтый I)» (1991) собраны и перемешаны парящий в небесах **гроб**, ядерное **облако**, **авиакатастрофа**, два чернильных **пятна**, выброшенный на берег **кит** и **дерево** с отломанной **веткой**. Это лишь одно из возможных описаний: в нем упущены женская **грудь** без ее владелицы, **буква** из иврита, **гребешок петуха** и заношенные мужские **трусы**, залетевшие из какой-то параллельной **вселенной**.

Текст 7. Стюарт Морган. Игра на время (в изд.: Fiona Rae, 1991).

Сочные существительные, которыми Морган насытил текст, – «гроб», «облако», «кит», «дерево» и т. д. – экономно визуализируют элементы картины Рей и даже в какой-то степени умирят ее необузданное воображение.

Тщательно подбирайте эпитеты

Одного яркого прилагательного или причастия достаточно, чтобы «зажечь» целый абзац. Лучший совет в данном случае таков: выбирайте одно, самое подходящее. Весьма полезна была бы компьютерная программа, которая подавала бы звуковой сигнал при появлении в тексте вялого эпитета вроде следующих:

- ◆ захватывающий;
- ◆ прозорливый;
- ◆ энергичный;
- ◆ многоплановый;
- ◆ интересный;
- ◆ важный.

Подобные определения подходят к любому художественному произведению **начиная с гробницы Тутанхамона**. Заведите себе словарик (в тетради или файле) для записи нетривиальных эпитетов, попавшихся вам в чужих текстах: начать можно с таких, как «сияющий», «мокрый» или «железобетонный». Заглядывайте туда, если почувствуете, что вам лень думать и само собой напрашивается невыразительное определение из разряда вышеперечисленных. (Кстати, любому автору пригодится и аналогичный словарик ярких глаголов.) Помните, что ваш первейший долг перед читателем – придать искусству определенность. Подбирайте слова, которые будят воображение. Самая проникательная интерпретация покажется читателю сумбурной, если он не сможет зримо представить себе, о чем вы пишете.

Чем меньше эпитетов, тем лучше. Там, где студент младшего курса использует три прилагательных – «Работы были захватывающими, прозорливыми и незабываемыми», – аспирант, скорее всего, обойдется двумя – «Работы были захватывающими и прозорливыми», – а профессионал наверняка ограничится одним, вещественным и конкретным, отбросив все навевающие скуку бессодержательные эпитеты без исключения.

Конкретные (содержательные) эпитеты:

- ♦ буйный;
- ♦ яркий;
- ♦ тонкий.

Абстрактные (бессодержательные) эпитеты:

- ♦ формальный;
- ♦ индексальный;
- ♦ культурный.

Вот эмоциональный отрывок из статьи критика Дейла Макфарланда, насыщенный конкретными эпитетами (они выделены **жирным** шрифтом):

В этюдах драпировок [речь идет о работах Вольфганга Тильманса. – Г. У.], изображающих **кое-как сложенную** или **скомканную** одежду, **валяющуюся** на полу спальни, – джинсы, футболки, еще что-то, представленное только пуговицей, карманом или швом, – формализм классического жанра оттенен совершенно не подходящими для него сюжетами (**ил. 14**). Фотографии фиксируют моменты визуального удовольствия от красок и текстур **грязного** белья: от игры светотени на **синем шелке** спортивных шорт или от белизны хлопка, **усеянного** какими-то **отталкивающими** пятнами. В них есть оттенок эротики, более того, вещи явно отсылают к акту раздевания и, кажется, еще хранят тепло и запах человека, только что их снявшего. И еще в них есть ощущение духоты, даже клаустрофобичности, сродни тому, какое испытываешь, ворочаясь в **липком** постельном белье **жаркой летней** ночью в **непроевентриваемой** комнате. Красота беспорядка и мимолетности – часть тематики Тильманса: он трогательно **предан** безвозвратно **уходящему** мигу, он фанатично стремится запечатлеть, каким **пленительным, особенным и неповторимым** был этот миг.

Текст 8. Дейл Макфарланд. Красота вещей: о Вольфганге Тильмансе (frieze, 1999).

Один точный эпитет («грязный», «непроевентриваемый», «трогательный») превосходит в описательной силе поток абстрактных характеристик. Спаренные определения у Макфарланда не противоречат друг другу: сочетание «кое-как сложенная или скомканная» не оборачивается бессмысленным «йети» (в отличие от пар взаимоисключающих прилагательных, которыми пестрят тексты неопытных авторов: «мятый и все же гладкий» и т. п.; см с. 58). Текст Макфарланда довольно поэтичен, но его воздушное письмо скрепляют точные эпитеты и конкретные существительные, вновь и вновь возвращающие читателя к работам, о которых идет речь: «грязное белье», «синий шелк спортивных шорт». Кроме того, Макфарланд обращается к невизуальным ощущениям, которые также способствуют настроению домашней интимности:

- ♦ *обоняние*: «запах человека, только что их снявшего»;
- ♦ *осязание*: «липкое постельное белье»;
- ♦ *действие*: «раздевание».

В фотографиях Тильманса есть томительность, что-то от эстетики мягкого порно, и найденные Макфарландом слова точно следуют за работами. Его текст, несомненно, отвечает требованию Питера Шелдала «добавлять к жизни нечто большее и лучшее», в данном

случае создавая идеальный аккомпанемент к деликатно-чувственным фотографиям Тильманса^[67].

Не жалейте активных глаголов

Выразительные глаголы заряжают письмо энергией. **Простейшим способом оживить текст является его очистка от служебных глаголов** («быть», «иметь», «мочь», «нуждаться») **и насыщение содержательными** («рушить», «вычищать», «пронизывать», «загонять в угол»). Необычные действия служат хорошей приправой к абстрактной идее.



Ил. 14. Вольфганг Тильманс. Серые джинсы на перилах. 1991

Вот отрывок из статьи активно пишущей художницы Хито Штайерль (**ил. 15**) о нищете цифрового изображения (удачно подобранные глаголы/причастия выделены **жирным** шрифтом):

Плохая картинка – незаконный отпрыск оригинала в пятом поколении. Ее родословная сомнительна. Ее наследственное имя в названии файла намеренно **искажено**. Она сплошь и рядом **попирает** законы о национальном достоянии и даже авторские права. Она **циркулирует** как приманка, значок, ярлык или как слабое напоминание о своем былом визуальном Я. Она **поднимает на смех** обещания цифровых технологий. Она **деградировала** до уровня неряшливой мути, само ее право **называться** образом спорно: что еще, кроме цифровых технологий, могло **произвести на свет** подобное убожество?

Плохие картинки – это нынешняя экранная беднота, шлак аудиовизуального производства, мусор, **выносимый** на побережья цифровой экономики. Они <...> **бродят** по всей планете, **приклеиваясь** к товарам, рекламам, подаркам и сувенирам. Они **переносят** удовольствие и смерть, подпольные теории и поддельное пойло, сопротивление и оболванивание. Плохие картинки **показывают** редкое, очевидное и невероятное, если только мы еще **способны их расшифровать**.

Текст 9. Хито Штайерль. В защиту плохой картинки (*e-flux*, 2009).

Заметьте, какие необычные глаголы использует Штайерль в этом коротком тексте:

- ◆ искажать;
- ◆ попирать;
- ◆ поднимать на смех;
- ◆ деградировать;
- ◆ выносить на берег;
- ◆ расшифровывать.

И еще заметьте, какими сочными существительными она характеризует универсальность «плохих картинок» («отпрыск», «ярлык», «пойло» и т. д.). Мастерски подобраны прилагательные (незаконный, наследственное, неряшливая и т. д.), и практически нет наречий, которые только ослабили бы текст.



Ил. 15. Хито Штайерль. Абстракция. 2012

Я не призываю вас перенасыщать свой лексикон и писать витиевато, и все же, расширив свой словарный запас, вы обогатите и свое мышление. Широкий арсенал существительных и глаголов поддерживает главную мысль Штайерль: цифровая индустрия образов изобилует изъясными – она деградировала. Именно эта тема развивается в дальнейшем тексте, а в приведенном абзаце из его начала обозначается: Штайерль подробно разъясняет свое определение «плохой картинке» и описывает характер ее функционирования, чтобы затем перейти к размышлениям о ее влиянии на искусство XXI века.

Тщательно подбирайте глаголы

Еще одна гримаса арт-жаргона – это синдром спаренных глаголов, которые, подобно своим не менее уродливым кузенам – двойным прилагательным (см. с. 58), без надобности сращивают два слова там, где вполне достаточно одного. Например: «В данной работе *анализируется и разъясняется* постколониальное содержание искусства Йинки Шонибаре». Или: «Это исследование/выставка/произведение...»

- ◆ провоцирует и подрывает;
- ◆ исследует и характеризует;
- ◆ выявляет и описывает;
- ◆ изучает и переосмысливает;
- ◆ обнаруживает и демонстрирует;
- ◆ вскрывает и разоблачает».

Обычно спаренные глаголы говорят об одном и том же действии дважды с единственной целью – усложнить бессодержательную мысль. Уж если вы объединяете два глагола, то удостоверьтесь, что они обозначают разные действия: встать и вывернуть карманы, вырезать и вставить, прыгать и кружиться, встряхнуть и испечь². Иначе – прочь второй глагол.

«Дорога в ад вымощена наречиями»^[68]

Это еще одна премудрость от Стивена Кинга. **Наречия замедляют и разжижают текст; вычеркивайте их беспощадно.** Наречия сродни сорнякам, вскакивающим на опрятном газоне письма. Достаточно характерны в этом отношении три предыдущих примера (тексты 7, 8 и 9): сравнительно много наречий лишь в поэтичном тексте Макфарланда, тогда как Штайерль обходится лишь одним («намеренно»), а Морган избегает искушения вовсе. Некоторые наречия так просто не вычеркнешь («более чем», «часто» и т. п.), но даже их опытные авторы стараются использовать умеренно^[69].

Не допускайте бессвязности

Наречиям, лишним прилагательным, а также арт-жаргону нужно объявить войну. Примером ясного и лаконичного стиля, насыщенного содержательными существительными (они выделены **жирным** шрифтом), может служить текст Джона Келси:

«Женщины» [работа Фишли и Вайса. – Г. У.] различаются по масштабу: малые, средние и большие (в метр высотой). Среди них есть отдельные фигуры и четырехфигурные группы (отлитые вместе с квадратным цоколем). «Машины» приблизительно втрое меньше настоящего автомобиля. Несомасштабность придает тем и другим «художественный вид»: подобно греческим и неоклассическим **статуэткам** или минималистским **блокам на пьедесталах**, они занимают обычное для искусства место, просто стоят в нем и позируют. Их можно охарактеризовать как эстетические подмены или скульптурные суррогаты [1]. «Женщины», пусть и **в туфлях на каблуках**, имитируют непринужденную красоту классической позы контрапосто: вес тела перенесен на одну **ногу**, тогда как другая свободно согнута. <...>

Стюардессы и **машины** то переходят в разряд украшений, то вновь становятся собой. Представляя нам безопасный и комфортный мир, чьи ценности всегда в наличии и в порядке, они в то же время расшатывают этот мир своей заурядностью и праздностью: его упорядоченное пространство – напоминают они нам – всегда уже заполнено, как **автопарковка**.

Текст 10. Джон Келси. Машины. Женщины (в изд.: Peter Fischli & David Weiss: Flowers and Questions: A Retrospective, 2006).

Простые, привычные слова, использованные Келси, создают мысленный образ, идеально соответствующий блестяще нейтральному искусству Фишли и Вайса. Тем самым они предоставляют читателю опору для восприятия далеко не простого наблюдения автора: «Машины», по его мнению, указывают на то, что художественная галерея по сути функци-

² Автор перечисляет ходовые американские словосочетания различного происхождения: «stand and deliver» (традиционная фраза литературных разбойников), «cut and paste» (компьютерная практика компиляции текстов), «rock and roll» (рок-н-ролл), «shake and bake» (марка панировки для мяса, ставшая обозначением несложного быстрого действия).

онирует «как автопарковка» для произведений искусства. Абстрактные понятия сосредоточены в одной строчке [1], и к моменту ее достижения мы уже неплохо ориентируемся в произведении, так что интерпретация Келси нас не озадачивает. **Абстрактные существительные и прилагательные, а также любые наречия – как опилки, заstopоривающие текст.** Используйте отвлеченные термины («подмена», «суррогат» и т. п.) лишь твердо зная, что зритель представляет себе, к чему они относятся.

Излагайте материал логически

Если вашей целью не является драматический эффект, то **на всех уровнях текста – в предложении, абзаце, главе и, конечно, в тексте в целом – придерживайтесь логики:**

- ♦ соблюдайте хронологический порядок;
- ♦ переходите от общего к частному, сначала представляя читателю общую идею, а затем разрабатывая ее в деталях и приводя примеры;
- ♦ обозначайте приоритеты, говоря о главном в начале или в конце – не закапывая его в середине;
- ♦ группируйте слова, предложения и идеи, связанные по смыслу.

Логичное предложение

Нижеследующие строки взяты из лекции, прочтенной легендарным историком искусства Лео Стейнбергом в нью-йоркском Музее современного искусства и позднее опубликованной в журнале *Artforum*:

Через год после создания «Белой картины с цифрами» (1949) Раушенберг начал экспериментировать [1] со светокопировальной бумагой, помещая на нее и экспонируя различные объекты.

Текст 11. Лео Стейнберг. Картинная плоскость как планшет. 1968.

Предложение, которым Стейнберг вводит тему фотограмм на светокопировальной бумаге (или «синек») Роберта Раушенберга, начинается с их четкой локализации – с обозначения, *когда* («Через год после <...> 1949 [года]») и *кем* («...Раушенберг...») они создавались. Затем, в полном согласии с логикой, Стейнберг сообщает, что Раушенберг начал экспериментировать, после чего объясняет суть эксперимента: различные объекты помещались на светокопировальную бумагу и подвергались воздействию света. Предложение следует хронологии и переходит от общего к частному. **Чтобы текст был ясным, старайтесь не разлучать подлежащее и сказуемое:** «Раушенберг [подлежащее] начал экспериментировать [сказуемое]» [1]. В текстах для широкой аудитории и в коротких журналистских материалах следуйте этому правилу неукоснительно.

Попробуем трансформировать предложение Стейнберга, нарушив его логичный порядок. О возникающей в результате бессмыслице можно судить по двум примерам, приведенным ниже. Во втором примере хронология перевернута, так что читателю приходится двигаться от начала к концу, и к тому же получается, что экспериментирует не художник, а сами объекты:

Обратившись к светокопировальной бумаге и решив экспонировать на ней различные объекты, Раушенберг через год после создания «Белой картины с цифрами» (1949) начал экспериментировать.

Объекты, которые Раушенберг помещал на светокопировальную бумагу и затем экспонировал, открыли через год после «Белой картины с цифрами» (1949) пору экспериментов.

Английское предложение допускает свободный порядок слов; научившись логично выражать свои мысли, вы сможете размещать слова оптимально. Старательно проясняйте все предложения, сохраняющие малейшую двусмысленность. Верным признаком усложненности и запутанности является обилие запятых и других знаков препинания. Также, как правило, требуют редакторы предложения, изобилующие обособленными оборотами.

Логичный абзац

Критик, ученый и кинематографист Мантия Диавара разбирает в статье, опубликованной в журнале *Artforum*, творчество малийского фотографа Сейду Кейта, который начиная с сороковых годов снимал на черно-белую пленку элегантных буржуа Бамако, столицы Французского Судана (ныне Мали). В приведенном отрывке, посвященном портрету молодого человека с цветком в руке, Диавара – тоже малиец – говорит о том, что Кейта удалось запечатлеть космополитичность общества Бамако того времени. Первым делом он останавливается на деталях фотографии – одежде и жестах модели, предметах интерьера, – после чего показывает, как эти детали складываются в более широкую историческую картину, которая характеризует принесенное французскими колониальными властями в Западную Африку просвещение и вообще модернизацию региона.

Портреты Сейду Кейта вызывают странное ощущение: мы видим на них себя и в то же время не себя. Вот, скажем, портрет молодого человека в белом костюме с цветком в левой руке (ил. 16). **На нем очки, галстук, наручные часы, а в нагрудном кармане пиджака, украшенном вышивкой, видна авторучка** [1]: все это очевидные атрибуты мужшино-горожанина. **Он выглядит так, как и должен выглядеть житель Бамако** [2]. Однако то, как он держит перед собой цветок – почти на уровне лица, – вносит в портрет *пунктум*, заставляющий нас не узнать в нем себя. Цветок подчеркивает женственность молодого человека, привлекает внимание к его ангельскому лицу и тонким длинным пальцам. **Портрет обнаруживает перекличку с романтической поэзией XIX века <...>, со стихами Стефана Малларме, которые в те годы изучали в средних школах Бамако** [3]. В самом деле, этот молодой человек с цветком напоминает школьных учителей малийской столицы пятидесятих, которые знали наизусть Малларме, одевались в его щегольском стиле и даже, возможно, ассоциировали с ним себя.

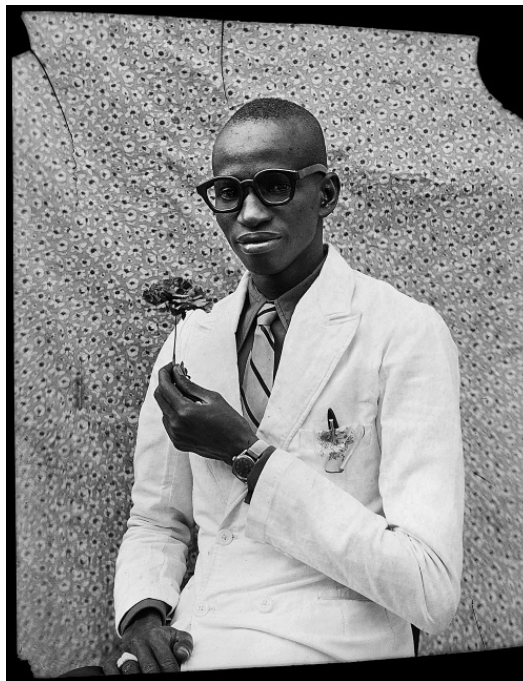
Текст 12. Мантия Диавара. *Разговор города: Сейду Кейта (Artforum, 1998).*

Легкий и ясный стиль Диавары вкупе с его пристальным вниманием к деталям внешности и гардероба модели идеально соответствует изящной фотографии Кейта. Мы без труда находим в тексте и отличаем друг от друга:

[1] описание снимка;

[2] его элементарное значение;

[3] личную интерпретацию автора.



Ил. 16. Сейду Кейта. Без названия. 1959

Использование первого лица («мы видим...») рискованно, но в данном случае, учитывая непосредственный и даже интимный характер портрета, несомненно, уместно. Опираясь на ясное описание работы, представленное в самом начале текста, далее Диавара разграничивает две функции фотографии Кейта – «декоративную, сосредоточенную на красоте жителей Бамако, и мифологическую, связанную с темой культурной модернизации Западной Африки». Он сначала добивается ясности в том, что представляет собой произведение, и только затем переходит к тому, что оно может значить и почему о нем стоит размышлять.

Если перестроить предложения Диавары, их ясность пострадает. Попробуем переписать одно из них в хаотичном любительском стиле и сравнить с оригиналом.

Диавара: В самом деле, этот молодой человек с цветком напоминает мне школьных учителей малийской столицы пятидесятых, которые знали наизусть Малларме, одевались в его щегольском стиле и даже, возможно, ассоциировали с ним себя.

Новичок: В самом деле, школьные учителя малийской столицы одевались в щегольском стиле, ассоциировали себя с Малларме и знали наизусть его стихи, подобно этому молодому человеку с цветком, как я помню по пятидесятым.

Во втором, намеренно испорченном нами варианте, возникает путаница:

♦ Кто знал наизусть стихи Малларме – школьные учителя пятидесятых годов или молодой человек с фотографии?

♦ О чем именно вспоминает автор – о молодом человеке с цветком, об учителях Бамако, о поэзии, которую они знали наизусть, или вообще о пятидесятых?

Неудачно выстроенное предложение начинается с деталей, вспоминаемых автором, и только затем сообщает, к чему они относятся. Подлежащее и сказуемое («я помню») отодвинуты в самый конец, и, только дочитав предложение, мы понимаем, что изложенные в нем

ассоциации коренятся в личных воспоминаниях. Читатель потратит массу усилий, чтобы разобраться в такой сумбурной фразе, и все равно, возможно, неправильно поймет ее смысл.

При финальном редактировании удостоверьтесь, что предложения и абзацы сохраняют логический порядок. Со временем вы сможете отслеживать логику автоматически, но до тех пор – если, конечно, вы не стремитесь к алогизму намеренно, – перестраивайте слова и предложения, пока не добьетесь полной ясности. И прежде всего:

- ◆ придерживайтесь хронологической последовательности;
- ◆ следуйте от общего к частному;
- ◆ старайтесь не разделять в тексте термины и идеи, связанные по смыслу.

Развивайте каждую мысль в виде законченного абзаца

В академических эссе или в статьях для журналов **не дробите текст на нервные двухстрочные фрагменты**. Вашей задачей является элегантная проза, а не разбитое на пункты электронное письмо и не пост в «Твиттере» (если такие требования не заданы форматом, как в тексте 5, с. 84). Посвящайте каждой мысли связный абзац. **Но не пишите и длинными абзацами на целую страницу**: развивайте текст на удобочитаемые куски.

Что такое абзац?

Абзац развивает одну основную мысль и состоит из связанных между собой законченных по смыслу предложений, но не из странных недомолвок, бессвязных обрывков или разнородных утверждений. Часто основная мысль излагается уже в первой строке абзаца, логически вытекая из сказанного выше. Обычно абзац составляют не менее трех и не более десяти-двенадцати предложений. Абзац не принято заканчивать цитатой. Его заключение из одной или нескольких строк ненавязчиво подводит ему итог, иногда предваряя последующий текст.

В книге «Мучительная надежда: девять жизней ипохондриков» (2009) писатель и художественный критик Брайан Диллон анализирует девять историй знаменитых людей – от Шарлотты Бронте до Энди Уорхола и Майкла Джексона. Все они страдали ипохондрией – патологическими страхами по поводу своего здоровья. В данном случае Диллон выбрал сложный формат, сочетающий элементы эссеистики, биографической прозы, научного исследования и художественной критики. В отрывке, приведенном ниже, он перечисляет детские болезни Уорхола, которые, по его мнению, могли повлиять на последующую одержимость художника смертью:

Истоки ипохондрии Уорхола [1] и его преклонения перед физической красотой кажутся лежащими на поверхности. В своей книге «Философия Энди Уорхола (От А к Б и обратно)» (1975) он признается: «...в детстве у меня было три нервных срыва с промежутками в один год. Первый – в восемь, второй – в девять, третий – в десять лет. Приступы – пляска Святого Вита – каждый раз начинались в первый день летних каникул» [2]. <...> По воспоминаниям его брата, Пола Вархолы [3], Энди был болезненным ребенком и до этого кризиса, который, судя по всему, изменил его навсегда. Когда ему было два года, у него опухли глаза, и ему делали компрессы с борной кислотой. В четыре он сломал руку. <...> В шесть он переболел скарлатиной, а в семь ему удалили железы [4]. В этих событиях нет ничего необычного, кроме того значения, которое он сам и его

семья придавали им впоследствии: болезни стали частью нарратива о его физической и эмоциональной слабости.

Текст 13. Брайан Диллон. *Волшебная болезнь Энди Уорхола* (в изд.: Dillon B. *Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives*, 2009).

Абзац сфокусирован на одной идее: Уорхол был болезненным ребенком, и повторявшиеся недуги способствовали формированию его представления о себе как о физически хрупком и эмоционально уязвимом человеке. В первом предложении ясно выражена задача абзаца: объяснить истоки этого представления [1]. Далее автор показывает, как факты биографии Уорхола связаны с его искусством и одержимостью физической красотой. Он приводит множество примеров, подкрепляющих его доводы свидетельствами о том, что в детстве Уорхол часто болел:

[2] цитаты из книги художника;

[3] воспоминания его брата;

[4] подтвержденные факты из биографии: пляска Святого Вита, опухшие глаза, перелом руки, скарлатина.

(Источники всех этих сведений приведены в перечне литературы в конце книги Диллона; если бы издание имело научный характер, потребовались бы детальные ссылки со страницами.)

Автор неуклонно развивает свой посыл – Уорхола преследовали болезни – и в последнем предложении абзаца высказывает догадку о том, почему это важно: болезни стали частью автонарратива художника о своей физической и эмоциональной слабости. Эта мысль продолжается в следующем абзаце, посвященном тому, как болезненное детство отзывалось в дальнейшей жизни Уорхола. К концу статьи у Диллона накапливается достаточно доводов для того, чтобы предложить новый взгляд на творчество Уорхола, пронизанное культом красоты: возможно, за ним стояло напряжение между «физическим несовершенством и возможностью его преодоления». Диллон переходит к абстрактным размышлениям только тогда, когда читатель уже достаточно вошел в курс дела, чтобы проследить его мысль и решить для себя, согласен он с предложенной интерпретацией или нет.

Метод критического анализа жизни и творчества художника в комплексе, который применил Диллон, нередко критикуется теми, кто сомневается в правомерности объяснения художественных произведений исходя из биографии их авторов^[70]. И все же Диллон избегает искушения, воздерживаться от которого я советую и вам: **не следует подвергать художника психоанализу на основе «симптомов», найденных вами в его работах.** Интерпретация Диллона переосмысливает искусство Уорхола, но не его личность.

Избегайте перечислений

Если целью перечисления не является создание акцента на разнообразии или изобилии чего-либо, то оно, как правило, утомительно. Избегайте перечислять более трех

- ◆ имен;
- ◆ названий работ;
- ◆ музеев, галерей или коллекций.

Не включайте в текст неполные перечни – например, перечисление только некоторых, но не всех участников групповой выставки. Когда такой перечень необходим – в материале

новостного характера или в пресс-релизе, – он должен быть исчерпывающим. Выносите имена участников события, его даты и площадки в служебные части текста, например в подзаголовок. Следуйте принципу логической организации предложения: **перечень фамилий, если в нем нет особых приоритетов, выстраивайте по алфавиту, а перечень произведений или выставок – по хронологии** (или в ином порядке, соответствующем вашей задаче).

Перечисления могут быть стилистически оправданными и выразительными, если каждый их пункт списка несет смысловую нагрузку. Вот как Дэйв Хикки описал свое любимое десятилетие:

Это были семидесятые: мерсы, геи, фифы, шумные тусовки и обезумевшие стадионы – целая культура, как огромный ревущий кухонный комбайн *Cuisinart* в цветах «техникolora», которую я так любил.

Текст 14. Дэйв Хикки. *Страх и ненависть отправляются ко всем чертям* (в изд.: Hickey D. *This Long Century*, 2012).

Ритмичное перечисление «мерсы, геи, фифы...» не имеет ничего общего с наводящими скуку списками биеннале, кунстхалле и кунстферайнов, которые многие авторы пытаются выдавать за полноценные фразы. Уж если без этих ужасных неполных перечней имен и фамилий не обойтись, отправляйте их в самый конец вашего текста.

Избегайте жаргона

Вспомните «вязкий, невнятный язык», который историк искусства и критик Джулиан Сталлабрас перевел в своей рецензии на обычный английский (с. 15):

Выставки – это коллаборативный пространственный медиум, который рождается за счет различных форм общения, взаимодействия, приспособления друг к друг и сотрудничества...

Этот поток расхожих словечек устаревает так же стремительно, как модные детские имена: теоретический жаргон с непременно участием «деконструкции» и «метанарратива» ныне является такой же нелепой приметой восьмидесятых, как и бренды Tiffany или Justin. Однако **важно отличать от жаргона специальные художественные термины**, даже если они обозначают нечасто встречающиеся формы, техники и направления искусства:

- ◆ пастозность (*impasto*);
- ◆ иллюзионизм (*trompe-l'œil*);
- ◆ гуашь;
- ◆ рваный монтаж (*jump-cut*);
- ◆ «Флюксус»;
- ◆ арте повера;
- ◆ сайт-специфичное искусство;
- ◆ искусство новых медиа.

Точные определения всех этих понятий нетрудно найти на авторитетных интернет-ресурсах^[71]. Когда вы пишете для широкой аудитории, используйте специальную терминологию лишь при крайней необходимости и с пояснением (хотя не проще ли обойтись без нее?).

Оксфордский словарь английского языка дает следующее определение жаргона: «любая речь, изобилующая словами, которые непривычны или малопонятны для определенного круга лиц». Иногда в категорию жаргонных переходят самые обыкновенные слова,

очень широко распространяющиеся в разговорах об искусстве (например, «сотрудничество» или «пространственный»). Встречаются особенно трудные случаи: как, например, быть со словом «реляционное»³? **Старайтесь писать своими словами и выражать свои идеи. Будьте проще.** Смиритесь с тем, что писать об искусстве трудно, и тем не менее пытайтесь *писать*, а не скрещивать штампы с жаргоном.

Если сомневаетесь, расскажите историю

Рассказ реальной истории – очень эффективный, хотя и мало распространенный в письме об искусстве стилистический прием. Роберт Смитсон открывает свое иллюстрированное эссе «Обзор памятников Пассаика, штат Нью-Джерси» (1967) рассказом о том, как он ехал на поезде из Манхэттена к пустынным берегам реки Гудзон, размышляя о природе индустриальных руин. Захватывающая книга Дэвида Бэтчелора «Хромофобия» (2000) о тирании бесцветности в современном «хорошем вкусе» начинается с описания визита автора к известному коллекционеру, чей дом, выдержанный в депрессивной бело-серой гамме, приводит его в ужас. Биографическая книга Кэлвина Томкинса о художниках – от Дюшана до Мэтью Барни – целиком строится на захватывающих историях из жизни^[72].

В академические тексты и музейные публикации истории следует включать с осторожностью, а вот **обстоятельному журнальному эссе, декларации художника, блогу увлекательная и незатянутая история всегда пойдет на пользу**: с одной стороны, она будит интерес читателя, а с другой – позволяет ненавязчиво изложить массу важной информации.

Выдающийся критик Майкл Фрид включил в свое программное эссе «Искусство и объектность» (1967) рассказ художника Тони Смита о ночной поездке на автомобиле по пустынной американской автостраде:

«Когда в самом начале пятидесятых я преподавал в колледже „Купер Юнион“, кто-то посоветовал мне, как проехать к тогда еще не достроенному участку платной трассы Нью-Йорк – Нью-Джерси. Я взял трех студентов и отправился из Медоуза в Нью-Брансуик. Темнота была, хоть глаз выколи: ни огонька, ни световых отражателей на трассе, ни разметки дороги – словом, ничего, за что можно было бы зацепиться глазом: только темное шоссе, бегущее по равнинной местности с виднеющимися вдалеке холмами. Время от времени однообразие пейзажа нарушали какие-то склады, башни, дымящиеся трубы и разноцветные огни. Та поездка потрясла меня и многое мне открыла. Дорога и пейзаж вокруг были искусственными, и в то же время их нельзя было назвать произведением искусства. А с другой стороны, это подействовало на меня так, как искусство никогда не действовало.

³ При переводе на другой язык, в частности русский, подобные слова часто передаются кальками с языка оригинала, что окончательно запутывает дело: так, безобидное сотрудничество становится загадочной коллаборацией, взаимодействие – интерактивностью, соучастие – партиципацией и т. д. При распространении таких терминов в критическом языке воздерживаться от их употребления становится затруднительно, и в этом случае, как нам кажется, лучшим, что может сделать прибегающий к ним автор или переводчик, является разъяснение их происхождения и попытка указать возможные пути их замены русскими эквивалентами. «Реляционное» (искусство, эстетика и т. д.) – слово, введенное в моду французским критиком Николя Буррио, – действительно является особенно трудным случаем, что доказывает и его русскоязычная судьба: не имеющее «обычного» русского эквивалента (соответствующие ему «относительное» и «соотносительное» слишком специализированы и в то же время многозначны), оно вошло в отечественный критический дискурс в виде уходящих от него довольно далеко и семантически, и морфологически выражений «искусство/эстетика взаимодействия» или «искусство/эстетика взаимоотношений». Автор перевода книги Буррио, так и названной «*Esthétique relationnelle*» (Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция [1998, 2002] / Пер. А. Шестакова // М.: Ад Маргинем Пресс, 2016), в этой ситуации предпочел кальку. Какой вариант выживет – и не окажется ли само понятие эфемерной приметой десяти-пятнадцати лет, которая уйдет в прошлое вместе с ними, – покажет время.

Сначала я не понимал, в чем дело, но потом почувствовал, что в результате я освободился от многих взглядов на искусство, которые были у меня прежде. <...> После той поездки большинство живописных работ стали казаться мне слишком картинными».

В ту ночь Смит открылось не что иное, как изобразительная природа живописи, и даже более того, условная природа искусства вообще.

Текст 15. Майкл Фрид. *Искусство и объектность* (Artforum, 1967).

Фрид полностью приводит рассказ Смита о явившемся ему ночном откровении, чтобы проиллюстрировать свой основной посыл. Когда Смит в итоге случившегося с ним пришел к выводу, что традиционная (или «картинная») живопись имеет очень ограниченный характер по сравнению с бескрайним пейзажем, расстилающимся перед ним, он выразил тем самым – согласно Фриду – разочарование в театральном опыте, с которым героически боролось модернистское искусство. (Фрида позднее критиковали за эту красноречивую, но к тому времени уже казавшуюся устаревшей, апологию модернизма.)

История и временные искусства

Рассказ истории особенно полезен, когда дело касается временных искусств – например, кино или перформанса. В книге «Искусственный ад» (2012) Клер Бишоп искусно превращает описываемые ею произведения перформативного характера – например, фильм Павла Альтхамера «Класс имени Эйнштейна» (2005; ил. 17), посвященный уроку физики, проведенному художником для группы трудных подростков, – в увлекательные истории, оживляющие ее историко-теоретический текст:

Однажды вечером я шла вместе с Альтхамером домой к учителю естествознания [1], где художник хотел показать мальчикам первую редакцию смонтированного фильма [«Класс имени Эйнштейна». – Г. У.]. Когда мы пришли, в доме царил полнейший кавардак: мальчики включили на полную громкость музыку в стиле габбер, сидели в интернете, курили, бросались фруктами, дрались и угрожали столкнуть друг друга в садовый пруд. Посреди этого безумия был маленький оазис спокойствия – учитель и Альтхамер, не обращающие ни малейшего внимания на царящий вокруг хаос [1]. Лишь несколько мальчиков посмотрели видео (никоим образом не отражавшее этот бедлам) – остальные были увлечены попытками украсть мой мобильный телефон или серфингом в интернете. По ходу вечера стало очевидно, что Альтхамер свел вместе аутсайдеров [2]: детей и учителя естествознания – и что возникшие между ними отношения призваны запоздало исправить его собственный опыт школьного отчуждения. «Класс имени Эйнштейна», как и многие работы Альтхамера, строится на характерной для него идентификации с маргинальными субъектами и использовании их для воплощения ситуации, дающей ему возможность ретроспективно реабилитировать собственное прошлое [3].

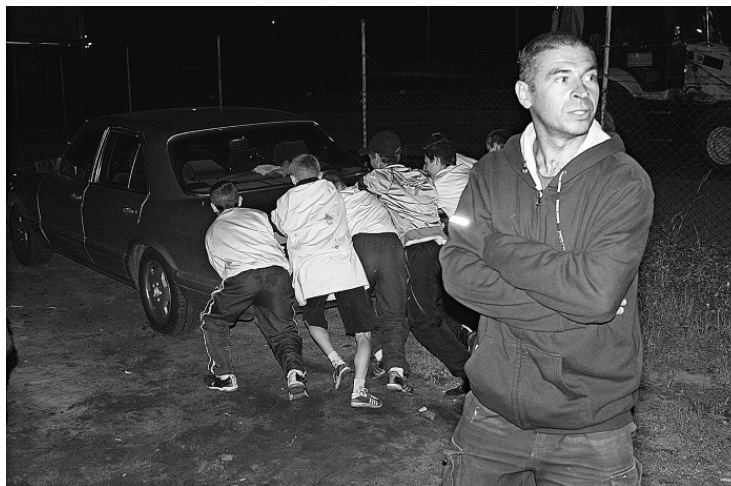
Текст 16. Клер Бишоп. *Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства* (2012).

Рассказ Бишоп, основанный на реальной истории, отражает ценный опыт непосредственного участника события. Его подробности подкрепляют основную идею автора: приглашенная видеоверсия перформанса, созданная Альтхамером, не зафиксировала творившийся в тот вечер хаос. Таким образом, мы узнаем из текста Бишоп:

Вопрос 1 что произошло [1];

Вопрос 2 что это может значить [2];

Вопрос 3 какое это имеет значение в более широком контексте [3].



Ил. 17. Павел Альтхамер. Класс имени Эйнштейна. 2005

Хаотичность сюжета не перешла в текст. Можно разделять или не разделять интерпретацию работы Альтхамера, данную Бишоп, но саму работу вы, скорее всего, запомните надолго.

История в тексте о художнике

В данном случае история может сработать просто идеально, избавив вас от формального вступления вроде следующего:

Фархад Мошири – иранский художник, живущий и работающий в Тегеране. Его произведения, обыгрывающие китч и дурновкусие, вызывают горячие споры.

Сравните с этой бесцветной фразой яркий рассказ Негар Азими, с которого начинается ее статья о Мошири:

Несколько месяцев назад художник Фархад Мошири получил по электронной почте любопытное письмо. «Здравствуйте, господин Мошири, – гласил текст. – Вам не стоит больше заниматься искусством». Спустя несколько недель в одном известном сетевом журнале об искусстве вышла статья, в которой **серия работ Мошири, представленная на ярмарке Frieze [1]**, была насмешливо названа «игрушками для заостеневших нуворишей». Автор статьи, коллега художника и галерист, заявил, что серия работ «Пушистые друзья» (**ил. 18) – искусно вышитые фигурки животных, сверкающие яркими флуоресцирующими цветами [2]**, – это не что иное, как «оскорбление всех храбрых иранцев, проливавших свою кровь за свободу». Особенно отвратительным ему показалось то, что **через несколько месяцев после президентских выборов 2009 года и последовавших за ними кровопролитий [3]** Мошири «заменял свое иранское сердце кассовым аппаратом» [4].

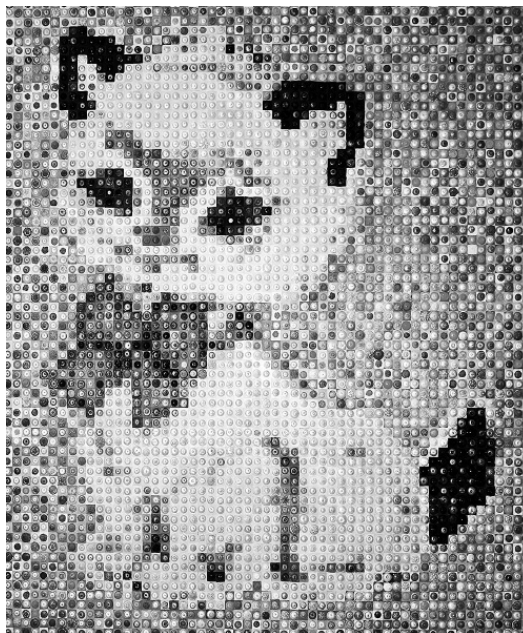
Художник, который живет и работает в Тегеране [5], пришел в восторг. «Я обожаю такие письма, – сказал он мне [6]. – Для меня это почти как диплом, который люди вешают на стенку. Я все время держу их при себе» [7, 8].

Текст 17. Негар Азими. Пушистый Фархад (Bidoun, 2010).

Разжигая наш читательский интерес к художнику-провокатору Мошири, автор вместе с тем насыщает свой вступительный рассказ полезной информацией, заявляя темы, которые получат развитие в дальнейшем тексте. Из этой истории мы

- [1] узнаем, что художник выставился на интернациональной арт-ярмарке;
- [2] получаем общее представление о его искусстве;
- [3] черпаем краткие сведения о текущей политической ситуации в Иране;
- [4] понимаем, почему некоторые в арт-мире критикуют художника;
- [5] узнаем, что Мошири живет в Тегеране;
- [6] делаем вывод, что автор статьи лично общался с художником;
- [7] узнаем, что Мошири спокойно относится к критике со стороны коллег;
- [8] заключаем, что у него хорошее чувство юмора.

Таким образом, занимательная история делает чтение текста более легким и приятным. В то же время, если вы умело воспользуетесь ею, она поможет вам выполнить часть ваших информационных задач.



Ил. 18. Фархад Мошири. Китти Кэт. Из серии «Пушистые друзья». 2009

История в блоге

В блогах, которые смешивают форматы журналистики, критики и дневника, причем не сковывают вас ограничениями в объеме, типичными для печатных изданий, истории уместны, как нигде.

Художник Эрик Венцель (чьи тексты не раз появлялись в блоге с отличным названием «О неудачниках в спорте») в начале написанного им для ресурса *ArtSlant* обзора «Галерей-

ного уикенда» (ил. 19) – мероприятия, организованного группой галерей в Берлине, – рассказывает:

В последнее время ходит много слухов о закулисе берлинского арт-мира. <...>

Самый смешной случай описан в статье Кая Мюллера, опубликованной в прошлом сентябре в *Der Tagespiegel*: некий дилер, попросив не упоминать его имя, рисует диаграмму, представляющую доли влияния главных игроков арт-рынка в городе, затем рвет рисунок на мелкие кусочки и запихивает себе в карман. Только представьте себе, как этот таинственный дилер, уже исключенный из ближнего круга и опасющийся, что его отодвинут еще дальше, избавляется от улики: облив клочки бумаги керосином, сжигает их где-нибудь в укромном уголке парка Гёрлитцер часа в три ночи. <...>

Я говорю обо всем этом, поскольку, если мы хотим обсудить предстоящий «Галерейный уикенд», нам придется упомянуть и о том, что несколько омрачает дело. «Уикенд» устраивают те же самые галереи, которые контролируют отборочный комитет ярмарки «Арт-Базель» и управляют ярмаркой abc (art berlin contemporary). Возможно, здесь не обошлось без Глубокой Глотки [1], но разве кому-то могло прийти в голову, что в одной из самых непрозрачных отраслей бизнеса нет своей клики?

Текст 18. Эрик Венцель. Стопроцентный Берлин (*ArtSlant*, 2012).



Ил. 19. Эрик Венцель. Берлин, Потсдамер плац. 22 октября 2011. 2012

Разговорная интонация автора оказалась бы неуместна в академическом тексте или в музейной публикации, а вот для зарисовки закулисной художественной жизни Берлина, причем содержащей немало инсайдерской информации, такой доверительный тон подходит как нельзя лучше. Венцель нашел великолепный ход, упомянув таинственного персонажа по кличке Глубокая Глотка (Deerthroat) [1] – фигуранта памятного Уотергейтского скандала семидесятых годов – и тем самым дополнительно заострив интригу, которая раскручивается в его сюжете [1]. Вслед за приведенным отрывком он переходит к подробному анализу работ, выставленных в каждой галерее. Вступление позволяет ему представить искусство на фоне захватывающей картины берлинской арт-сцены, которая увлечет любого читателя, интересующегося новостями из немецкой столицы.

Если сомнения не исчезли, используйте сравнение

Сравнение – самый старый прием истории искусства, упоминаемый в этой книге. Еще в 1836 году Огастес Пьюджин сравнивал божественное величие готических соборов с языческой греховностью памятников классицизма^[73]. Мало того, этот прием может напомнить читателю времена, когда он, первокурсником, оттачивал свои навыки, сравнивая Моне с Мориццо или Малевича с Мондрианом. Возможно, сравнение – далеко не самое желанное лакомство в коробке со сладостями, стоящей на столе у арт-критика, и все же лучшие авторы, пишущие об искусстве, по-прежнему используют эту технику с блестящим эффектом. **Обдуманное сравнение может идеально подытожить ваш посыл и представить в новом свете обе сопоставленные вещи.** Например:

- ♦ подробный анализ двух фотографий Синди Шерман позволил Розалинд Краусс выявить беспочвенность традиционного взгляда на работы художницы (**текст 4**, с. 79);
- ♦ сопоставив относящиеся к одному времени работы Дюшана и Пикассо, Дэвид Сильвестр сделал неожиданные и убедительные выводы о них обоих (**текст 6**, с. 89);
- ♦ удачное сравнение одной из последних работ Ричарда Серры с его ранними произведениями помогло Мартину Херберту очертить значение всего творчества скульптора (**текст 25**, с. 184).

Сравнение можно выгодно использовать, говоря о художнике, который работает в разных техниках – скажем, сопоставив интернет-проект с инсталляцией в галерее.

В книге «Где место искусству?» (2011) Крис Краус сравнивает раннюю «гуманистическую» фотографию сороковых годов [1] с современными работами Джорджа Поркари, чтобы поддержать следующую идею: в нынешней фотографии людей – как изображенных, так и зрителей – объединяет не «общая человечность», а некая куда более скромная идентичность [5]:

[Джордж] Поркари скромно называет свою сферу деятельности «фотожурналистикой», но способность фиксировать неудержимую динамику глобальной коммерции и культуры делает его работы «журналистскими» в самом широком смысле. **В этом отношении я бы сравнила его с Вернером Бишофом, основателем агентства «Магнум»** [1] (о нем писал и сам Поркари). После Второй мировой войны Бишоф отошел от сюрреализма, решив полностью сосредоточиться «на лице человеческих страданий» (**ил. 20**). <...>

Среди работ Поркари нет портретов. В его мире каждый сам – очевидец. Отчасти поэтому **его фотографии эмигрантских районов Лос-Анджелеса, мексиканской границы или торговцев индейскими сувенирами неподалеку от Мачу-Пикчу** [2] (**ил. 21**) являются последовательно реалистическими изображениями. В них **нет «буйства красок», которое так часто используется в качестве фона для модных фотосессий, снимаемых в Марокко** [3] или в Центральной Америке. Поркари видит третий мир как один из его представителей. **На его фотографиях нет шокирующего запустения** [4], но они не дают и

оснований для прославления «общей человечности», разделяемой теми, кто на них запечатлен, и зрителями. <...> **Здесь каждый – турист** [5].

Текст 19. Крис Краус. *Неприкрытая странность* (Kraus C. *Where Art Belongs*. 2011).

В этом тексте отмечено множество тонких различий не только между современной фотографией Поркари и старой фотографией Бишофа, но и, например, между экзотической модной съемкой [3] и документальной фотографией третьего мира. Краус вкратце описывает работы Поркари [2], одновременно давая нам представление о его нейтральном стиле и заостряя сравнение с подчеркнуто гуманистическими черно-белыми снимками, которые делал в послевоенной Европе Бишоф. По двум коротким абзацам мы неплохо понимаем, как выглядят фотографии [2], почему ими восхищается автор и почему на них стоит посмотреть нам [5].



Ил. 20. Вернер Бишоф. Поезд Красного Креста. Будапешт, Венгрия. 1947



Ил. 21. Джордж Поркари. Гора Мачу-Пикчу с туристами. 1999

Будьте осторожны с уподоблениями и метафорами

Уподобление сравнивает похожие вещи, используя союзы – «как», «подобно», «все равно что» и т. п.:

- ♦ *У меня был трудный день, я работал как вол;*
- ♦ *Высмеивать пресс-релиз – все равно что стрелять из пушки по воробьям;*
- ♦ *Стажера так загрузили работой, что он пашет, как пчелка.*

Метафора, наоборот, связывает понятия, между которыми мало общего, усиливая смысл высказывания за счет контраста. Сравните пресную фразу «Искусство много для меня значит» с пылкой «Искусство – моя религия». Метафора – более рискованный прием, чем уподобление. **Письмо об искусстве изобилует метафорами и нередко ими злоупотребляет:**

- ♦ *Живопись – это язык;*
- ♦ *В поисках тем художник перепахивает историю Южной Африки;*
- ♦ *Группа сетевых художников «Тяжелая индустрия» балансирует на грани искусства и графического дизайна.*

Набившим оскомину геологическим подтекстом грешат такие распространенные в пресс-релизах обороты, как «тектонический сдвиг», «сейсмический толчок», «четкий водораздел» и т. п. **Используйте метафоры аккуратно и по возможности придумывайте их сами.**

Избегайте смеси метафор

Взгляните, как искусно применил метафору куратор Джон Томпсон в эссе для каталога выставки «Тяжесть и благодать: меняющаяся скульптура. 1965–1975» в лондонской галерее Хейворда:

К 1967 году <...> «чистокровный» эстетический конь [модернизм в версии Майкла Фрида. – Г. У.] давно покинул конюшню культуры.

Текст 20. Джон Томпсон. Новые времена, новые мысли, новая скульптура (в изд.: Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965–1975. 1993).

В этом предложении модернизм – это «конь», и он, как и подобает коню, покидает конюшню: логика метафоры не нарушена. А теперь сравните:

К 1967 году <...> чистокровный эстетический конь давно улетучился.

Кони не летают и не улетучиваются: эта смешанная метафора нуждается в правке. Не ленитесь просматривать на этот предмет свои черновики. Также избавляйтесь от излишне выпяченных метафор, которые по загадочной причине часто проскальзывают в декларации художников («Мои фотографии исследуют космос...»). Используйте метафоры с осторожностью и оставьте космос космонавтам.

Подбирайте сравнение обдуманно и не спеша

Удачное уподобление незаменимо в деле придания искусству определенности с помощью языка (см. с. 90).

Несравненный Брайан О’Догерти сравнивает белый куб художественной галереи – этот «ящик, самоуглубленный до невротичности» – с дурачком из клоунского дуэта:

Ящик, который я назвал белым кубом, – любопытный объект не подвижности <...>. Хотя ему и доставалось всякое, белый куб – **как ванька-встанька из площадного фарса**. Сколько бы ни получал он по башке, сколько бы ни плюхался на задницу, он каждый раз встает, расплывается в белозубой улыбке и жаждет новых издевательств. Отшитый, опять взлелеянный, заново выкрашенный, он бел, как ни в чем не бывало.

Текст 21. Брайан О’Догерти. Ящики, кубы, инсталляция, белизна и деньги (в изд.: A Manual for the 21st Century Art Institution, 2009).

Уподобление современного искусства дешевой комедии, лезущей из кожи вон, лишь бы рассмешить, а галереи – актеру, измученному этой затянувшейся клоунадой, – само по себе блестяще, но в нем есть еще и вставная метафора, по воле которой белизна галерейных стен оборачивается зубастой ухмылкой («...расплывается в белозубой улыбке...»).

Подсказки напоследок

Когда садитесь писать, отключите интернет. У вас есть какой-нибудь старый ноутбук или угол в квартире, в библиотеке или в кафе по соседству, где не ловит вайфай? Там-то вы и сможете сосредоточиться на письме. Постоянные заходы в интернет – чтобы проверить почту, написать в «Фейсбук» или уточнить дату – только рассеют ваше внимание. Возвращайтесь в сеть не ранее чем закончите черновик.

Отредактируйте получившийся текст по крайней мере дважды, а лучше трижды. Если есть возможность, дайте ему «отстояться» до следующего дня. Утро вечера мудренее. **Едкое замечание, вечером казавшееся вам неотразимым, наутро вполне может прозвучать сомнительно и невнятно**, как и самые остроумные ваши строчки могут оказаться вовсе не вашими, а брошенными в клубе подругой.

Главное – не спешите: не нужно во что бы то ни стало «дотягивать» статью до необходимого числа знаков, потом автоматически проверять правописание и жать на кнопку «напечатать» или «отправить». Перечитывайте, переписывайте, редактируйте текст; ищите более подходящие слова, перестраивайте предложения и абзацы; подбирайте более удачные примеры.

Прочитайте текст вслух. Убедитесь, что он избегает перечисленных выше ловушек. Не распух ли он от абстрактных идей, как профитроли от крема? Не перекрикивают ли друг друга отдельные мысли? Не стоит ли «причесать» лексику и упростить предложения? Если текст звучит монотонно, как дежурная проповедь, если он просит передышки в середине или если вы чувствуете, что хотите перебить себя вопросом, – перерабатывайте написанное. Мне всегда нужно **напечатать текст и спокойно выправить его на бумаге**: только так я замечаю лишние наречия, повторы, пропуски, превратности копипастинга и банальные опечатки (artits – самая частая моя ошибка). Хотя и в опубликованной версии обнаруживаются слова, без которых можно – и часто нужно – было обойтись. Нажимайте кнопку «отправить», только когда текст удовлетворяет вас целиком и полностью. Сдавайте текст не раньше, чем выверите все вплоть до последней запятой.

Ясно представьте себе своего читателя: желательно, чтобы он имел имя и лицо, а не был абстрактным «интересующимся». Часто проще писать, обращаясь к конкретному человеку – к наставнику, кумиру или другу. Пусть тот, чье мнение для вас важно (пусть даже и вы сами), будет у вас перед глазами.

Что делать, если вы зашли в тупик?

Вспомните, с кем вам нравится общаться по электронной почте.

Когда вы пишете такому адресату, ваша творческая энергия активизируется и нужные слова приходят сами собой, будто по мановению волшебной палочки. Ваше письмо становится остроумным и раскованным, вы избегаете штампов и просто кипите идеями. Кто этот адресат? Ясно представьте его себе и **пишите, как будто вы обращаетесь к нему лично.**

Убеждайте читателя. Любое письмо об искусстве, а может быть, и письмо вообще – это прежде всего убеждение. Авторы, пишущие об искусстве, пытаются убедить читателя в том, что:

- ♦ они понимают искусство, о котором пишут;
- ♦ на это искусство стоит (или не стоит) смотреть;
- ♦ они знают, о чем говорят.

Убеждение является единственной целью такого текста, как заявка на грант: в данном случае нужно убедить жюри в том, что ваш проект заслуживает поддержки. Возможно, **все удачные примеры в этой книге удались как раз потому, что убеждают:**

- ♦ цифровые изображения бесконечно видоизменяются и распространяются по миру (Штайерль, **текст 9**, с. 110);
- ♦ искусство Фархада Мошири провокационно, как и позиция его автора (Азими, **текст 17**, с. 133);
- ♦ в Берлине, по всей вероятности, существует сговор между галереями (Венцель, **текст 18**, с. 136).

Трагедия слабых текстов состоит именно в том, что они неубедительны. Из них можно сделать вывод, что искусство, о котором они говорят, не стоит того, чтобы на него смотреть: неудивительно, что им не удастся привлечь внимание. В каком бы формате из тех, которые описаны в третьей главе, вы ни работали, имейте в виду рекомендации, изложенные выше, и **пишите о том, что думаете.**

Глава III

Техника. Как следовать форматам, принятым в современном искусстве?

*Только пустые, ограниченные люди не судят по внешности^[74].
Оскар Уайльд. 1890*

Одна из причин того, почему авторам, пишущим об искусстве, порой так сложно обрести свой «голос», заключается в том, что **в сегодняшнем мире искусства бытует множество диалектов и интонаций**: публикация в журнале по истории искусства требует академического стиля; блог – близкого к разговорному, аннотации к иллюстрациям – «объективного», заявка на грант – близкого к деловому. Многие другие задачи тоже требуют своих стилей – оценивающего, объясняющего, описательного, репортажного и т. д. В этой главе я подробно остановлюсь на особенностях и требованиях различных форматов текста об искусстве. **Подробное рассмотрение получают структурные особенности текстов:**

♦ три вопроса, возникающие при взгляде на произведение искусства: *что это такое? что это значит? что из этого следует?* (см. с. 67);

♦ базовый план академического эссе и текста о групповой выставке (с. 157);

♦ перевернутый треугольник анонса/репортажа (развернутое вступление, краткое перечисление важных деталей – кто, что, когда, где и почему – и заключение с «изюминкой») (с. 176);

♦ ключевая идея, которая должна вести ваш текст через произведение, проект или творчество художника (в последнем случае это может быть простой хронологический порядок).

По мере обретения уверенности вы можете отрешиться от этих формальных требований или смешивать их друг с другом: почувствовав, что они вошли в привычку, *просто пишите*. Но пока вы в начале пути, нижеследующие рекомендации будут вашими верными друзьями.

1. Академическое эссе

Отправная точка

Любой текст в академическом формате, будь его целью вступительное испытание или публикация в специализированном журнале, начинается с общей характеристики темы. В худшем случае это скучная тема, навязанная вам преподавателем, а в лучшем – проблема, которой вы увлечены так страстно, что вам не до сна. Чаще всего ваша исходная точка находится где-то посередине. Попросите преподавателя посоветовать книги или статьи по выбранной теме или сами обратитесь к **авторитетным антологиям, сборникам или книжным сериям**:

♦ *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. 2-е изд. [2012] / Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015 (с подробной тематической библиографией);

♦ *Harrison C., Wood P.J., eds.* Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas. Oxford; Malden, M. A.: Wiley-Blackwell, 2002;

♦ серия «Themes and Movements» (Art and Photography / Ed. by David Campany, 2003; Land and Environmental Art / Ed. by Jeffrey Kastner, 1998; Art and Feminism / Ed. by Helena Reckitt and Peggy Phelan, 2001, etc.). London: Phaidon Press;

♦ серия «Documents of Contemporary Art» (Participation / Ed. by Claire Bishop, 2006; Memory / Ed. by Ian Farr, 2012; The Studio / Ed. by Jens Hoffman, 2012; Painting / Ed. by Terry Meyer, 2011; Utopias / Ed. by Richard Noble, 2009, etc.). Cambridge, M. A.; London: MIT; Whitechapel;

♦ хрестоматии издательства Routledge: *Mirzoeff N.* The Visual Culture Reader, 2012 (3-е изд.); *Wells L.* The Photography Reader, 2003.

Разумеется, вы не сможете ограничиться только этими сборниками: все нужные вам источники вы точно в них не найдете, и, кроме того, вам придется изучить полные версии работ по своей теме. **Ваши источники должны быть разнообразными, а библиография вашего эссе – оригинальной и свидетельствующей о проделанном труде.** Учебные заведения и библиотеки нередко предоставляют доступ к сетевым ресурсам, публикующим специализированные статьи, – таким, как JSTOR или Questia.

Ищите информацию в интернете вдумчиво: результат грамотно заданного поискового запроса дает полезные ссылки, но доверяйте только тем из них, которые подкреплены институциональным авторитетом.

Допустим, вы нашли в сети замечательный курс лекций или статью с подробной библиографией по вашей теме. Внимание! *Нельзя* воспроизводить без ссылок существующий материал, даже вспомогательный! Можно лишь пользоваться хорошими библиографиями для составления своего списка литературы.

Прочтите три-четыре наиболее важных текста по вашей теме и сделайте выписки. Резюмируйте каждую статью или главу книги в нескольких предложениях, выделите главное. Упорядочите выписки в виде таблицы или диаграммы. **Вам нужно собрать факты, чтобы затем подкрепить ими собственные идеи.** Эти «факты» включают:

- ♦ высказывания художников, критиков и других деятелей искусства;
- ♦ названия произведений;

- ◆ названия и даты выставок;
- ◆ рыночные данные;
- ◆ исторические сведения.

Все это должно поддержать *ваши собственные идеи*: не нужно перечислять факты, как это делается в энциклопедической статье. Помните, что любая цитата отражает точку зрения конкретного человека, ее автора. Она может свидетельствовать о широких познаниях, но не является истиной в последней инстанции (см. *Объяснять или оценивать?*, с. 25).

Приводя факты, сразу делайте ссылки на список литературы, чтобы в конце работы не искать заново имя автора, название книги/статьи, издательство, год и место выпуска, том или номер журнала, страницу и – для данных из проверенных сетевых источников – адрес сайта и дату вашего обращения к нему. Ссылки – не просто формальность. Они показывают, что автор проделал серьезный труд, подкрепив свои идеи фактическим материалом, а также что он знает и уважает труд своих коллег.

Изучая литературу, составляйте словарь, записывайте полезные термины или фразы с указанием части вашей работы, в которой они могут пригодиться. Когда ночью накануне сдачи текста вам не будет хватать собственных слов, эта палочка-выручалочка окажется под рукой.

Закончив краткий, но интенсивный этап исследования, попробуйте составить план или карту идей, наглядно показывающую связь тезисов будущего текста. Затем сгруппируйте и выстройте тезисы по порядку в соответствии с набранным материалом. **Теперь нужно кратко – слова в сорока – очертить поле вашего исследования.** Часто оно формулируется в виде *вопроса*, который вполне может оказаться вашим первым промахом, если будет:

- ◆ предвосхищающим (то есть содержащим в себе ответ);
- ◆ основанным на сомнительном допущении;
- ◆ слишком общим;
- ◆ слишком частным;
- ◆ устаревшим;
- ◆ неразрешимым из-за отсутствия или недоступности необходимой информации;
- ◆ требующим чудесного прозрения.

По ходу работы формулировка основного вопроса может потребовать изменений и уточнений – тем больше, чем дольше будет продолжаться ваше исследование. При подготовке диссертации он обычно меняется десятки раз, но, если на ваш текст отпущено три недели, вы можете позволить себе изменить свою отправную точку разве что единожды.

Основной вопрос

Взявшись «доказать» в тексте некую идею, не следует строить текст так, как будто бы она уже доказана. Иначе вы напомним детектива, который, вместо того чтобы спрашивать «Кто убил Роджера Акройда?», бросился доказывать, что это сделал дворецкий. **Ваша цель не в том, чтобы найти подтверждение заранее сделанному выводу**, а в том, чтобы исследовать неведомое. Изучите следующие примеры:

Предвосхищающий вопрос: *Почему влиятельные галереи определили ход истории искусства?* – Этот вопрос подразумевает, что влиятельные галереи определили ход истории искусства, что, может быть, и верно, однако

нуждается в доказательстве. Кроме того, он исключает множество других факторов, повлиявших на «ход истории искусства».

Сомнительное допущение: *Почему частные коллекционеры приобрели в сегодняшнем искусстве больше влияния и власти, чем коммерческие галереи?* – Этот «вопрос» скрывает за собой допущение, согласно которому коллекционеры являются сегодня более сильными игроками, чем частные галереи. Какие коллекционеры? По сравнению с какими галереями? Как измеряются «влияние и власть»?

Слишком общий вопрос: *Какова роль коммерции в истории искусства?* – С тем же успехом можно спросить, сколько ангелов умещается на булавочной головке.

Неразрешимый вопрос: *Являются ли влиятельные галереи самым важным фактором успеха художника?* В этом вопросе слишком много переменных. О каком успехе идет речь: о финансовом, социальном, личном или о признании критиков? И как измерить роль других факторов: таланта, связей, художественной моды, выбора куратора, вкуса коллекционера или, наконец, простого везения?

Устаревший вопрос: *Играют ли влиятельные галереи роль в признании нового искусства?* – Разумеется, играют, но сегодня это слишком очевидно, чтобы требовать изучения.

Вопрос, требующий чудесного прозрения: *Как арт-рынок развивающихся стран повлияет на современное искусство?* – Старайтесь не заниматься предсказаниями.

Удачный вопрос: *Как строятся отношения между коммерческими галереями и музеями в современной Великобритании? О приобретениях из частных галерей, сделанных музеем Тейт Модерн в 2004–2014 годах.* – В этом вопросе оговорен конкретный период времени и тема, которую можно исследовать исходя из конкретных музейных приобретений и комментариев галеристов, художников и кураторов.

Как только вы сформулировали вопрос (его можно положить в основу **краткой аннотации к вашему тексту из 100–250 слов**, если она потребуется), приступайте к исследованию. Непременнo поясните – с самого начала, во вступлении, – почему вы выбрали тех или иных художников, те или иные произведения или события в качестве показательных, способных убедительно охарактеризовать заявленную вами тему. Удостоверьтесь в том, что эта тема может быть раскрыта за имеющееся у вас время. **Многие авторы распределяют время так:**

- ♦ одна треть на сбор материала;
- ♦ одна треть на планирование и написание черновика;
- ♦ одна треть на итоговую редактуру.

Оцените, сколько времени есть в вашем распоряжении, и разделите его соответственно. Имейте в виду, что довольно много времени уходит на доработку черновика. **Нельзя экономить на редактуре и окончательной вычитке текста.** Порой приходится в последнюю минуту перерабатывать некоторые детали аргументации, оттачивать язык изложения, добиваясь ровной «академической интонации» всего текста. Не пренебрегайте финальной стадией работы!

Структура

Обычно студенты неплохо справляются со сбором материала, но многие из них спотыкаются на следующих стадиях, когда и определяется отличие *удачного академического исследования* от простого резюме прочитанных текстов или свободного размышления. Чтобы не зайти в тупик:

- ♦ ясно сформулируйте вопрос и четко очертите поле исследования;
- ♦ приведите свой довод или доводы, основываясь на собранных фактах;
- ♦ отберите и структурируйте материал, основываясь на своих доводах.

Ниже приводится базовый план академического эссе для бакалавриата и аспирантуры. Помните, что **по крайней мере к концу первого пункта читатель вашего эссе должен ясно представлять себе его тему.**

1. Введение (1–2 абзаца).

Сформулируйте вопрос или тему исследования. Будьте конкретны!

а) Изложите ваш тезис, основанный на проведенном исследовании и характеризующий ваш подход к вопросу или теме.

б) Объясните, почему вы обратились к вашей теме. Требование ясности не означает, что вы должны смирить свою индивидуальность: ясность может быть достигнута с помощью стиля – например, если вы начнете:

- ♦ с описания характерного произведения или события;
- ♦ с умело выбранной истории;
- ♦ с резюмирующей ваш посыл цитаты.

2. Контекст работы (2–4 абзаца).

а) Изложите историю вопроса: кто занимался данной проблемой? каковы были их основные идеи?

б) Введите ключевые термины: какие их определения существуют? какие из них вы будете использовать?

в) В чем интерес вашей темы? Для чего она важна? Почему она актуальна?

3. Первый довод/раздел, следующий из вышеизложенного или развивающий его:

а) пример;

б) дополнительные примеры;

в) первый вывод (если эссе короткое, переходите к заключению на этом этапе).

4. Второй довод/раздел, следующий из вышеизложенного или развивающий его:

а) пример;

б) дополнительные примеры;

в) второй вывод (если эссе средней длины, переходите к заключению на этом этапе).

5. Третий довод/раздел, следующий из вышеизложенного или развивающий его:

а) пример;

б) дополнительные примеры;

в) третий вывод (если эссе длинное, переходите к заключению на этом этапе).

6. Заключение.

Обобщите выводы и подтвердите тезис в развитом и углубленном виде. Не повторяйте введение!

7. Библиография и приложения: расшифровки интервью, данные статистических исследований, таблицы, схемы, графики, карты, списки, указатели.

В средний раздел эссе (пункты 3–5) можете включить столько доводов, сколько считаете нужным. Части, соответствующие каждому доводу, должны быть примерно одинаковыми. Такого правила придерживается большинство аспирантов: диссертация, содержащая от восьмидесяти до ста тысяч слов, должна *последовательно развивать один тезис и составлять оригинальный вклад в осмысление своей темы*.

Четко сформулируйте довод, тезис или вывод, основанный на вашем исследовании: он послужит путеводной нитью текста. Простое изложение информации, связанной с вашей темой, и сколь угодно интересных цитат, найденных вами по ходу работы, не принесут вам успеха. В то же время **от эссе не ждут блестящей теории, достойной Нобелевской премии. Вполне достаточно удачной точки зрения**, которая организует материал и свяжет воедино ваши мысли.

Найти *свою* точку зрения необходимо, и чем оригинальнее она будет, тем лучше, но если вначале она для вас неочевидна – не беда. Главное – твердо держитесь своей темы и своего тезиса: скажем, напоминайте их в конце каждого раздела, отмечая, как связаны с ними изложенные факты и идеи. Каждая часть текста должна развивать тезис, внося в него новые оттенки и избегая повторения.

Не ждите, что читателя посетит откровение свыше и он сам разберется в том, почему выбранные примеры подкрепляют ваши идеи: четко проговаривайте все логические связи (см. *Как обосновывать свои идеи?*, с. 72). Старайтесь сразу замечать и исключать из текста необязательные отступления и остановки на второстепенных деталях. *Использовать все сведения, собранные в ходе исследования, невозможно*. Отберите из них наиболее удачные и убедительные примеры, напрямую связанные с темой и тезисом. Не пытайтесь «обогащать» текст материалом, единожды отложенным в сторону, каким бы ценным он ни казался вам поначалу. Используйте только самое важное, но помните, что важными являются и контраргументы, и примеры, расшатывающие ваш тезис, и исключения из найденного вами правила.

Начинающим авторам часто кажется, что, следуя сухим и формальным академическим стандартам, они обесцветят свою мысль. Однако они смешивают форму и содержание. Если вы наполните стандартную форму оригинальными идеями, изложите их увлекательным, свободным от жаргона языком и поддержите яркими фактическими примерами, то вас ожидает триумф над гнетом условностей.

Впрочем, отходя от приведенной выше схемы, вы можете:

- ♦ менять разделы местами;
- ♦ вводить термины и определения, а также дополнять контекст не только в начале работы, но и далее;
- ♦ расширять, сужать, корректировать тезис;
- ♦ вводить в текст противоположную точку зрения, например в виде вопросов: *каковы могут быть возражения в адрес моей теории? существуют ли иные решения поставленной мною проблемы? что противоречит моему выводу?*
- ♦ использовать в качестве тезиса не ответ на вопрос, а новый вопрос или круг вопросов.

Каждая предлагаемая вами идея должна быть связана с предыдущей и поддерживаться примерами и фактами, приближая вас к итоговому выводу.

Организируйте материал – цитаты, истории, примеры – блоками, объединенными по теме или ключевому слову. Можете использовать для этого подменю «Ссылки и списки литературы» и «Предметный указатель» в меню «Ссылки» Microsoft Word.

Чтобы упорядочить собранный материал, нужно его рассортировать. Работая, скажем, над академическим эссе о готической теме в современном искусстве, соберите все найденные сведения в один текстовый файл, обозначьте каждый элемент одним-двумя ключевыми словами («руины», «призраки», «дома с привидениями») и выстройте блоки в алфавитном порядке. По ходу работы добавляйте к заголовкам подзаголовки («руины и литература XVIII века», «руины и модернизм»), следя за тем, чтобы блоки сохраняли единство. По их алфавитному перечню вы сразу увидите, какие приоритеты более важны, а какие – менее, и сможете составить план или схему будущего текста: для этого достаточно выстроить существенные информационные блоки (разделы) в логичном порядке, без сожаления отказавшись от несущественных. Подумайте, какой вывод можно сделать из фактов, собранных в каждом блоке. Не стоит тратить время на перетасовку их содержания – лучше проанализируйте имеющуюся информацию и соедините факты в умозаключения, а смысловые разделы – в связный текст.

Что делать и чего не делать?

Не занимайтесь плагиатом – не выдавайте чужую работу за свою. **Плагиат – это мошенничество**, и совершивший его оказывается запятнан как в этическом, так и в интеллектуальном смысле. Последствия для него могут быть самые разные: от переэкзаменовки при поступлении в вуз, неачета года или ступени образования до исключения из учебного заведения или даже судебного разбирательства. Не включайте в свою работу информацию из Интернета без ее тщательной проверки и указания авторства. «Подхваченные» предложение или абзац, которые вы ловко перефразировали, *остаются плагиатом*. Советую детально изучить критерии подлинности текста, принятые в вашем учебном заведении (обычно они приводятся на сайтах вузов)^[75]. Если вы не уверены в требованиях к ссылкам и цитированию источников, можете обратиться к таким ресурсам, как www.plagiaris.org

Не заменяйте свое мнение цитатами. Ваша задача – не разыскать как можно более удачные цитаты, подкрепляющие ваши выводы и, возможно, формулирующие их лучше, чем это под силу вам, а *проанализировать все сказанное и написанное по вашей теме*. Не увлекайтесь цитатами: пусть их будет не более двух на страницу, если только нет крайней необходимости для большего. **Основную часть работы должны составлять ваши собственные мысли.** В одной цитате должно быть, как правило, не более четырех предложений; по возможности старайтесь цитировать кратко, укладываясь примерно в пятьдесят слов.

Цитируйте только уместные источники: высказывания художника или других компетентных деятелей искусства, взятые из официальных интервью, авторитетных изданий и с уважаемых сайтов. Не приводите опрометчивых суждений. Допустим, в эссе о политике поддержки искусства в разных странах Европы будет уместна информация из уст директора мадридского музея о том, какая часть его бюджета формируется из общественно финансируемых источников, но сомнительна его же попытка сравнить свой опыт с системой государственной поддержки искусства в Италии (если, конечно, он не основывается на данных проведенного исследования). Получив от кого-либо сведения, не входящие в сферу его непосредственной компетенции, тщательно их проверьте.

Все содержание заимствованных слов составляют *мысли их автора*. Взять хотя бы мнение художника о своем творчестве: будучи правдивым свидетельством о его замысле, оно совсем не обязательно говорит о значении его работ для вас. Всегда задумывайтесь о том, насколько ценна для вас та или иная цитата, что добавляет она к вашим доводам. Это должно быть ясно и читателю: не бросайтесь цитатами, заставляя читателя самого искать связь между ними.

Не следует брать за текст, едва наметив общий план. По мере развития плана, его наполнения точными примерами для каждого довода задача написания текста упростится сама собой. А завершив текст хотя бы вчерне, **составьте план вновь**: одним словом или одной строкой выразите суть каждого абзаца и проверьте, удалось ли вам сохранить логичный порядок. Последовательно ли развивается ваш тезис? Если нет, попробуйте поменять абзацы местами (здесь тоже может помочь сортировка текста по ключевым словам – см. с. 161). Фрагменты, не имеющие отношения к делу, исключите, добавьте недостающие связки или факты, которые могут помочь донести вашу мысль.

Если вам трудно составить развернутый план текста вначале, **переработайте исходную схему согласно черновику**. Профессионалы часто действуют именно так: составляют общий план, затем пишут «по наитию» и, наконец, структурируют получившийся текст, дорабатывая абзацы и выстраивая их в оптимальном порядке.

Очистите текст от повторов, «воды» и отступлений. **Пишите не общими фразами, а по существу**:

В начале девяностых годов художники считали «место» основным элементом своей практики.

Неужели так считали *все* художники девяностых годов и по отношению ко *всей* своей практике? Гораздо точнее будет такой вариант:

В начале девяностых годов некоторые художники считали «место» основным элементом своих произведений: примерами могут быть работы «О тропической природе» (1991) Марка Диона или «Мировое турне» (1993) Рене Грин.

Теперь поясните, как этот приоритет выразился в произведениях. Для соединения фраз или абзацев между собой используйте вводные слова и выражения: более того, в самом деле, в результате, поэтому, таким образом, подобным образом, напротив, как следствие, вместе с тем и т. д.

Не нужно перечислять произведения или иные данные, иллюстрируя еще не доказанную идею. Не пытайтесь представить источники как заведомо соответствующие вашему тезису: тем самым вы превратите исследование – поиск истины – в нечто противоположное, а именно в подтверждение заготовленных выводов. Рассматривайте каждое произведение в отдельности и при необходимости объясняйте:

Вопрос 1 Что это? Кто, где, когда, как создал произведение? Как оно выглядит?

Вопрос 2 Что оно может значить?

Вопрос 3 Что оно добавляет к вашей мысли или к нашему представлению о мире?

Не умалчивайте о спорных моментах, четко обозначайте условия верности ваших выводов. Студенты часто спрашивают:

- ◆ Что делать, если при сборе материала выявились противоречивые данные: рыночные цены, произведения, коллекции или институты, не вписывающиеся в стройную картину?
- ◆ Нужно ли принимать в расчет мелкие противоречия?

Безусловно, нужно. **Факты в той или иной степени противоречат друг другу почти всегда.** Либо сразу признайте исключения: «Не все „памятники“, созданные Томасом Хиршхорном, посвящены известным политическим деятелям: например...», либо будьте готовы к тому, что они вмешаются в ход вашего исследования. Четко очертите границы вашей работы: «Эссе не претендует на всесторонний обзор искусства перформанса семидесятих годов: оно сфокусировано на двух крупных работах лидеров этого жанра – Марины Абрамович и Вито Аккончи».

Нельзя просто не упомянуть об аукционных ценах или кураторах, чье поведение не согласуется с вашими выводами. Признавайте исключения – возможно, подчеркивая их редкость: «Куратор 54-й Венецианской биеннале Биче Куригер, в отличие от многих своих предшественников, выбрала необычный трансисторический подход...»

Если же соотношение подтверждений вашего тезиса и исключений из него составляет 1:3 или того меньше, значит, тезис неубедителен и нуждается в пересмотре.

Подсказки напоследок

При построении работы на нескольких ключевых терминах (например, «дигитальная образность», «коллаборация», «интерактивный музей», «развивающиеся рынки») **используйте их умеренно, чтобы не обесценить.** Если читатель будет наткаться на такие слова и словосочетания в каждом предложении, то они, а вместе с ними и весь ваш текст, утратят смысл и превратятся в тавтологию. (Тавтология означает объяснение термина с помощью его самого, например: «коллаборация – это сотрудничество» или «интерактивный музей активно взаимодействует с посетителями». Подобные определения категорически недопустимы.) Загляните в известную книгу Николя Буррио «Реляционная эстетика» (1998)¹⁷⁶. Обратите внимание, что автор – это заметно и в переводе – подбирает множество синонимов («общительность», «межчеловеческое взаимодействие», «сопричастность зрителя», «социальный обмен», «микросообщество»), нюансируя свой основной тезис. Свои волшебные слова – «реляционная эстетика» – он употребляет сравнительно нечасто, чтобы сохранить их ценность.

Не жалейте усилий на составление библиографии. Скажу по секрету: *университетские преподаватели во многом судят о работе по библиографии*, потому стоит заняться ею с самого начала. Если вы не прочли все упомянутые источники от корки до корки – ничего страшного, но **перечень использованной литературы должен быть не меньше страницы и содержать достаточно много серьезных, значимых книг, а не только ссылки на источники в интернете.** Прежде всего профессора смотрят на «первоисточники»: вы должны прочесть «Camera lucida» Ролана Барта (1980), а не только «Новую оксфордскую хрестоматию французской литературы», как бы ни была она хороша. Если вы цитируете по вторичным источникам, отметьте этот факт в ссылке, но помните: приоритет всегда за оригиналом.

Никогда не цитируйте пресс-релизы, Википедию или иные не проверенные в должной мере источники, если, конечно, они сами не входят в вашу тему (когда речь идет, скажем, о сомнительности сетевого арт-жаргона – см. пресс-релиз об Эладе Лассри, с. 100) или не требуются вам по иной веской причине: тогда непременно оговорите их ненадежность. Любую почерпнутую в них информацию трижды проверьте, а лучше обращайтесь к авторитетным источникам.

Всегда высоко ценится новый материал – ваше собственное интервью с художником, директором аукциона или куратором, самостоятельно проведенный опрос и т. п. Приведите особо важные для вас цитаты из осуществленного исследования и дайте ссылку на приложение к своей работе, где его результаты – текст интервью или данные опроса – будут помещены целиком. Всегда четко характеризуйте приводимые цитаты и факты, показывая, как именно они связаны с ходом вашей мысли.

Снабжайте ссылками все, что не является общеизвестным: цитаты, статистические сведения, упоминания исторических событий – словом, все, что может вызвать у читателя вопрос. При составлении примечаний придерживайтесь стандарта, принятого в вашем учебном заведении. В США или Великобритании это будут, скорее всего, чикагский, гарвардский стандарт или стандарт Ассоциации современного языка (MLA), детали которых изложены в изданиях:

♦ The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers [1906]. Chicago and London, 2010 (16-е изд.);

♦ Neville C. The Complete Guide to Referencing and Avoiding Plagiarism [2007]. Maidenhead: Open University Press, 2010 (2-е изд.);

♦ Modern Language Association of America, MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing [1985]. New York, 2008 (3-е изд.)⁴.

Иногда учебные заведения сочетают элементы этих стилей или используют менее распространенные, известные как ванкуверский или оксфордский. Если вам не предъявлены четкие требования, выберите один из стандартов сами и используйте его последовательно во всей работе. В крайнем случае возьмите любое академическое издание по искусству и следуйте его образцу. В то же время **примечания – это не место для захоронения отходов**, куда можно втиснуть любую дополнительную информацию и таким образом обойти ограничение в числе слов. Старайтесь обходиться простыми библиографическими ссылками и помните, что надстрочный знак примечания всегда ставится после знака препинания⁵.

Наряду с датой выхода издания, по которому дается цитата, обязательно приводите дату первой публикации. Из ссылки «Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, London: Penguin Modern Classics, 2008» следует, что Кант написал книгу два с лишним века спустя после своей смерти. Предпочтительным будет такой вариант: Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* [1781], London: Penguin Modern Classics, 2008.

Рассмотрим развитие базовой схемы построения академического эссе на примере конкретного текста, который начинается так:

Раньше под сайт-специфичностью подразумевалось нечто основательное, относящееся к земле и определяемое строгими законами физики. Сайт-специфичные произведения были прочно связаны с «присутствием», тематизировали силу тяготения, даже если в материальном отношении были эфемерными, и акцентировали неподвижность, даже если были рассчитаны на исчезновение или разрушение. Размещаясь в

⁴ В России правила оформления ссылок регулируются текущим ГОСТом или конкретными учебными заведениями, иногда незначительно отступающими от него. Издательства и журналы могут использовать как отечественный, так и один из зарубежных стандартов. Наиболее распространенный на сегодняшний день вариант библиографического описания использован в этой книге (см. примечания). Вот пример ссылки на книгу, аналогичный приведенному автором и содержащий основные элементы: Кант И. Критика чистого разума [1781] / Пер. Н.О. Лосского // Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964.

⁵ Это правило относится к англоязычным текстам; в русском языке знак примечания всегда ставится перед знаком препинания, относящимся к данному слову или предложению (исключения —!? и ..., когда примечание относится ко всему завершаемому ими предложению).

белом кубе галереи или в пустыне Невады, будучи архитектурно- или пейзажно-ориентированным, **сайт-специфичное искусство исходило из понимания «места» как фактического местоположения, осязаемой реальности** [1] <...> Сайт-специфичные работы, появившиеся **на закате эпохи минимализма – в конце 1960-х – начале 1970-х годов** [2], – в корне изменили эту модернистскую парадигму.

Текст 22. Мивон Квон. *Место за местом: заметки о сайт-специфичности* (October, 1997).

Эссе Мивон Квон прослеживает изменения, которые претерпело сайт-специфичное искусство (как сам термин, так и произведения) с шестидесятых годов. Тема с очевидностью следует из текста, хотя Квон нигде не формулирует ее буквально. Это очень обширная тема, по ней можно написать диссертацию. Для работы меньшего объема и сложности ее можно было бы конкретизировать и сузить. Итак:

1. Введение

Постановка вопроса: как сайт-специфичное искусство изменилось с шестидесятых годов?

а) Изложение тезиса. Квон вводит понятие «места» как физического местоположения [1] и сразу начинает разговор о том, как расширилось это понятие за прошедшие десятилетия и как его расширение повлияло на произведения искусства.

б) Пояснение тезиса на конкретном примере. Квон ссылается на работы двух известных художников – Роберта Барри (приводится цитата из его интервью 1969 года) и Ричарда Серры – и характеризует их ранние взгляды на сайт-специфичное искусство.

2. Контекст работы

а) Исторические рамки. Квон кратко характеризует отправную точку своей работы – традицию модернистской скульптуры – и обозначает период, с которого начнется исследование [2].

б) Ключевые термины. В центре эссе Квон – менявшиеся на протяжении последних сорока лет определения «места», поэтому «введение ключевых терминов» проходит по всему ее тексту.

в) Актуальность темы. Квон приводит красноречивый пример – известную скульптуру Ричарда Серры «Наклонная дуга» (1981), которая была установлена в публичном пространстве, но вызвала недовольство местных жителей, предложивших перенести ее в другое место, – и цитирует письмо, написанное Серрой в 1985 году, в котором он яростно защищает свое произведение и объясняет, почему перемещение скульптуры исказит или даже уничтожит ее (дело было им проиграно).

3. Первый довод/раздел. Для художников, которые работали в области сайт-специфичного искусства на раннем этапе его развития, была важна критика «демонстративной белизны» галереи и бегство из нее.

а) Пример. Даниэль Бюрен и его стремление «разоблачить» пространство музея и других художественных институтов (с. 88 эссе Квон).

б) Дополнительные примеры. Ханс Хааке и его понимание «места» как возможности перехода из «физических пределов галереи в систему социально-экономических отношений (в работе „Конденсационный куб“,

1963–1965)» (с. 89). Майкл Ашер и его работа для ежегодной выставки Художественного института в Чикаго, в которой он попытался «продемонстрировать, что места проведения выставок вовсе не являются универсальными или вневременными» (там же).

в) Первый вывод. Для первого поколения представителей сайт-специфичного искусства «место» в буквальном смысле совпадало с фактическим пространством галереи.

4. Второй довод/раздел. Для художников следующего поколения понятие «места» вышло за пределы системы искусства и распространилось по всему окружающему миру.

а) Пример. Проект Марка Диона «О тропической природе» (1991) был осуществлен в четырех различных местах – как в галереях, так и в тропическом лесу на реке Ориноко (с. 92–93).

б) Дополнительные примеры. «В проектах таких художников, как Лотар Баумгартен, Рене Грин, Джимми Дарем и Фред Уилсон, важными „местами“ художественного исследования стали последствия колониализма, рабства, расизма и этнографических традиций в политике идентичности» (с. 93). По мнению историка искусства Джеймса Майера, которого цитирует Квон, «место» – это «процесс, <...> временная вещь, движение, цепочка смыслов, лишенная определенного фокуса» (с. 95).

в) Второй вывод. Понятие «места» неуклонно мигрирует в сторону блуждающей, не удерживающейся в четких границах «местности».

Квон продолжает эссе в неослабевающем темпе, выдвигая все новые идеи, подкрепляя их удачными примерами, делая логичные выводы и вместе с тем постоянно возвращаясь к своему основному тезису: понятие «места» меняется со временем, и вместе с ним меняется сайт-специфичное искусство.

5. Последний довод/раздел. Сегодняшний художник, работающий в области сайт-специфичного искусства, перемещается по миру, участвуя в интернациональных проектах и событиях, и тем самым вливается в глобальные потоки мигрантов и беженцев.

а) Пример. Постмодернистский теоретик Дэвид Харви пишет о меняющемся «мире, в котором становится все меньше пространственных барьеров для обмена, движения и коммуникации» (с. 107).

б) Дополнительный пример. Идея о том, что «современная жизнь представляет собой сеть свободно движущихся потоков» (с. 108), сродни «ризоматическому номадизму» в определении Жюльена Делёза и Феликса Гваттари (с. 109).

Внимание! Прежде чем апеллировать в своем эссе к таким теоретикам, как Делёз и Гваттари, Квон хорошо подготовила своего читателя, снабдив его массой информации о сайт-специфичном искусстве и его истории: в итоге философские идеи не становятся прокрустовым ложем, в которое загоняются произведения, а способствуют пониманию искусства.

в) Контрпример. Квон признает, что, хотя для художников и интеллектуалов «место» превратилось из физического местоположения в абстракцию, для многих других оно по-прежнему остается материальной реальностью. По словам ученого Хоми Бхабхи, «Земной шар становится все меньше и доступнее для тех, кто им владеет. Но для бездомных

и обездоленных – мигрантов и беженцев – нет большего желания, чем преодолеть несколько футов границы» (с. 110).

6. Заключение/итоговый вывод. «Место» в его обновленном определении можно рассматривать как совокупность различий и отношений между конкретными местоположениями, не сводя его к жесткой последовательности, в которой «одно место следует за другим».

Моей задачей не было составить реферат эссе Квон. Другой читатель может интерпретировать его содержание совсем не так, как это сделано в приведенной схеме. Ради экономии места я опустила многие замечательные примеры и суждения, а также безупречно составленные примечания, которыми они подкреплены. Мне хотелось продемонстрировать, что **серьезный автор не пытается наштамповать текст всеми найденными примерами, а заостряет внимание только на тех из них, которые обогащают его собственные убедительные и красноречивые наблюдения.** Это позволяет Квон выстроить из доводов и примеров логичное повествование, которому ничуть не мешает контрпример Хоми Бхабхи, расходящийся с мнением исследовательницы, но лишний раз демонстрирующий широту ее мысли.

Рассмотренное эссе является образцом академического текста, написанного на высоком уровне. В расширенном и дополненном виде оно легло в основу книги Мивон Квон «Место за местом», вышедшей в 2002 году¹⁷⁷. Даже самый способный студент первых курсов едва ли сможет соответствовать этому уровню, но не стоит отчаиваться!

- ◆ Проводите исследование как можно основательнее;
- ◆ ставьте актуальные и разрешимые вопросы, не опираясь на допущения;
- ◆ делайте логичные выводы, исходя из собранных фактов (см. *Как обосновывать свои идеи?*, с. 72);
- ◆ по возможности находите свою оригинальную точку зрения, которая позволит вам подобрать убедительные примеры.

И, наконец, не забудьте о требованиях к оформлению работы. Титульная страница обычно должна содержать следующую информацию:

- ◆ ваше имя и фамилию (или студенческий номер);
- ◆ название работы;
- ◆ дату сдачи работы;
- ◆ имя и фамилию преподавателя и/или научного руководителя;
- ◆ название учебного заведения.

Последний просмотр

Проверьте правильность написания редких слов и имен. Перечитайте работу по крайней мере дважды. Как правило, текст должен быть набран 12-м кеглем шрифта с двойным интервалом и полями не менее чем в 2,5 см. Пронумеруйте страницы. Убедитесь в наличии абзацных отступов. Еще раз проверьте, куда, когда и в каком виде вы должны представить свою работу. **И сдайте ее вовремя!**

2. «Объясняющие» тексты

Короткая заметка

Сегодня короткие заметки об искусстве публикуются всюду – от журналов вроде *Elle Decoration* до сетевой версии журнала *Artillery* с его «убойными текстами об искусстве», как гласит девиз издания. При всей разнице в профессиональном уровне эти **заметки почти всегда следуют схеме «перевернутого треугольника»**, характерной для новостей: мощное вступление с перечислением всего самого главного, затем – переход к деталям. Вот базовый план такого текста:

1. Заголовок (иногда с подзаголовком). Лаконично изложите новость, чтобы привлечь интерес читателя.

2. Лид – краткий анонс, заостряющий внимание на самом интересном в материале или событии, которому он посвящен. В нескольких строках (не более пятидесяти слов) резюмируйте содержание события или объясните, чем оно уникально. Ни в коем случае не используйте жаргон, абстрактную терминологию и философские рассуждения.

3. Кто/что/где/когда/почему. Опишите характерные детали события, приводя важные цифры, факты и другие данные, при необходимости – краткие цитаты. Не допускайте неопределенности.

4. Заключение с «изюминкой». Кратко подытожьте свою основную мысль.

В короткой заметке **информация подается в порядке уменьшения важности** (см. *Излагайте материал логически*, с. 115). Этот же принцип можно использовать и для предисловия к длинной статье, и для таких нежурналистских текстов, как аннотация к произведению процесс-арта (в печатном издании или на сайте) или к лоту в аукционном каталоге.

Краеугольный камень журналистского письма составляют факты, полученные из первоисточников (интервью, репортаж, свидетельства очевидцев), и общественно доступная информация (пресс-релизы, итоги аукционов). Короткие заметки обычно пишутся в третьем лице и не включают (или почти не включают) интерпретацию. Об авторской журналистике см. *Авторская колонка* (с. 255).

Азы

Учитывайте уровень подготовки аудитории. Как правило, короткая заметка должна сочетать в себе интерес для специалистов и понятность для неспециалистов. Если она написана ясно и рассудительно, в хорошем стиле и на солидной информационной основе, то на нее обратят внимание и те и другие. **Обходитесь без штампов и само собой разумеющихся комментариев** вроде такого: «Влияние рынка на современный мир искусства неуклонно растет». Неужели? Будьте конкретны и приводите в подтверждение своих слов проверенные факты:

- ◆ точные даты и часы событий;
- ◆ фамилии художников и названия галерей;
- ◆ названия, даты создания и размеры произведений;
- ◆ цены, эстимейты и показатели продаж;
- ◆ данные о числе посетителей;
- ◆ расстояния;

♦ проценты.

Не утомляйте читателя. Найдите актуальный сюжет и доходчиво изложите его, избегая прикрас и преувеличений, искусственно подогревающих интерес. Обычно **журналистские тексты пишутся в активном залоге** короткими предложениями, в которых подлежащее и сказуемое стоят рядом, а определения и уточнения сведены к минимуму. Язвительность, как и академический язык, здесь не в чести. **Соблюдайте точность**, проверяйте все данные по надежным источникам информации.

Ниже приводятся (с незначительными купюрами) и кратко разбираются две короткие заметки. Первая, посвященная общественным протестам в Бразилии, предваряет в своем издании более обстоятельную статью о миллиардных вложениях в развитие новых «культурных центров» по всему миру: Сан-Паулу, Киев, Сингапур, Абу-Даби. Вторая сообщает о стабилизации арт-рынка Гонконга.

ХУДОЖНИКИ ВЫХОДЯТ НА УЛИЦЫ ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ БРАЗИЛЬЦАМИ, ТРЕБУЮЩИМИ УВЕЛИЧЕНИЯ АССИГНОВАНИЙ НА СОЦИАЛЬНЫЕ НУЖДЫ, А НЕ НА СПОРТ [1]

Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро. «Все – на улицы!» – гласили лозунги участников массовых протестов, прокатившихся по Бразилии в прошлом месяце. Начавшиеся с митинга против повышения цен на проезд в автобусе, выступления быстро приобрели общенациональный масштаб: 20 июня в них приняли участие более двадцати миллионов человек [2]. <...> Демонстранты требовали приоритета социальных субсидий над расходами на проведение чемпионата мира по футболу 2014 года и Олимпийских игр 2016 года. Затраты на эти мероприятия огромны: стоимость строительства стадионов и инфраструктурных объектов выросла с приближением чемпионата мира до 28 миллионов реалов (12,4 миллиона долларов США), и это на фоне экономического спада в стране. В прошлом году рост бразильской экономики не достиг и 1 % [3]. «У нас строятся стадионы мирового уровня, но нет соответствующего образования и здравоохранения, – говорит куратор Адриану Педроза, один из участников манифестаций. – При столь резких перекосах в демократической стране население не может молчать» [4].

Текст 23. Ш. Б. [Шарлотта Бернс]. *Художники выходят на улицы вместе с другими бразильцами, требующими увеличения ассигнований на социальные нужды, а не на спорт (The Art Newspaper, июль/август 2013).*

ВЕСЕННИЕ ТОРГИ В ГОНКОНГЕ ВСЕЛЯЮТ ОПТИМИЗМ [1]

Весенние торги Sotheby's в Гонконге, состоявшиеся 3–8 апреля, принесли хорошие новости игрокам аукционного мира, делающим ставку на Китай. Результаты превзошли ожидания, достигнув 2,18 миллиарда гонконгских долларов при общем эстимейте в 1,7 миллиарда [2]. <...> Продажи современного азиатского искусства пока не добрались до рекордных показателей недавнего прошлого, но оставили позади предварительные оценки, особенно благодаря продаже работы Йоситомо Нара «Ты не одинок» за 41 миллион гонконгских долларов, что более чем вдвое выше эстимейта в 18 миллионов. Как и на других торгах современного азиатского искусства, некоторые работы не были проданы

(возможно, дело в завышенных эстимейтах) [3]. <...> В целом прошедшие торги свидетельствуют о том, что ситуация стабилизируется [4].

Текст 24. [Без подписи]. *Весенние торги в Гонконге вселяют оптимизм (Asian Art, май 2013).*

[1] **Заголовок** – краткое изложение новости с акцентом на ее актуальность.

[2] **Лид** – «крючок», привлекающий внимание читателя.

[3] **Кто/что/где/когда и почему.** Здесь будьте обстоятельны. Если это уместно, приведите разные точки зрения на событие. От сомнительной информации – например, основанной на слухах, – лучше отказаться или как минимум сделать оговорку о возможной неточности: «некоторые работы не были проданы (возможно, дело в завышенных эстимейтах)».

[4] **Заключение** с «изюминкой». Сформулируйте ваш вывод.

Внимание: имена в коротких заметках, особенно при цитировании (которое должно быть точным!), принято пояснять: «*куратор* Адриану Педроза».

Короткий описательный текст

Этот формат используется:

- ◆ в каталогах арт-ярмарок;
- ◆ в аннотациях на музейных этикетках;
- ◆ в текстах на выставочных стендах;
- ◆ в путеводителях по биеннале;
- ◆ в аннотациях к изображениям на сайтах;
- ◆ в расширенных подписях к иллюстрациям книг.

Широкое распространение текстов в несколько строчек позволяет говорить о «культе краткости» в щебечущем, по примеру «Твиттера», сегодняшнем арт-мире, где искусство нужно подхватывать на лету и перерабатывать в большом количестве. Поэтому авторы, которым заказывают подобные мини-тексты (публикуемые часто без указания имени), должны уметь:

- ◆ увязывать точно найденные актуальные факты с такими же актуальными смыслами;
- ◆ удовлетворять информационные запросы всех, от школьников до опытных экспертов;
- ◆ внятно характеризовать самые сложные произведения с помощью нескольких фраз.

Чтобы писать короткие тексты на высоком уровне, нужно больше навыков, чем принято думать. Заказывать их неопытным новичкам, оплачивать исходя из количества слов (знаков) и публиковать без редакции *недопустимо*. Требуется железная дисциплина, чтобы без потерь уложиться в 150 слов. Будьте уверены: сочинять безупречные сверхкороткие тексты намного тяжелее, чем заполнять рассуждениями просторное, в 2000 слов и больше, эссе для каталога.

Азы

Первейшая задача автора сверхкороткого текста заключается в том, чтобы **выделить в произведении одну тему или сторону, через которую оно будет представлено**. В этом формате вы не сможете охарактеризовать произведение полно, поэтому сразу выберите в нем главное для себя. Это может быть:

- ◆ материал;
- ◆ техника;

- ◆ процесс создания;
- ◆ символика;
- ◆ политическое содержание;
- ◆ связь с биографией художника;
- ◆ отсылка к его архиву;
- ◆ внутренний конфликт или провокация.

Как следует изучив произведения и информацию об их авторе, задайте стержень своему тексту. Можете использовать сравнение, уподобление или удачную метафору. **Будьте конкретны**; уж лучше охарактеризовать достаточно узкий аспект произведения, чем писать: «художник исследует весь спектр идеологий, пронизывающих политику XXI века». Организовать информацию поможет все та же схема «перевернутого треугольника» (см. с. 176) – особенно если вы пишете заметку-анонс. **Никакой выпренности!** Немедленно остановите себя, начав писать что-то вроде: «это восхитительное произведение скорбит о душераздирающей хрупкости человеческого существования». Не отклоняйтесь от темы и заставляйте каждое слово работать на результат.

Учитывайте условия, в которых будет восприниматься ваш текст: у того, кто прочтет его в шумной галерее, сквозь толпу, на экране мобильного телефона или в путеводителе по выставке во время ее осмотра, не будет времени задумываться. Текст без подписи, как и все прочее, должен быть стилистически выверен, но ему подходит лаконичный стиль, а не глубокомысленный. Пишите короткими выразительными предложениями. **Ваш текст должен уместиться на стандартной этикетке**, то есть не превышать 150–200 слов. Если вы работаете самостоятельно, без помощи опытного куратора, подсчитайте предельный объем заранее и пишите, исходя из него. При подготовке большой выставки с самого начала распределите информацию: решите, о чем будет сказано на стенде при входе – *его читает большинство посетителей*, – а о чем на табличках по ходу экспозиции. Не повторяйтесь.

Если вы написали текст до того, как увидели произведение воочию, обязательно убедитесь, что ни в чем не ошиблись, когда дойдет дело до монтажа выставки. Репродукции бывают обманчивы. А еще возможно – хотя и маловероятно, – что *доставленное произведение окажется не тем, которого вы ожидали* (и причины уже не будут иметь значения). В таком случае придется выбросить текст, сколько бы труда у вас на него ни ушло, и в бешеном темпе писать заново.

В подписях точность превыше всего: проверьте и дважды перепроверьте каждую деталь. Вы пишете историю искусства: отнеситесь к делу серьезно! Фильм демонстрируется на экране или видео? Уточнить это помогут следующие источники:

- ◆ надежная информация из первых рук;
- ◆ научные каталоги;
- ◆ авторитетные интернет-ресурсы (сайты ведущих музеев и галерей, личные сайты художников, Grove Art и т. д.).

Не ориентируйтесь на первый попавшийся блог! Также будьте внимательны к переводу названий; всегда проверяйте, нет ли принятого перевода, которого нужно придерживаться.

Особо сложные для сверхкороткого текста случаи способны поставить новичка в тупик. **Разве можно резюмировать в 150 словах двухчасовой фильм, трехмесячный многоэтапный перформанс или полувековой творческий путь?** А как быть с многозначными, предполагающими открытый финал, намеренно разветвленными и хаотичными произведениями? Не сомнительная ли, не обреченная ли это затея – загнать подобную многоглавую гидру в убористый абзац? Сомнительная – возможно, но точно не обреченная. В

конце концов, стоит надеяться, что мини-текст послужит лишь *сопровождением*, а не *заменной* непосредственного восприятия искусства.

Ниже приводятся примеры особенно требовательных коротких текстов: о длинной карьере художника; о произведении, включающем движущееся изображение; о произведении с множеством деталей; о произведении с открытым финалом или многоэтапной структурой; о произведении в области новых медиа. Каждый пример сопровождается кратким разбором решений, найденных авторами.

Короткий текст о длинной карьере

В идеале такой текст должен писать маститый эксперт, который следил за творчеством художника на протяжении десятков лет и благодаря этому может выделить из созданного им самое главное. Но давайте предположим обратное: вы, конечно, что-то слышали об этом художнике, но лишь пять минут назад узнали, как правильно пишется его имя. В таком случае вам **предстоит засесть за литературу. Приготовьтесь прочесть раз в десять-двадцать больше, чем текст, который вам заказали.**



Ил. 22. Ричард Серра. Прогулка. 2008

В нижеследующем отрывке, взятом из каталога арт-ярмарки Frieze, Мартин Херберт сумел охарактеризовать примерно пятидесятилетнюю карьеру скульптора Ричарда Серры с помощью абзаца из четырех предложений.

РИЧАРД СЕРРА. РОД. 1939. ЖИВЕТ И РАБОТАЕТ В НЬЮ-ЙОРКЕ И НОВОЙ ШОТЛАНДИИ

Ричард Серра — один из самых значительных скульпторов современности, обладающий достаточным реноме, чтобы **музеи и коммерческие галереи учитывали при планировке выставочных площадей возможность появления в них его гигантских стальных плит** [1]. **Может показаться, что эти монументальные произведения Серры далеки от его работ начала 1960-х годов с разбросанным свинцом** [1], и все же очевидно, что весь путь скульптора связан с **новаторским исследованием свойств и поэтики промышленного металла** [Т], в частности его **физической и визуальной массы и способности занимать пространство** [2]. Недавние проекты Серры — например, «Прогулка» (2008) (ил. 22), ряд 17-метровых плит, установленных вертикально в парижском

Гран-Пале, – свидетельствуют о том, что скульптор идет в своих работах все дальше. Массивность сочетается здесь с тонко рассчитанной нерегулярностью расположения, что **при подобных масштабах оказывает мощное воздействие на зрителя** [3].

Текст 25. Мартин Херберт. Ричард Серра (в изд.: Frieze Art Fair Yearbook, 2008–2009).

Херберт информирует читателя о статусе художника, называя его «одним из самых значительных скульпторов современности». Столь громкое заявление возможно лишь в виде исключения и в случае Серры оправдано: «музеи и коммерческие галереи учитывают при планировке выставочных площадей возможность появления в них его гигантских стальных плит». Затем Херберт выполняет три задачи коммуникативного текста об искусстве (см. с. 67). **Не следует недооценивать навык, необходимый для того, чтобы сформулировать точную мысль и убедительно провести ее через текст.**

Тема. «Новаторское исследование свойств и поэтики промышленного металла» [Т].

Вопрос 1. Что это?

Ответ. Херберт кратко характеризует поздние, монументальные работы Серры через контраст с ранними, более легкими [1].

Вопрос 2. Что это может значить?

Ответ. Тяжелые материалы, с которыми работает Серра, привлекают внимание к двум основным свойствам скульптуры [2].

Вопрос 3. И что из этого?

Ответ. В конце абзаца Херберт вновь отмечает впечатляющий масштаб работ Серры, тем самым непринужденно закольцовывая свою мысль (в начале он сказал, что музеи учитывают при планировке выставочных площадей возможность появления этих гигантских скульптур) и позволяя читателю связать ее со своим собственным зрительским опытом [3].

Если вам трудно найти тему, которая позволит провести читателя через многие годы творчества именитого художника, можете пойти на небольшую уловку: позаимствуйте такую тему у серьезного критика, который много писал об этом художнике, – вы обязательно столкнетесь с его текстами на стадии сбора материала. Очертите место художника в истории искусства, не впадая в идолопоклонство. **Затем перейдите к сути – объясните, почему достижения художника так важны, и подкрепите вывод примерами из разных периодов его карьеры.**

Короткий текст о произведении временного искусства

Неопытные авторы гадают, как втиснуть в короткий текст целый фильм, да еще и оставить место для толики анализа. Опять-таки **нужно найти сквозную идею** и обосновать ее парой убедительных примеров – будь то отдельные произведения или ключевые эпизоды/образы одной работы.



Ил. 23. Эндрю Дадсон. Между крышами. 2005

ЭНДРЮ ДАДСОН. РОД. 1980. ЖИВЕТ И РАБОТАЕТ В ВАНКУВЕРЕ

Эндрю Дадсон – опасный сосед [Т]. В серии девиантных актов [Т], запечатленных на фотографиях [1], он буквально и метафорически перепрыгивает соседские заборы [2]. Двухканальное закольцованное видео под названием «Между крышами» (2005) (ил. 23) показывает Дадсона прыгающим с одного дома на другой по крышам [1]. Решив усугубить посягательство, Дадсон устроил и задокументировал перформанс «Трейлер соседа» (2003): ночь за ночью он постепенно, дюйм за дюймом, передвигал припаркованный трейлер соседа поближе к своему дому [1]. В своей нынешней серии работ, верной тому же анархическому духу, Дадсон превращает типичные объекты пригородной жизни – ограды или газоны – в монохромные картины, окрашивая их черной краской. В этих рискованных образцах лэнд-арта художник, сметая привычные границы, пытается привлечь внимание к неуклонной приватизации пригородного пейзажа [3].

Текст 26. Кристи Лэнг. Эндрю Дадсон (в изд.: Frieze Art Fair Yearbook, 2008–2009).

Тема. Художник – это «опасный сосед», совершающий «девиантные акты» [Т].

Вопрос 1. Что это?

Ответ. Автор кратко описывает фотографии Дадсона и две его работы, разворачивающиеся во времени [1].

Вопрос 2. Что это может значить?

Ответ. Художник «буквально и метафорически перепрыгивает соседские заборы» [2].

Вопрос 3. И что из этого?

Ответ. Автор помещает работы Дадсона в контекст истории искусства (связывая их с лэнд-артом) и интерпретирует их как социальный комментарий по поводу жестких границ между публичным и частным, определяющих пригородный пейзаж [3].

Чтобы резюмировать два временных произведения, Кристи Лэнг прибегает к рассказу истории. **Каждый перформанс Дадсона предстает в виде двухстрочной притчи – вариации на основную тему:** художник как «опасный сосед». Пуская в ход целый арсенал конкретных существительных («заборы», «крыши», «дома», «трейлер», «дюйм») и активных глаголов («перепрыгивает», «передвигает», «превращает»), Лэнг позволяет читателю живо представить себе «девиантное» поведение Дадсона в тихом пригороде. Не стоит описывать временное произведение методично и поступательно – лучше выявите суть действия и объясните, почему оно важно.

Короткий текст о произведении с множеством деталей

По работам Ая Такано кочует разношерстное племя причудливых персонажей и объектов. Вивиан Реберг сумела запечатлеть в словах зыбкий фантастический мир, созданный японской художницей под влиянием аниме, и вместе с тем наметить его возможное значение.

АЯ ТАКАНО. РОД. 1976. ЖИВЕТ И РАБОТАЕТ В ЯПОНИИ

Ая Такано, член корпорации «Кайкай Кики» (Kaikai Kiki Co. Ltd), основанной Такаси Мураками, известна загадочными рисунками и картинами [1], навеянными поп-культурой [Т] и эстетикой движения *Superflat* [англ. сверхплоский. – Пер.], которое в свою очередь наследует традиции манги. **Фантастические миры** [2], создаваемые Такано в нежной акварели и масляной живописи [1], населены хрупкими долговыми девушками с едва наметившейся грудью и ярко накрашенными пухлыми губами; обычно они резвятся с животными или с какими-то милыми юными созданиями в воображаемых пейзажах или городских ландшафтах. Работа «На пути к революции» (2007) (ил. 24) типична для Такано: на этой **большой горизонтальной картине** [1] мчатся и сталкиваются в ярком хаосе, стремясь к переднему плану, волоокские девушки вперемежку с планетами, звездами, надувными шарами, модными аксессуарами, **реальными и воображаемыми существами** [2]. А что еще может понадобиться для путешествия в мир утопии? [3]

Текст 27. Вивиан Реберг. Ая Такано (в изд.: *Frieze Art Fair Yearbook*, 2008–2009).

В этом тексте, предназначенном для посетителей лондонской арт-ярмарки, Реберг удачно увязывает работы Такано с японским художественным движением Superflat, которое, скорее всего, знакомо аудитории. Затем она формулирует свою тему и решает три задачи коммуникативного текста об искусстве.



Ил. 24. Ая Такано. На пути к революции. 2007

Тема. «Рисунки и картины, навеянные поп-культурой» [Т].

Вопрос 1. Что это?

Ответ. «Загадочные рисунки и картины <...>, создаваемые Такано в нежной акварели и масляной живописи»; «большая горизонтальная картина» [1].

Вопрос 2. Что это может значить?

Ответ. Такано создает «фантастические миры», которые населены «реальными и воображаемыми существами» [2].

Вопрос 3. И что из этого?

Ответ. По предположению автора, разнообразные предметы на картине Такано могут понадобиться «для путешествия в мир утопии» [3].

Обратите внимание на конкретные существительные, с помощью которых Реберг показывает, какое большое место занимают в картинах Такано всевозможные культовые элементы японской поп-культуры: «девушки», «груды», «губы», «животные», «милые юные создания», «городские пейзажи», «планеты», «звезды», «воздушные шары». Дополняют краткое описание сочные образные прилагательные («долговязые», «пухлые», «волоокие») и активные глаголы («мчатся и сталкиваются»). **Абстрактных существительных совсем немного, и они («хаос», «утопия») появляются ближе к концу текста, когда мы ясно представляем себе картину.**

Короткий текст о произведении с открытым финалом

Как, не посягая на свободу искусства, суммировать главное в принципиально незавершенном, непредсказуемо развивающемся искусстве? Марк Элис Дюрант и Джейн Д. Маршинг в приводимом ниже тексте о произведении, которое является одновременно интернет-проектом, инсталляцией и радиопьесой, вовсе не пытаются сгладить его вопиющую разнородность, а, наоборот, подготавливают читателя к хаотическому многообразию, с которым он может столкнуться.

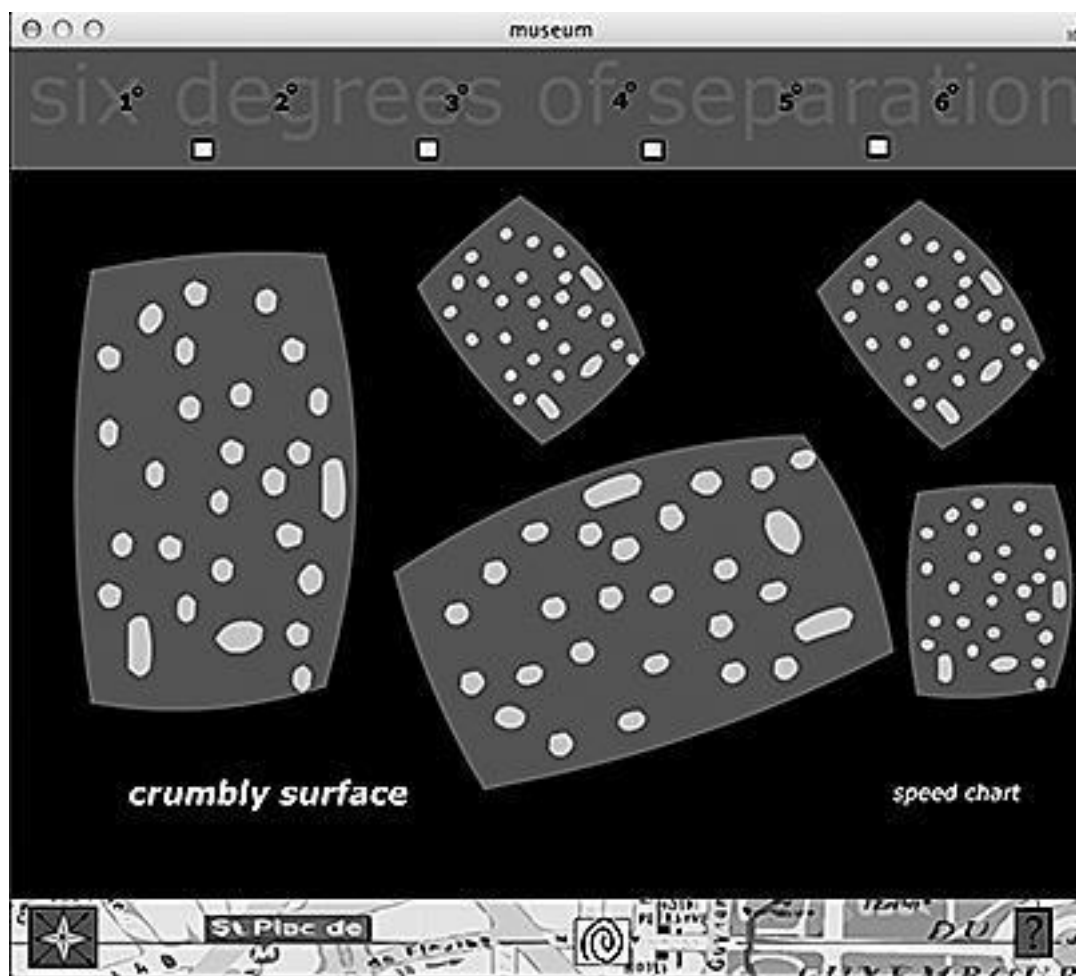
«Несинхронно» («Out-of-Sync») – совместный проект австралийских художниц Марии Миранды и Нори Ноймарк, в рамках которого они более десяти лет создают радиопрограммы, веб-сайты и инсталляции. Предметами их воображаемых исследований темных пограничных областей становятся **«аномалии, слухи, различия, Гертруда Стайн, утки, повседневная жизнь, деревья и лягушки, Жюль Верн, вулканы, Хорхе Луис Борхес** [1], к которым прилагаются разного рода „научные“ подходы – от „эмоциографии“ и „слухологии“ до сбора данных» [2]. «Музей слухов» [3] (ил. 25) – это одновременно интернет-проект и сайт-специфичная инсталляция. В этой работе, впервые представленной в 2003 году, вполне убедительные научные утверждения соседствуют со случайными и маргинальными точками зрения.

Текст 28. Марк Алис Дюрант и Джейн Д. Маршинг. Несинхронно (в изд.: *Blur of the Otherwordly*, 2006).

Вместо того чтобы растолковывать эзотерические понятия («слухология», «эмоциография» и т. п.), которыми жонглируют участницы проекта «Несинхронно», Дюрант и Маршинг лишь очерчивают широкое поле вовлеченных в него объектов [1] и методов [2], едва ли связанных между собой. Приведенная ими цитата-перечень из текста художниц демонстрирует хаотичность присутствующих в проекте отсылок и позволяет увидеть в нем зеркало, отражающее случайную структуру циркулирующих в обществе слухов и псевдонаучных представлений. **Акцент на конкретной работе – «Музей слухов» [3] – и на ее наглядных деталях («утки», «вулканы») дает читателю возможность составить общее представление о ней как о мультимедийном проекте, в котором сочетаются наука, литература, кино, религия и многое другое.**







Ил. 25. Мария Миранда и Нори Ноймарк. Несинхронно: музей слухов. 2003

Короткий текст о многоэтапном проекте

Художники XXI века все чаще предпринимают сложные проекты, которые реализуются в различных медиа, в несколько этапов, с привлечением множества партнеров и выходом за пределы галерейного пространства. Один из таких проектов, осуществлявшийся художником Сетом Прайсом в течение года на скрещении моды и фотографии, представил в кратком тексте для каталога выставки «Документа-13» Иззи Туасон, выступающий в качестве автора текстов об искусстве лишь эпизодически. Тем не менее он довольно ловко выявил стержень проекта, указав на две его основные темы – одежду и скульптуру.

Предмет одежды похож на конверт [1]: и тот и другой вырезаются по шаблону, затем складываются и надежно скрепляются. И тот и другой – пустая упаковка в ожидании наполнения содержимым и последующего перемещения [2].

В 2011 году Сет Прайс разработал в сотрудничестве с известным нью-йоркским дизайнером Тимом Гамильтоном модную коллекцию. Эта коллекция легкой одежды, созданная с использованием приемов пошива армейской униформы, включает, в частности, куртку-пилот, летный комбинезон и тренчкот. На лицевую сторону изделий в основном пошел грубый холст – материя, традиционно используемая военными и художниками. А на подкладке помещены принты, как на внутренней стороне

фирменных конвертов, где в качестве гарантии подлинности печатают повторяющийся логотип компании или абстрактный орнамент. <...>

Примерно в это же время Прайс подготовил серию работ для одной из площадок выставки «Документа-13» в Касселе – тамошнего центрального вокзала. Это были **созданные параллельно с линией одежды огромные, предназначенные для экспонирования на стенах фирменные конверты из тех же самых материалов** – холщового полотна, подкладочной ткани с логотипами – и с теми же деталями – карманами, молниями, рукавами и штанинами. Непосредственным изготовлением конвертов занимались **профессионалы модной индустрии** [3] – модельеры и швеи текстильных фабрик, с которыми сотрудничает Гамильтон. В скульптурных объектах изменилось лишь соотношение идеи и воплощения: это действительно скорее разорванные конверты, чем предметы одежды, и надеть их едва ли возможно. Отсылка к человеческой фигуре здесь довольно нелепа: штанины и рукава свисают, словно звериные шкурки. <...>

На выставке «Документа-13» эти **две серии работ представлены по соседству: одна экспонируется в выставочном пространстве, а предметы из другой посетители могут купить** <...> [4].

Текст 29. Иззи Туасон. Сет Прайс (в изд.: The Guidebook, dOCUMENTA 13, 2012).

Автор обозначает как принципиальные различия между двумя «изделиями» Прайса – одеждой и скульптурой (например, одно из них можно носить, а другое – нет), так и целую сеть уз, которыми они связаны:

- [1] общий прообраз – дизайн конвертов;
- [2] общая тема – пустая упаковка;
- [3] общий способ производства: и предметы одежды, и художественные объекты изготовлены из холста рабочими-текстильщиками;
- [4] «доступность» на выставке: одежда – в качестве товара для приобретения, а скульптура – в качестве экспоната для обозрения (скульптура).

Информация в тексте выстроена в хронологическом порядке: **от общей темы** («пустая упаковка») **автор переходит к характерным деталям каждого художественного жеста Прайса**. Лаконизму описания способствуют конкретные существительные:

- ♦ «куртка-пилот, летный комбинезон и тренкот»;
- ♦ «фирменные конверты»;
- ♦ «карманы, молнии, рукава и штанины»;
- ♦ «модельеры и швеи текстильных фабрик»;
- ♦ «звериные шкурки».

Туасон удачно обходит несколько типичных ловушек письма об искусстве. Не пытаясь углубиться в историю вопроса – взаимодействия искусства и моды, не замахиваясь на обзор всей разносторонней карьеры художника, он **держится четко сформулированной темы, хронологии и логического порядка, внятно описывая сложный проект Прайса**.

Короткий текст о произведении в области новых медиа

О новых медиа писать внятно и лаконично еще сложнее. Как продемонстрировал художник и теоретик Джон Ипполито, для таких видов искусства, как инсталляции, основанные на компьютерных технологиях, или мультимедийное видео, даже простейшая подпись – автор, дата создания, материал – порой становится минным полем неопределенности^[78]. Цифровое искусство часто создается непостоянной по составу группой и может менять форму (технику, размеры) при перемещении, допустим, с личного сайта художника на страницу сетевого журнала по искусству или тем более в пространство галереи или фестиваля.

Приведенное ниже описание онлайн-проекта «Декоративная лента новостей», созданного дуэтом «Томсон и Крейгхед» и выложенного в открытом доступе на одном из сайтов, было составлено на основе текста его авторов^[79].

В проекте «Декоративная лента новостей» краткие новости со всего мира представлены с помощью забавной анимации: зрители могут получать информацию, наблюдая в то же время за меняющейся реди-мейд-скульптурой или автоматическим рисунком на экране [1]. Новости берутся непосредственно с сайта «Би-би-си» [2] и согласно несложному алгоритму выводятся на экран, следуя траекториям, которые заранее прорисованы художниками и сохранены в базе данных, но взаимодействуют друг с другом по воле компьютерной программы. «Декоративная лента новостей» – это попытка выразить наши непростые отношения с потоком новостей, показать, как этот прямой репортаж о мировых событиях вторгается в нашу жизнь [3].

Текст 30. [Без подписи]. Томсон и Крейгхед. Декоративная лента новостей (на сайте Коллекции Британского совета).

Пользователю интернета, который сталкивается с этой сложной, постоянно меняющейся работой в области новых медиа, **краткий описательный текст помогает понять, что он видит.** Каждое предложение отвечает на один из вопросов, соответствующих трем задачам коммуникативного текста об искусстве (см. с. 67), пусть и в непривычной последовательности:

Вопрос 2. Что это может значить?

Ответ. «Декоративная лента новостей» – это и произведение искусства, и настоящая информационная лента, поэтому «зрители могут получать информацию, наблюдая в то же время за меняющейся реди-мейд-скульптурой» [1].

Вопрос 1. Что это?

Ответ. «Новости берутся непосредственно с сайта „Би-би-си“», а затем комбинируются с помощью компьютерной программы [2].

Вопрос 3. И что из этого?

Ответ. «Декоративная лента новостей» – это попытка показать, как мировые события вторгаются в нашу жизнь [3].

Интернет-описание произведения цифрового искусства требует постоянного обновления: ведь такое **произведение, подобно акуле, «должно двигаться, чтобы выжить»^[80]**, по

словам Ипполито. Особенно неопределенной оказывается датировка: так, в случае с текущим цифровым проектом, который начался в 2004 году и с тех пор несколько раз обновлялся, она может выглядеть как «2004», «2004—», «2004 – настоящее время», «2004/2014» и т. д. По возможности уточните информацию о дате создания работы у художника или на его сайте.

Текст для музейной аннотации

Посетитель музея тратит на чтение аннотации в среднем десять секунд^[81]; автор проводит часы за изучением источников и получением ясной десятисекундной выжимки из них. Внимательный читатель может найти в короткой аннотации множество скрытых допущений, как это сделал художник Мелеко Мокгоси в своей работе «Модернизм – родина африканских дикарей» (2013), состоящей из нескольких аннотированных этикеток с выставки в нью-йоркском Музее современного искусства, которые он снабдил подробным рукописным комментарием.

Не допускайте в тексте аннотации нелепостей в духе «Улицы Сезам» – вроде той, которую автор журнала *Burlington* обнаружил на этикетке к натюрморту Брака в музее Глазго:

В ходе продолжительной работы над сложной картиной Жорж Брак часто писал натюрморты, чтобы дать отдых голове. У него в мастерской всегда стояла ваза с фруктами – заодно можно было перекусить!^[82]

Вряд ли вам хочется услышать из уст какого-нибудь ниспровергателя современного искусства, что и трехлетний ребенок не только создал бы что-то лучшее, но и сопроводил бы свою работу более понятным текстом. Только серьезная подготовительная работа может обезопасить вас от ребяческих трюизмов.

Иногда текст аннотации должен, помимо прочего, сообщить зрителю, что ему нельзя делать, а что можно или даже нужно:

- ◆ трогать произведение;
- ◆ пользоваться какой-либо ручкой, кнопкой или кнопками;
- ◆ выбрать что-либо на экране монитора с помощью мышки;
- ◆ взять листок бумаги и тд.

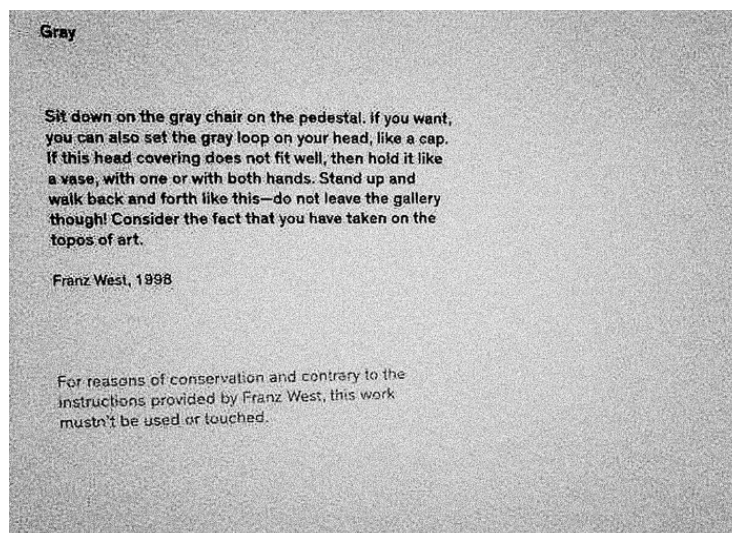
Встречаются необычные случаи, как, например, приведенная ниже этикетка к работе Франца Веста, сфотографированная в венском Музее современного искусства (MuMOK) в 2012 году (ил. 26). Зрителя просят не обращать внимания на инструкцию художника:

Серый

Сядьте на серый стул, стоящий на пьедестале. Если хотите, можете также надеть на голову серую петлю – как кепку. Если она не подходит вам в качестве головного убора, тогда держите ее, как вазу, одной или обеими руками. Затем встаньте и походите туда-сюда – только не покидайте галерею! После этого оцените опыт пребывания в средоточии искусства.

Франц Вест. 1998

Вопреки вышеизложенной инструкции автора, просьба не трогать работу руками из соображений музейного хранения.



Ил. 26. Этикетка к работе Франца Веста, составленная им самим и опровергнутая музейными сотрудниками. Музей современного искусства, Вена (MuMOK). Фото Кэтрин Вуд

Стандарты музейных текстов

При работе над аннотацией для крупного музея, известного частного собрания или издательства ориентируйтесь на «фирменный стиль» учреждения-заказчика, благодаря которому тексты под его маркой сохраняют единообразие. Найдите один из таких текстов и следуйте его образцу как можно точнее: как приводится уточнение *сiгса* (рус. около) – полностью или сокращенно (англ. с., са.; рус. ок.), курсивным начертанием или прямым? Если вам необходим надежный общепринятый образец, тогда выберите в качестве образца серьезный профессиональный сайт на свой вкус (например, Художественной галереи Онтарио, Музея современного искусства Сан-Франциско – таких сайтов сотни). Следите за единообразием оформления *каждой детали*. **В подписях, как правило, используется следующий порядок: автор, название, дата, материалы, размеры, местонахождение.** Дополнительная информация может включать: имя и фамилию фотографа, провенанс или историю владения, инвентарный номер произведения в музее или частном собрании. Если требования к шрифту отсутствуют, то выбирайте шрифт без засечек (он более разборчив) и набирайте его 14-м кеглем или крупнее.

Пресс-релиз

Сага о пресс-релизе в области современного искусства могла бы занять в этой книге отдельную главу. Во многих других областях искусства скромный листок формата А4 служит просто для того, чтобы:

- ♦ проинформировать коллег, а также редакторов и репортеров изданий кратким анонсом события под броским заголовком в расчете на его освещение в прессе;
- ♦ снабдить авторов новостных заметок информационным каркасом текста;
- ♦ привести сносную иллюстрацию, не защищенную копирайтом, одну-две значимые цитаты и предоставить полные контактные данные («для получения более подробной информации обращайтесь...»). Все, дело сделано.

Пресс-релиз строится как бесхитростный «перевернутый треугольник» (см. с. 176): это «инфореклама», кратко излагающая новости, начиная с самой важной. Когда-то пресс-релиз художественной выставки был самой обыкновенной, сугубо технической страничкой, содержавшей все необходимое журналисту.

Рассмотрим базовую схему пресс-релиза на примере двух достаточно сдержанных (по меркам мира искусства) образцов жанра: в первом сообщается о присуждении почетной премии (Стэн Даглас получил премию Scotiabank в области фотографии); во втором – о персональной выставке Харуна Фароки в лондонской галерее Raven Row (2009).

Scotiabank с радостью сообщает, что лауреатом третьей ежегодной премии Scotiabank в области фотографии объявлен Стэн Даглас из Ванкувера [1]. <...> Эта престижная премия включает 50 тысяч долларов наличными, право выступить в 2014 году главным экспонентом проводимого банком фотофестиваля CONTACT и грант на публикацию книги в международном издательстве Steidl, специализирующемся в области искусства [2].

«Выдающиеся работы Стэна Дагласа существенно изменили и обогатили пейзаж канадского искусства и фотографии», – сказал Эдвард Буртинский, председатель жюри и соучредитель премии Scotiabank в области фотографии [3]. <...> Стэн Даглас, живущий в Ванкувере, известен фильмами, фотографиями, инсталляциями, бросающими новый взгляд на определенные места или события прошлого [4]. <...>

Жюри, в котором работали самые авторитетные эксперты в области фотографии – Уильям Юинг, директор кураторских проектов компании Thames & Hudson <...>, Карен Лав, независимый куратор и автор, директор Фонда правительственных грантов Ванкуверской галереи искусств, а также Энн Томас, куратор фотоколлекции Национальной галереи Канады, – выбрало Дагласа из шорт-листа, в который вошли наряду с ним Ангела Грауэрхольц и Роберт Уокер [5].

Текст 31. *[Без подписи]. Стэн Даглас получил премию Scotiabank в области фотографии. 2013 (на сайте Scotiabank).*

Галерея Raven Row объявляет об открытии первой в Великобритании выставки двух- и мультиэкранных работ известного немецкого режиссера и сценариста Харуна Фароки [1]. <...> Экспозиция включает девять видеоинсталляций, от первого двухэкранного проекта художника «Интерфейс» (1995) до фильма «Погружение» (2009), посвященного использованию виртуальной реальности для реабилитации американских солдат, которые получили психологические травмы во время войны в Ираке [2].

В 1960-х годах Фароки (род. 1944, живет в Берлине [умер в 2014. – *Пер.*]) заново открыл жанр, который можно назвать киноочерком. <...> В середине 1990-х он начал делать фильмы для двух, а иногда и большего числа экранов [4]. <...>

Выставка, куратором которой выступил Алекс Сэйнсбери, приурочена к циклу показов и событий «Харун Фароки. Двадцать два фильма. 1968–2009» в галерее Тейт Модерн (13 ноября – 6 декабря 2009, кураторы Стюарт Комер, Антье Эманн, группа «Отолит») [5].

Текст 32. *[Без подписи]. Харун Фароки. Против чего? Против кого? 2009 (на сайте галереи Raven Row).*

- [1] Изложение новости (одна-две строки или короткий абзац);
- [2] описание новости – события или выставки: какого рода премия вручена, какие работы представлены на выставке и т. п. (не более четырех строк);
- [3] цитата по теме (без арт-жаргона);
- [4] основная информация о художнике (не более четырех строк);
- [5] дополнительная информация о событии или выставке.

Кроме того, не забудьте включить в пресс-релиз контактные данные галереи или иного учреждения: адрес, часы работы, сайт или адрес электронной почты, телефон, имя и фамилию сотрудника, отвечающего за общение с прессой. **Приложите к тексту подходящую иллюстрацию хорошего качества** (минимальное разрешение 300 точек на дюйм), доступную для публикации и снабженную полной подписью: автор, название, дата создания, техника, размеры, владение, имя и фамилия фотографа.

Если вы решили последовать этой базовой схеме, то прежде всего дайте себе обещание не объяснять одну сложную абстрактную идею с помощью другой (см. с. 99). А если, завершив пресс-релиз, вам, несмотря на все приложенные к нему усилия, почему-то стыдно или неловко показывать его художнику, о выставке которого идет речь, это *плохой знак*. Перепишите текст простыми, но содержательными словами.

Подсказки

Выбирайте хорошие иллюстрации. Картинка стоит сотни слов. Найдите четкую и верную по цветопередаче фотографию работы художника, желательно одной из последних: пресса всегда ищет сегодняшние новости, а еще лучше – завтрашние. Чтобы понять, хорошо ли фотография будет выглядеть в газете, переведите ее в черно-белую гамму: если изображение растворяется в сером тумане, подберите другое, более четкое и контрастное (этот тест работает и при публикации фотографии в цвете, как на бумаге, так и в сети).

Позаботьтесь о том, чтобы текст был удобочитаемым. В пресс-релизах, которые будут распространяться в печатном виде, используйте двойной или даже тройной междустрочный интервал, чтобы набор не был слишком плотным и журналист мог легко вычленив необходимую ему информацию. Критик, бегло просмотрев пресс-релиз, должен сразу считать основные сведения о художнике, выставке, галерее, а также ключевые моменты текста.

Проверьте лишний раз наличие всей конкретной информации о произведении: в какой технике, из каких материалов оно выполнено; возможно, стоит сказать в двух словах о том, как художник пришел к идее его создания, – в данном случае это куда важнее умозрительных рассуждений. Загляните в декларацию художника, куратора или критика (хотя декларации критиков – редкость: интересно, почему?): их можно использовать в качестве отправной точки, а иногда и процитировать. Всю необходимую на подготовительном этапе информацию вы, как и любой критик, найдете на сайтах галереи и художника, где обычно в обилии представлены выдержки из статей о художнике, его интервью и декларации, тексты из каталогов и фотографии работ.

Как привлечь прессу?

Ни один журналист не бросит все дела, чтобы, откликнувшись на ваше электронное письмо, немедленно отправиться на «впервые проходящую в Антверпене выставку художника, родившегося в 1973 году в Уайсолле [деревня в Англии. – *Пер.*] и работающего в жанре новых медиа». **Вызвать интерес широкой** (а не только специализированной) **прессе может лишь что-то интригующее, останавливающее взгляд, по-**

настоящему интересное для всех и каждого. Может быть, на выставке будет экспонироваться человеческий череп с 52-каратным розовым алмазом во лбу и еще 8601 бриллиантом по всей поверхности, оцениваемый в 50 миллионов фунтов стерлингов? Может быть, вся прибыль от продажи работ поступит на счет организации Amnesty International? Может быть, художник в каком-либо качестве работал с детьми из малоимущих семей? Наконец, вызвать интерес широкой прессы к выставке может ее связь с **выходом новой книги, нового фильма или с открытием другой, более крупной выставки, наличие в экспозиции очень редкого или ценного произведения.**

Более тонкий подход нужен для того, чтобы рецензию о выставке написал настоящий критик. Художественные критики ежедневно получают десятки пресс-релизов из различных галерей и чаще всего отправляют их в корзину, даже не прочитав. Решение написать рецензию принимается ими чаще всего самостоятельно, на основании непосредственных впечатлений; иногда — по наводке коллеги, мнение которого для них ценно, или после посещения мастерской художника, или под влиянием ажиотажа в художественном сообществе, или, наконец, в результате обнаружения интересной информации в интернете. Достаточно надежной в глазах критика может быть рекомендация художника, если только он не рекламирует собственную выставку. Если вы хотите, чтобы критики протоптали тропу в вашу галерею, вот мой совет: **дружите с критиками и не устраивайте проходных выставок, только лучшие;** а чтобы критики дошли до двери, снабдите их всем необходимым (см. *Рецензия для журнала или блога*, с. 230). Однако ничто не заставляет вас каждый раз формировать некий стандартный медиакит, по структуре годный на все случаи жизни. Куда разумнее в каждом случае варьировать его содержание и объем, ориентируясь на целевую аудиторию.

Старайтесь, чтобы вашу новость можно было использовать в прессе как есть, без изменений. Не полагайтесь, подобно сотрудникам иных галерей, на то, что штатные авторы журналов и газет возьмут на себя труд превращения малопонятных и отрывочных по содержанию пресс-релизов в тексты, пригодные для чтения. **Избегайте преувеличенных похвал, то ли предназначенных для матери художника, то ли ею же и сочиненных** («величайший из ныне живущих скульпторов»); **не допускайте жаргонных разглагольствований; приводите всю необходимую информацию** (кто, что, где, когда, как и почему: все важное должно быть упомянуто и объяснено). Наконец, повторяюсь, не забудьте о броском зачине, о паре красноречивых цитат и о разрешенном к публикации, ранее не печатавшемся, снабженном исчерпывающей подписью изображении хорошего качества.

Пятьдесят оттенков пресс-релиза

Странно, но, по мере того как современное искусство становится все более ходкой темой, доля нелепости в галерейных пресс-релизах только растет. Удивительное создание, эта страничка формата А4 прочно держит марку самой несусветной из наших художественных институций, зная не желающей никаких законов, кроме собственной прихоти. Сочиняемый неизвестными стажерами, выводимый двумя взаимоисключающими задачами: прояснять и одновременно мифологизировать искусство, «галерейный пресс-релиз» — единодушно презируемый *прессой* — очевидно не тот, за кого себя выдает. Возможно, однажды, когда создание пресс-релизов станет прерогативой сотрудников PR-агентств, набираемых

исключительно из выпускников университетов Лиги плюща, мы еще всплакнем по этим безумным распечаткам, пестрящим глупыми ошибками и бессвязными, повисающими в воздухе фразами. **Галерейный пресс-релиз – любимое и в то же время самое испорченное дитя письма об искусстве.**

Возможно, пресс-релиз призван компенсировать невозможность *освещения фактов* в искусстве и выполняет преимущественно ритуальную функцию (см. *Введение*, с. 20): ведь если есть пресс-релиз, значит, *кто-то что-то написал*, а это уже немало. Некоторые даже, приняв его несусветность как должное, сочиняют парадоксальные «авторские пресс-релизы», словно стремясь не рассеять, а, скорее, усугубить замешательство пришедших на выставку. Что ж, таков их трюк – пресс-релиз как мини-каталог выставки. Это может быть:

- ♦ расширенная декларация художника, куратора или критика: нечто подобное Кристофер Уильямс написал о своей выставке в нью-йоркской галерее Давида Цвирнера (январь – февраль 2011)^[83], а критик Майк Сперлингер – о выставке скульптора Майкла Дина в лондонской галерее Herald Street (май 2013)^[84];

- ♦ мнение одного художника о другом: таким был пресс-релиз Франческо Педральо для выставки Марии Лунд в галерее Croy Nielsen в Берлине (сентябрь – октябрь 2012)^[85];

- ♦ художественная проза: подобным опытом Джефф Надь сопровождал выставку Лоретты Фаренхолц в Доме искусств Люнебурга (Германия, май 2013)^[86];

- ♦ самостоятельное произведение искусства или дизайна вроде того, которое создал Чарльз Мейтон для своей выставки в галерее Balice Hertling в Париже (декабрь 2012)^[87];

- ♦ сборник «притч», весьма отдаленно связанных с темой выставки: такое решение предложил А.Э. Бененсон на курируемой им выставке в нью-йоркском арт-пространстве Torrance Shipman (март – май 2013)^[88].

Наконец, текст, сопровождавший выставку Роуз Скотт и Джека Мортон «Mom & Dad Show» в галерее Cubbit (Лондон, февраль 2007), содержал, помимо пресс-релиза, интервью куратора Тома Мортон (авторами показанных работ были его родители) и его же комментарии, в которых освещались всевозможные «метания» и закулисные подробности, не оставлявшие сомнений в том, сколь емкое содержание может скрывать за собой скромная распечатка^[89].

Все эти вариации на тему пресс-релиза свидетельствуют о степени обретенной им раскованности, которая порой позволяет ему оказаться одним из лучших *произведений* на выставке. Разумеется, это требует причастности к страничке формата А4 уверенного в себе и знающего свое дело автора, осведомленного о принятых в мире искусства конвенциях и способного остроумно их обыграть. **Взяв один из вышеперечисленных трюков за образец или решив придумать новый, убедитесь, что остальные участники процесса – художник и галерея – готовы к подобному повороту.** Впрочем, иногда галереи выпускают два пресс-релиза: один – простой, часто согласованный с прессой, а другой – «альтернативный» в том смысле, в каком так называют филиал традиционного музея, отданный под экспериментальные проекты.

Короткий рекламный текст

Этот формат, используемый в буклетах или на сайтах музеев, представляет собой нечто среднее между укороченным пресс-релизом и журнальным/газетным анонсом. В данном случае факты – кто, что, где, когда – часто перечисляются прямо в заголовке, чтобы

все скучное пространство текста можно было отдать описанию выставки или работ художника.

РОБИН РОУД. ЗОВ СТЕН. 17 МАЯ – 15 СЕНТЯБРЯ 2013. НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ШТАТА ВИКТОРИЯ, МЕЛЬБУРН. СЕНТ-КИЛДА-РОУД, 180 [1].

Робин Роуд – южноафриканский художник, живущий в Берлине и работающий в области **фотографии, мультипликации, рисунка и перформанса** [2].

«Зов стен» – выставка новых работ Роуда (**ил. 27**), вдохновленных **уличной и политической жизнью его родного Йоханнесбурга** [3]. Эти остроумные, увлекательные и поэтичные работы отсылают к хип-хопу и к искусству граффити, к истории модернизма и к творческому самовыражению как таковому.

Экспозиция **фотографий и анимационных работ** Роуда [4] будет дополнена специальной выставкой для молодежи и семейного просмотра. Этот уникальный проект расширит границы привычной для художника практики граффити: **в рамках интерактивной инсталляции зрители смогут вместе с ним принять участие в создании большой стенной росписи** [4].

Текст 33. [Без подписи]. Робин Роуд. Зов стен. 2013 (на сайте Национальной галереи штата Виктория, Австралия).

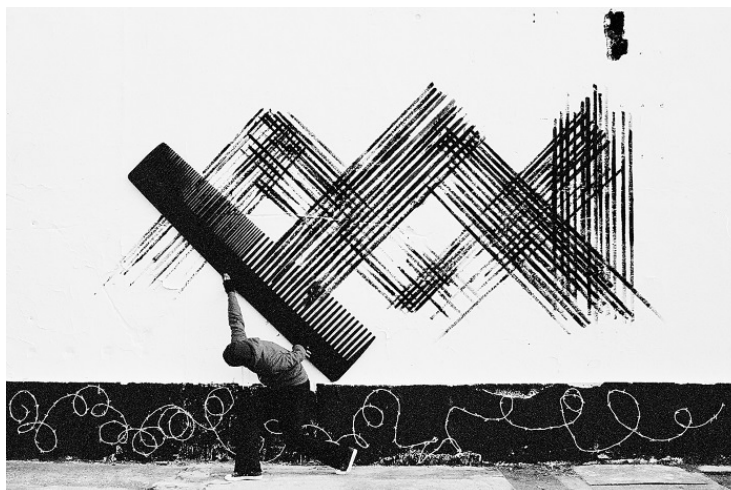
Целью этого скромного текста в сто с небольшим слов не является, скажем, анализ положения в ЮАР после отмены апартеида или полемика о стрит-арте. Автор просто объясняет:

[1] **кто, что, когда, где:** «Робин Роуд. Зов стен. 17 мая – 15 сентября 2013. Национальная галерея Виктории»;

[2] **какие медиа использует художник:** «фотография, мультипликация, рисунок и перформанс»;

[3] **какова основная тема его творчества:** «уличная и политическая жизнь <...> Йоханнесбурга»;

[4] **чего можно ждать от посещения выставки:** зрители увидят «фотографии и анимационные работы» и «смогут <...> принять участие в создании большой стенной росписи».



Ил. 27. Робин Роуд. Альманах. 2012–2013

Задача здесь состоит в том, чтобы привлечь зрителей, обратившись к ним на простом языке – дав понять, что будет представлено на выставке и почему им стоит ее посмотреть. Нужно убедить ценителей искусства в том, что это событие пропустить нельзя, и в то же время не оттолкнуть от него потенциальных неофитов.

Аннотация для каталога аукционных торгов

Текст о лоте для аукционного каталога обычно не имеет подписи автора и является классическим образцом «нейтрального» письма об искусстве. В него включаются технические характеристики произведения (размеры, материалы, провенанс и т. д.), а также надежная информация из истории искусства, призванная представить лот потенциальному покупателю в наиболее выигрышном свете. Короче говоря, **аннотация к лоту должна утверждать его ценность**. В рамках принятого в этой книге деления текстов об искусстве на «объясняющие» и «оценивающие» аукционный текст оказывается сущим парадоксом (см. *Объяснять или оценивать?*, с. 25). Хотя он явно содействует присвоению вещи ценности (вернее, в буквальном смысле цены) и ее продаже, его стиль и содержание следуют критериям добротного, основанного на серьезном исследовании искусствоведческого описания. В аннотации лота объясняется:

- ◆ как и когда произведение было создано, где оно выставлялось и как принималось;
- ◆ какое место оно занимает в истории искусства, в жизни и творчестве художника и в широком историческом контексте.

Аукционные дома работают, за редкими исключениями, только на *вторичном рынке*, то есть в сфере продажи и приобретения произведений, которые уже были в собственности. Аннотации к этим произведениям обычно пишут сотрудники аукционного дома – его штатные авторы и исследователи, опытные историки искусства, а также эксперты и, иногда, специалисты или даже руководители отдела продаж. Аннотация не имеет стандартного объема и в зависимости от значимости произведения и ожидаемой прибыли может представлять собой:

- ◆ сухое (и безупречно составленное) перечисление технических характеристик;
- ◆ развернутую подпись;
- ◆ статью среднего размера;
- ◆ целую книгу.

Содержание аннотации нередко дополняется экспертными мнениями:

- ◆ приглашенных историков искусства;
- ◆ представителей фонда, управляющего наследием художника;
- ◆ представителей галереи, представляющей интересы художника;
- ◆ самого художника.

В аукционных каталогах редко встретишь новаторское искусствоведческое исследование; **аннотации, которые в них публикуются, должны предоставлять читателю идеально точную информацию, подкрепленную ссылками на источники**. Аннотация к лоту – это не просто содержательный текст по искусству: она, говоря юридическим языком, служит *due diligence* – обеспечением должной добросовестности.

Обеспечение должной добросовестности (due diligence) – необходимая, надлежащая или подобающая тщательность, особенно в том, что касается мер, позволяющих избежать правонарушения; детальная оценка чего-либо, проводимая потенциальным покупателем или от его имени.

Оксфордский экономический словарь

Таким образом, исследовательская работа должна быть проведена безупречно, а сведения получены:

- ♦ из непосредственной экспертизы компетентных инсайдеров;
- ♦ из полного научного каталога работ художника – catalogue raisonné (если таковой существует);
- ♦ из надежных публикаций музеев, университетских издательств или авторитетного дилера, давно работающего с художником;
- ♦ из обоснованных свидетельств автора произведения.

Аннотация к лоту – это компиляция неоспоримых фактов, иногда одобренная превосходной оценкой. Фактические сведения, приведенные в аукционном каталоге, – технические данные вроде материалов и размеров, история бытования произведения (провенанс и выставки), список литературы о нем, суждения художников или критиков с указанием источников – тщательно перепроверяются всеми исследовательскими средствами и считаются наиболее надежной исторической информацией, пригодной для использования в научной работе. Все приметы теоретизирования, академического жаргона и глубокомысленного комментария, в котором может прозвучать ваша личная интерпретация, здесь исключены. И тем не менее аннотация к лоту не должна читаться как сухая энциклопедическая статья или научный трактат; желательно, чтобы она была легкой и увлекательной, содержала уместные цитаты и интересные факты, связанные с созданием произведения, его выставочной историей или бывшими владельцами. **Все это в той или иной степени служит подтверждению комплексной – коммерческой, исторической, интеллектуальной и символической – ценности лота.** И здесь вы оказываетесь перед каверзным вопросом: *за счет чего возрастает ценность произведения?* Существует даже отдельное, и весьма успешное, направление в науке, изучающее одну из доминант текущей истории искусства – расширение вселенной взаимоотношений между искусством и деньгами^[90]. Согласно Ноа Хоровицу, эксперту по арт-рынку и автору книги «Искусство сделки: современное искусство на глобальном финансовом рынке» (2011), **стоимость произведения искусства имеет три базовые составляющие: экономическую, критическую и символическую**^[91].

- ♦ экономическая стоимость – это текущая цена произведения;
- ♦ критическая стоимость – это степень его уникальности (в истории искусства в целом, в истории данного вида искусства и в творчестве художника);
- ♦ символическая стоимость – это социальный престиж произведения.

Первая, *экономическая*, стоимость лота устанавливается экспертами арт-рынка и указывается в каталоге как *эстимейт* (предварительная оценка). Основное содержание текста аннотации к лоту посвящено второй стоимости – *критической*. Третья, *символическая*, стоимость также занимает в аннотации важное место, но она колеблется под влиянием того, что Хоровиц называет «мягкими переменными»^[92]. Что именно решит судьбу сделки, когда она дойдет до стадии учета символической стоимости, предугадать невозможно: возможно,

произведение окажется непрямым дополнением к уже существующей коллекции, частной или публичной; возможно, оно будет сочтено выгодной инвестицией; возможно, покупатель увидит в нем решение проблемы голой стены в лестничном проеме своего дома или, наконец, просто почувствует себя гордым и счастливым благодаря покупке. Символическую стоимость может повысить забавный случай из истории создания произведения или его последующего бытования. В аннотации к лоту, основанной на тщательно проведенном исследовании, необходимо соблюдать баланс: она **не должна напоминать сухую научную работу, но не должна быть и агрессивным призывом покупателей.**

Аннотация к лоту часто начинается с «лида» – сжатого и звучного изложения сути текста. Нынешние аукционные каталоги не лишены внешнего сходства с гляцевыми журналами: в них есть репродукции на целый разворот, врезки с крупно набранными цитатами, призванными бросаться в глаза и в конечном счете способствовать продажам. Идеальная аннотация в таком издании должна быть ясной, свободной от специальной лексики, информативной и увлекательной.

Приведенный ниже отрывок взят из аннотации к картине «Девочка с расческой» – одному из значительных произведений французского художника Жана Дюбюффе (1950), которое было выставлено на нью-йоркские торги аукциона Christie's в 2008 году.

«Девочка с расческой» – одна из первых картин серии Жана Дюбюффе «Дамские тела». Эта серия, над которой Дюбюффе работал с апреля 1950 года по февраль 1951-го, **считается наиболее значимой во всей его карьере** [1]. В нее входят **всего тридцать шесть работ** [2], каждая из которых представляет собой монументальное изображение обнаженного женского тела. Многие из этих картин хранятся сегодня в крупнейших музейных собраниях мира, в частности в Национальной галерее (Вашингтон), в Центре Помпиду (Париж), в Национальной галерее (Берлин) и в Музее современного искусства (Нью-Йорк) [3]. В серии «Дамские тела» Дюбюффе не только бросил вызов традиционным представлениям о женской красоте, но и **отринул все привычные эстетические принципы живописи** [4]. Ярким выражением предпринятого им переворота художественной традиции, который вызвал мощный отклик в истории послевоенного искусства, является новаторская трактовка фигуры и красочного слоя в «Девочке с расческой».

Ничто в предшествующей Дюбюффе истории живописи не делает его «Девочку с расческой» более объяснимой. В каталоге ретроспективы художника [5] в нью-йоркском Музее современного искусства (1962) Питер Селц назвал серию «Дамские тела» «одним из самых шокирующих и агрессивных произведений в истории живописи» (*Selz P. Dubuffet. New York, 1962. P. 48*). <...> И хотя в «Девочке с расческой» можно уловить некоторые переключки^[93], в частности с тучной «Венерой Виллендорфской» [6], она выходит далеко за рамки простой примитивизации изображения.

Текст 34. [Без подписи]. Жан Дюбюффе (1901–1985). «Девочка с расческой» (1950) (каталог торгов современного искусства дома Christie's в Нью-Йорке, 2008).

Содержащий характерные обороты формалистического языка истории искусства середины прошлого века («новаторская трактовка фигуры и красочного слоя», «примитивизация изображения»), этот текст кажется написанным знатоком живописи из тех, что в недавнем прошлом прочно ассоциировались с рынком «высокого» искусства. Его, на мой вкус, несколько надменный тон во многих покупателях вселит впечатление достоинства и надеж-

ности. **Язык аукционной аннотации должен избегать усложненности и полемичности.** В отличие от аннотаций на музейных этикетках, которые рассчитаны в том числе и на экскурсантов школьного возраста, статьи в каталогах аукционов предназначены только взрослой аудитории и обращаются к читателю уважительно, даже с некоторой долей лести, как к сведущему в искусстве собеседнику.

Посмотрим на примере текста о картине Дюбюффе, как аннотация к лоту **утверждает его экономическую, критическую и символическую стоимость.** Итак, произведение, о котором идет речь,

[1] занимает важное место в жизни или творчестве художника — служит характерным образцом стиля, ассоциирующегося с его именем; относится к периоду, когда он создал свои лучшие работы; входит в одну из наиболее известных его серий. **Историческую ценность работы могут подчеркнуть дополнительные иллюстрации:** ее эскиз, снимок в мастерской художника или на одной из ранних выставок, какой-либо материал из архива автора, например вдохновившая его фотография;

[2] является редким — как «одно из лучших» для своего периода, напечатанное (в случае с гравюрой, фотографией и т. п.) малым тиражом или просто малодоступное на рынке;

[3] входит или входило в известную коллекцию — частную или публичную. Вся история владения — провенанс — приводится списком в подробной сопроводительной подписи;

[4] отражено в «литературе». Автор аннотации должен собрать упоминания произведения авторитетными историками искусства и критиками в каталогах, научных изданиях и в профессиональной периодике (специально отмечаются публикации с репродукцией);

[5] занимает важное место в истории искусства. Помимо эпитета «редкое» в аннотации к лоту допустимо слово «шедевр». Старомодное и даже табуированное в большинстве других форматов письма о современном искусстве, оно используется сегодня только для решения коммерческих задач;

[6] сравнимо с другими работами того же художника и с произведениями его предшественников или современников — на основании родственных черт или затрагиваемых проблем. В тексте о Дюбюффе «Девочка с расческой» сравнивается с «Венерой Виллендорфской» и с картинами Виллема де Кунинга из серии «Женщины», относящейся к тому же времени. Также аннотация проиллюстрирована репродукциями женских ню работы Дега и Пикассо.

Все цитаты снабжены ссылками внутри текста (не в примечаниях). Кроме того, в том же двухстраничном тексте мы находим:

♦ *определение* ар-брют — направления, связанного прежде всего с искусством Дюбюффе;

♦ *уместную информацию об интересах художника* (в частности, к детскому творчеству);

♦ *высказывания художника*, например: «Мне нравилось <...> грубо сталкивать в этих женских телах очень частное и очень общее...»;

♦ *описание плотной фактуры картины*, которая (по всей вероятности) написана краской, смешанной с песком и нанесенной мастихином, а не кистью, благодаря чему ее поверхность напоминает шероховатый грунт;

♦ и, в заключение, *цитату* – относящиеся ко времени создания работы слова известного критика Мишеля Тапье о том, что искусство Дюбюффе «в высшей степени гуманистично».

Составляющие стоимости произведения должны быть изящно вплетены в текст: **не следует обрушивать на читателя град причин раскошелиться**. Особый навык, требуемый этим форматом, состоит в том, чтобы путем тщательного исследования найти в произведении все те элементы, которые максимально подчеркнут его экономическую, критическую и символическую стоимость.

«Родной язык арт-мира»?

Лучшие аннотации к аукционным лотам отвечают стандартам сжатой и доступной научной работы. При внимательном чтении каталогов можно заметить, что чем старше произведение, тем внушительнее текст о нем. В свою очередь худшие, грубо соблазняющие покупателя аннотации стоят едва ли выше низкопробного галерейного пресс-релиза:

Скульптура Луиз Буржуа «Этюд с натуры» (1984), соединяющая в себе элементы автопортрета, биоморфной композиции и минималистского тотема, идеально суммирует предпринятое художницей исследование сексуальных отношений с помощью необычайно широкого и часто сюрреального набора визуальных референтов. Роскошная и изящная внешне комбинация стройной вертикальной формы с гладкими золотистыми отростками переплетет безмятежную эстетику Бранкузи с двусмысленным выражением фаллической силы и женского плодородия^[94].

«Идеально суммирует»? «Роскошная и изящная внешне»? Чего ждать дальше – «безупречной коринфской кожи»? Большинство аннотаций к аукционным лотам написаны на достаточно высоком уровне, но слабые примеры, сколь угодно хорошо отредактированные и выверенные фактологически, производят впечатление старательно-бессмысленных работ на соискание степени бакалавра.

Каталоги аукционных торгов: важная информация мелким шрифтом

Часть необходимой для аннотации к лоту технической информации обычно предоставляется или, во всяком случае, проверяется экспертом (не критиком и не историком искусства по основной специальности). Обычно техническая информация включает следующие сведения (в зависимости от аукционного дома и издательства этот перечень может варьироваться):

Имя и фамилия художника, даты его жизни.

Название произведения. Проверьте его трижды: как именно называется рисунок Жан-Мишеля Баския – «Furious Man» или «The Furious Man»?

Подписи и надписи. Приведите все подписи и надписи на лицевой стороне работы, на обороте или где-то еще; эта информация готовится экспертом.

Все использованные техники и материалы. В каталоге аукциона недопустимы общие формулировки вроде «смешанной техники». Нужна расшифровка: например, «бронза, литье по силиконовой форме, полиуретановая краска» или «бумага, масляная пастель, акрил, тушь».

Размеры: в сантиметрах (миллиметрах для графики) или дюймах, с точностью обычно до десятой доли сантиметра или одной восьмой дюйма.

Дата создания произведения (год или годы). Обозначаются все имеющиеся сомнения или варианты, которые нужно отыскать в литературе.

Вариант/состояние/экземпляр (при необходимости – для печатной графики, фотографии, книги художника и т. п.). Укажите число авторских вариантов и, при наличии, пометы автора.

Эстимейт – предварительная оценка с тем или иным интервалом делается экспертами аукционного дома в различных валютах (фунтах стерлингов, иенах, долларах и т. д. по требованию). Цена, зарезервированная продавцом (обычно немного превышающая нижнее значение эстимейта), как правило, не публикуется. Прогноз или расчет этих цифр не входит в обязанности автора аннотации: главное – точно их воспроизвести;

Провенанс. Где побывала работа с тех пор, как она покинула мастерскую художника? Этот вопрос требует тщательного исследования.

Выставочная история. Информация обо всех демонстрациях произведения, как публичных, так и частных.

Библиография («литература»). Отправляйтесь в библиотеку и отыщите солидные издания (в первую очередь каталоги выставок), в которых упоминается произведение. Укажите, в каких из них есть его репродукция (и какая именно – черно-белая или цветная).

Ни для кого не секрет, что в аукционных каталогах ищут в основном специальную информацию: провенанс, выставочную историю и, конечно, – фанфары, пожалуйста! – *предварительную оценку*. Это откровение столь желанно, что остальные сведения особого значения не имеют. **В аукционных каталогах публикуется обычно недоступная информация о ценах на произведения искусства**, пусть и приблизительных. Немногие из реальных игроков рынка читают в них что-то еще. Даже прекрасно написанное, информативное эссе с тщательно проверенными фактами меркнет перед шести-, семи-, а то и восьмизначными цифрами эстимейта.

Малоизвестный автор Элис Грегори так вспоминает свою ежедневную работу над аукционными аннотациями после окончания арт-колледжа, характеризуя требования, которые к ней предъявляли, и свои ощущения:

Текст для каталога торгов по большому счету является формальностью, однако у него есть своя роль в общей маркетинговой стратегии аукционного дома. Чем больше текст, сопровождающий тот или иной лот, тем больше значение и оценка лота с точки зрения продавца. Обычно **я рассеивала** по тексту десятка два прилагательных («безудержный», «жестуальное», «сдержанное») среди **считанных** глаголов («исследовать», «проследивать», «вопрошать» и т. п.). Я часто использовала выражения типа **«негативное пространство»**, «уравновешенная композиция», «бросать вызов зрителю» [1]. Например: *Лирическая абстракция N с его/ее визуальным лексиконом* [1], *отмеченным крепкой мускулатурой* [1] и особым вниманием к формальным характеристикам света [1], оказалась в ряду самых ярких явлений, заявивших о себе на послевоенном художественном рынке.

Я чуть ли не порнографически описывала **импасто** – говорила о толстом слое краски на холсте, о том, как художник накладывает его, часто с помощью **мастихина**, – и **развлекала** друзей в чате рассказами о том, за какую **дребедень** мне платят. Дребедень – самое

точное определение того, что я тогда писала. Это было легко до неловкости, и, должно быть, в этом заключалась единственная безусловно нечестная часть <...> данного **бизнеса**. Ведь в общем и целом аукционный дом **не сковывает** себя интеллектуальными притязаниями просто потому, что его дело – **торговля**. Только в этих **каталожных текстах** (к чему я некоторое время имела отношение) он идет на мелкий сговор с языком арт-мира.

Текст 35. Элис Грегори. На рынке (*n+1 Magazine*, 2012).

Очень даже неплохо для арт-журналистики! Подобная смесь инсайдерской информации с доверительной интонацией характерна для довольно перспективного сегодня направления арт-журналистики. Огорчает тот факт, что г-жа Грегори чувствовала: ее работа в аукционном доме требует способности скрыть свое очевидное мастерство в языке. Заметьте, насколько замечания Грегори совпадают со многими рекомендациями из раздела «Практика»: **ее намеренно «плохой» стиль – это нагромождение расплывчатых, абстрактных понятий** [1] (см. *Не пытайтесь объяснить одну сложную абстрактную идею с помощью другой*, с. 99). Там, где мы видим **ее настоящий, «хороший» стиль, она предпочитает использовать ясные, конкретные существительные и хорошо подобранные глаголы** (выделены жирным шрифтом; см. *Стройте текст на конкретных существительных и Не жалейте активных глаголов*, с. 103 и 108). «Родной язык арт-мира» не обязан быть плохим!

К счастью, бывают исключения из общей картины, описанной Грегори. Так, альбом о картине Уорхола «Зеленая автокатастрофа (Горящая зеленая машина I)», выпущенный к нью-йоркским торгам Christie's в Нью-Йорке в мае 2007 года, включает краткий текст легендарного коллекционера, куратора и директора музея Уолтера Хоппса, подробное, основанное на тщательном изучении вопроса эссе Роберта Брауна, а также редкие архивные фотографии и тексты^[95]. Хотя это более чем стостраничное издание и подтверждает мысль Грегори о пропорции между объемом текста и ценой лота, оно не будет лишним на одной полке с серьезными книгами об Уорхоло. Подчас слабый уровень некоторых каталожных текстов раздражает, ведь **специалисты аукционных домов – одни из самых компетентных в индустрии**. Никто не знает лучше законы художественного рынка, никто так не сведущ в технических тонкостях искусства и в запутанной генеалогии отдельных работ. Эти мастера своего дела могут во сне написать краткую аннотацию к лоту, да еще и снабдить его эксклюзивными сплетнями, будь они в данном случае позволены.

3. «Оценивающие» тексты

Рецензия для журнала или блога

Прежде всего, посещайте больше выставок. Скорее всего, в вашем городе выходит либо печатный, либо сетевой журнал, анонсирующий события в галереях. Вход туда обычно свободный, а вот в музее придется заплатить за билет. Разберитесь в запутанном расписании галерей и музеев и старайтесь не пропускать:

- ◆ выставки;
- ◆ вернисажи;
- ◆ перформансы;
- ◆ арт-вечеринки;
- ◆ встречи с художниками;
- ◆ презентации книг;
- ◆ арт-ярмарки.

Наряду со средоточиями художественной жизни заходите и в малоизвестные места. Интернет – если только ваша сфера интересов не исчерпывается сетевым искусством – не заменит живое общение в арт-среде. Не робейте, будьте раскованны, получайте удовольствие.

Пишите о том, что вам интересно. Если преподаватель или редактор не послали вас на определенную выставку (в этом случае посмотрите ее и честно изложите свои впечатления), то выбирайте ту, которая произвела на вас впечатление, неважно – положительное или отрицательное. Приняв решение, займитесь детальным изучением предмета: внимательно осмотрите экспозицию, сделайте заметки, опишите увиденное для себя. Если речь идет об инсталляции, видео, ином сложном формате, выделите в нем – разумеется, осмотрев целиком, – самое важное: детали, образы, фразы. Все это пригодится вам в качестве примеров. **Уходите из галереи не раньше, чем почувствуете, что разобрались в представленном искусстве.** Затем сделайте наброски по свежим впечатлениям (пусть они и будут дополнены более зрелыми мыслями в процессе письма).

Вот вам подсказка: **обозревайте работы художников своего возраста, близких вам по культуре и взглядам.** Если вам хочется произвести впечатление компетентного автора, **вы должны знать то, о чем пишете.** Опыт показывает, что большинству авторов, пишущих об искусстве, **лучше всего удаются тексты о художниках того же поколения, с разницей в возрасте плюс-минус десять лет.**

Сказать что-то новое об уже известном и много сделавшем художнике, тем более уложиться при этом в пятьсот слов, вам удастся, лишь если вы провели серьезное исследование и нашли неординарный и убедительный подход (на это обычно уходят годы). **Будьте реалистичны: не стоит предлагать журналу *Artforum* рецензию на выставку Евы Хессе.** У них уже есть Бриони Фер, которая давно и замечательно пишет об этой художнице. Разумеется, новые идеи и точки зрения требуются всегда, и все же будьте готовы к тому, что в вашей рецензии о крупном художественном явлении заметят не столько открытие, сколько недостаток опыта. Если вы молоды, имейте в виду: многие художественные журналы ищут пылких молодых авторов, готовых писать о пылком молодом искусстве.

Никогда не пишите исходя из предположения, что ваш читатель уже побывал на выставке. Наоборот, исходите из того, что он не приближался к галерее ближе чем на километр и даже никогда не слышал имени художника, если только речь не о прославленном мастере, известном всем и каждому. Прежде чем перейти к смыслу произведения, объясните, что оно собой представляет:

- ◆ Из чего оно сделано?
- ◆ Какого оно размера?
- ◆ Как оно выглядит?
- ◆ Сколько оно длится (если речь идет о временном искусстве)?
- ◆ Что делал художник (если речь идет о перформансе)?

Разумеется, невозможно детально описать все работы на выставке, поэтому стоит спросить себя: какие именно экспонаты, моменты или особенности заслуживают внимания? Чтобы ответить на этот вопрос, составьте список значимых элементов выставки, повлиявших на ваше мнение о ней. **В рецензии должна быть хотя бы одна ваша собственная идея**; ее вы не найдете ни в пресс-релизе, ни в декларации куратора, поэтому смотрите на произведения и думайте. Ищите к ним *один* подход. Неопытные авторы перебирают интерпретации: в первом абзаце пишут о гендере, во втором – о национальной идентичности, а в третьем внезапно переходят к истории фотографии. **Сформулировав свою идею – самую многообещающую, самую убедительную из тех, что пришли вам в голову, – проведите ее через текст.** Для рецензии в 500–800 слов одной идеи достаточно. Для статьи более чем в тысячу слов придется напрячь воображение.

Не подгоняйте свои впечатления от произведения или выставки к чуждой им теории. Ваш тезис должен вырасти из чуткого, пристального и вдумчивого восприятия. Кроме того, **он должен быть содержательным и достаточно оригинальным.** Если вы пришли к выводу, что произведение искусства активизируется и завершается зрителем, – увы, в этом нет ничего нового, так говорил еще Дюшан в 1957 году. Если ваш «тезис» ворошит безжизненные абстракции вроде «размытых границ» и «провокационных замыслов», придется поработать еще. Согласитесь: все это мертворожденные идеи. Хорошая идея должна быть рискованной, а потому – **рискуйте!**

У опытных авторов идея порой оформляется по ходу письма, опытным путем; нащупав удачную идею, они оттачивают ее, работая над текстом. А вот новичку может понадобиться больше дисциплины. Сформулируйте свою основную мысль в двадцати пяти словах, запишите ее и приклейте листок к монитору, чтобы он был у вас перед глазами. Это может быть и просто ключевое слово. Но помните: *ваше суждение или наблюдение не должно загонять произведение в прокрустово ложе, его цель – придать форму содержанию рецензии.* Не пытайтесь подогнать искусство под свою интерпретацию: всегда смотрите, как подмеченная вами тема раскрывается в произведении – возможно, усложняясь или даже упираясь в противоречие. **В процессе письма мысль может расшириться или измениться – это нормально.** А может случиться и так, что, уже приступив к тексту, вы обнаружите, что исходная идея не работает или бледнеет перед другой. Тогда придется отбросить первую попытку и начать с начала.

Даже такой экспериментальный текст для интернет-издания, как приводимый ниже отклик критика Хилтона Элса на выставку «Возвышающий сосуд: рисунки Мэттью Барни» в Библиотеке и музее Моргана в Нью-Йорке, вращается вокруг одной-единственной темы

– маскулинности, которая подается автором через пробужденные в нем выставкой Барни воспоминания об отце. Вот как Элс начинает свою рецензию:

Позвольте рассказать вам кое-что о Папочке. Он был красавец, сердцеед, похоронивший двух спутниц, так и не поступившись своим одиночеством. Пообщаться с ним можно было разве что по телефону; всегда невозмутимый, он царил в своем собственном населенном словами мире. Папочка не любил делить что бы то ни было с другими. Он жил в доме своей матери, но предпочитал встречаться с детьми в кино, ресторане или еще где-то, где мог сохранить неприкосновенность своей персоны и своих страхов.

Текст 36. Хилтон Элс. *Папочка*. 2013.

Элс плетет кружево воспоминаний, отталкиваясь от свежих впечатлений, навеянных работами Барни, среди множества загадочных сюжетов которых были и такие акцентирующие мужское начало, как тяжелая атлетика, Гарри Гудини и Норман Мейлер. В тексте изящно переплетаются три нити повествования: автор вспоминает свои детские эмоции автора и параллельно рассуждает об искусстве Барни и о «пустотелой маскулинности». При столь необычном и достаточно рискованном построении рецензии в ней все равно ясно прослеживается сквозная идея, связывающая, казалось бы, разнородные мысли воедино.

Исходя из найденной идеи, решите:

- ♦ как выстроить материал;
- ♦ на чем заострить внимание;
- ♦ какие работы и детали упомянуть в тексте;
- ♦ что оставить за скобками.

Основная идея должна определить и характер описаний: сосредоточьтесь на том, что именно на выставке сформировало ваше мнение о ней. Наконец, основная идея сослужит вам бесценную службу, если вашим предметом окажется:

♦ *произведение временного искусства*: какую часть текста следует отдать пересказу истории, изложенной в фильме или видеоролике?

♦ *групповая выставка*: о каких художниках и работах нужно написать подробно, а о ком и о чем достаточно просто упомянуть?

На такие вопросы, как и на многие другие, задаваемые неопытными авторами:

- ♦ писать ли в рецензии о биографии художника?
- ♦ сколько работ нужно проанализировать?
- ♦ приводить ли высказывания художника?
- ♦ каким должно быть соотношение описания и анализа? —

можно ответить, исходя из того, **насколько то или иное решение поможет раскрыть основную идею рецензии.**

Если вам не удастся сформулировать основную идею, попробуйте изложить на бумаге все, что приходит вам в голову, – несколько страниц потока сознания. Затем вычеркните все, что отступает от темы. Вчитайтесь в оставшийся текст и, если все равно никаких оригинальных идей в нем не просматривается, подумайте: может быть, стоит написать о другой выставке? Возможно, вам не хватает воображения, а возможно, выставка

просто скучна. **Порой «искусство» не стоит того, чтобы тратить на него слова.** В таком случае надо либо убедительно констатировать в рецензии его бессмысленность, либо пойти на другую выставку, которая воспламенит ваше воображение.

Ян Верворт в рецензии на выставку Нео Рауха в нью-йоркской галерее Давида Цвирнера (октябрь 2004) задумался над отношением художника к его характерно немецкой тематике. Признавая безусловное мастерство Рауха и вместе с тем его явное «ироническое дистанцирование» от острых моментов немецкой истории, Верворт высказывает подозрение, что виртуозные, но начисто лишённые критики картины художника только подпитывают «тевтонский» стереотип. **Обратите внимание на то, как искусно критик «соединяет точки» своей интерпретации и подкрепляет ее данными анализа работ (см. *Будьте последовательны*, с. 86):**

Благосклонные интерпретаторы живописи Нео Рауха утверждают, что, воспроизводя лишённые смысла героические композиции в духе соцреализма, он удостоверяет кончину заведомо обречённой социалистической утопии [Т] в ГДР. <...> Так, картина «Избавление» (2005) (ил. 28) показывает маленький сельский дом, рядом с которым предаются каким-то гротескным действиям персонажи в костюмах разных эпох [1]. Солдат в униформе конца XVIII века подвергает экзекуции мужчину, одетого как футболист 1950-х годов. <...> Сцена явно абсурдна, и тем не менее мрачный вид персонажей и общий пафос таковы, что любой зритель отметит в ней что-то типично немецкое [2]. <...> Мастерство Рауха не позволяет усомниться в силе его картин или оспорить их совершенство. <...>. Суть этих картин очевидна: они представляют в качестве мифа смутное чувство немецкой идентичности, лишённое какой бы то ни было критической осмысленности [3].

Текст 37. Ян Верворт. Нео Раух в галерее Давида Цвирнера (frieze, 2005).

Верворт выдвигает одну идею и проводит ее через текст, отвечая на вопросы в соответствии с классической схемой текста по искусству (см. *Три задачи коммуникативного текста по искусству*, с. 67):

Тема: «Благосклонные интерпретаторы работ Нео Рауха утверждают, что <...> Раух удостоверяет кончину заведомо обречённой социалистической утопии» [Т].

Вопрос 1. Что это? Как выглядит произведение? Как зримо выражена в нем эта тема? [1]

Вопрос 2. Что это может значить? [2]

Вопрос 3. И что из этого? [3]

В продолжении текста Верворт приводит множество других аргументов, подтверждающих его мысль. **Он не отступает от своей идеи:** Раух никак не касается реальности современной Германии, а лишь играет на избитом и затёртом мифе, не давая к нему комментариев. Это заключение подтверждают все приведенные Вервортом примеры. Критик не пытается рассказать обо всех выставленных работах и не делает неуместных отступлений в теорию (скажем, в живописную доктрину Клемента Гринберга, на которую ссылаются по поводу и без повода).

Рецензенты этой выставки Рауха – она называлась «Ренегаты» – не были единодушны в ее оценке. Так, Нико Израэль, обозреватель журнала *Artforum*, тоже выбравший в качестве примера «Избавление», разошелся в ее трактовке с Вервортом, решив, что она демонстри-

рует «глубокое отвращение» художника к своему сюжету^[96]. Джерри Солц на страницах журнала *Village Voice* присоединился к отрицательной оценке выставки, но выразил ее иначе, чем Верворт: «Герои Рауха – бесполое и безжизненные призраки, существующие только в нарисованном мире. Думаю, жить с его картинами трудно, пусть даже некоторые из них великолепны»^[97].

Цель рецензента не в том, чтобы найти единственно верную точку зрения. Главное – чтобы она основывалась на зримых особенностях произведения и, последовательно проходя по тексту, связывала его воедино.

Часто задаваемые вопросы

1. Как опубликовать свой материал? Можно ли просто послать рецензию в издание?

Газеты обычно держат критика в штате, а если и приглашают авторов со стороны, то только заслуженных (см. *Рецензия для газеты*, с. 247). Что касается бумажных и сетевых журналов, то первым делом выясните, как тот из них, в который вы хотите послать свой текст, относится к незаказанным материалам. Если таковые принимаются, вперед – выполните все условия редакторов и поразите их блестящей рецензией. В остальном у меня для вас две новости, хорошая и плохая. Хорошая новость – **все журналы, включая художественные, постоянно ищут авторов.** А плохая – они ищут идеальных авторов: суперграмотных, безупречно владеющих материалом, оригинально мыслящих, талантливых, остроумных, обаятельных и к тому же *подходящих именно им*. Первым шести из этих требований вам помогут ответить базовые рекомендации, собранные в других разделах этой книги. А здесь давайте остановимся на том, как дать конкретному изданию то, что ему нужно.



Ил. 28. Нео Раух. Избавление. 2005

Если вашей целью является публикация в определенном издании, для начала как следует вчитайтесь в него. Пораскиньте мозгами: проанализируйте объем, стиль, тон его материалов и удостоверьтесь в соответствии вашего письма этим критериям.

♦ *Art Asia Pasific, frieze* и *Art Monthly* в основном публикуют статьи среднего объема (800–1000 слов).

♦ *Art in America* печатает короткие (около 450 слов) и в основном описательные рецензии.

♦ *Art News* использует три стандарта в зависимости от «важности» материала, обычно определяемой редактором: 300, 400 или 500 слов. Аналогичная ситуация в *Modern Painters*: 450, 300 слов или экспресс-материал на две строчки – не более 75 слов.

♦ *Artillery* варьирует объем от 500 до 800 слов и придерживается неформального стиля.

♦ *Bidoun* и *Texte zur Kunst* публикуют большие (до 1500 слов) углубленные рецензии серьезных специалистов.

♦ *BlouinArtinfo*, издание легкой весовой категории, предпочитает краткие обзоры в динамичном стиле.

♦ *Burlington*, основанный в 1903 году, является непререкаемым авторитетом британского арт-мира. Многие авторы этого журнала обладают ученой степенью и пишут о предмете своих многолетних изысканий, поэтому не стоит посылать туда беспечные экспериментальные рецензии. В *Burlington*, как и в академические издания, имеет смысл обращаться, лишь если вы – признанный эксперт в своей теме.

♦ *Cabinet* – отличное чтение, но слово-а (art, искусство) в нем большая редкость.

♦ *Flash Art* и *Art Review* – суперлегковесы, печатающие живо написанные рецензии объемом около 500 слов.

♦ *Mousse* публикует еще более короткие тексты (около 300 слов) в новостном, свободном от арт-жаргона стиле.

♦ *Parkett* и *October* вообще не публикуют рецензии.

♦ *Third Text* – супертяжеловес в своей области, принимающий рецензии объемом до 3000 слов (в том числе со ссылками, что для данного жанра редкость), написанные в академическом стиле и основанные на углубленном исследовании.

♦ *Time Out* допускает определенную свободу: здесь рецензии могут быть длинными и сопровождаться кратким интервью художника, а могут и укладываться в несколько строк; главное, что их объединяет, – энергия и журналистский задор.

Помимо перечисленных изданий существует и множество других^[98]. Приведенную информацию советую уточнять: журнальные стандарты имеют обыкновение меняться. Это особенно характерно для сетевых журналов, примерный объем материалов которых вы при необходимости легко выясните самостоятельно. Все эти журналы вам надоели? Создайте свой!

Если вы пишете для журнала по искусству, загляните в его раздел рецензий. Обратите внимание, как схожи тексты в нем по объему и структуре. Обычно они включают три-семь абзацев. В первом, иногда в первых двух вводится тема или формулируется основная мысль. В средней части дается ответ на вопрос «Что это?» и приводятся примеры, подкрепляющие заявленный тезис. Заключительная часть с тем или иным успехом подходит к финальному вопросу: «Что из этого?» (см. *Три задачи коммуникативного текста об искусстве*, с. 67).

Не отказывайтесь от этой базовой схемы. С опытом вы естественно перейдете к более смелым построениям. Искушенный автор может позволить себе ломать стандартный порядок и даже на целый абзац отступать от темы. Тезис его текста, как правило, сложнее, чем у

новичка, и он может оформляться в процессе письма, чтобы обрести законченный вид в итоговом варианте статьи. Но **поначалу стоит принять приведенную схему и танцевать от нее**. Проводя через стандартные несколько абзацев ясную идею, насыщая их остроумными наблюдениями и изящным языком, вы вскоре научитесь писать убедительные рецензии.

2. Показывать ли текст художнику/галеристу/куратору до публикации?

Официальный ответ на такой вопрос – нет. **До выхода в свет ваш текст не должен читать никто, кроме редактора**. Все, что вам нужно знать для его создания, следует искать на выставке.

Но на практике, особенно если вы любите общаться с художниками, работа над рецензией может стать удобным поводом для посещения мастерской художника. Если вы оказались первым автором, пишущим о каком-либо художнике, тогда **вам стоит с ним поговорить, причем не с целью получить одобрение с его стороны, а чтобы уточнить детали техники и материалов**. Первые тексты закладывают основу творческой биографии художника, и закравшиеся в них фактические ошибки порой кочуют из статьи в статью годами. (*Внимание*: художники могут приукрашивать действительность, упускать отдельные факты своей истории по забывчивости или менять их намеренно. Это нормально.)

Повысьте свои шансы на публикацию

Включите в свой материал иллюстрацию хорошего качества (разрешением не менее 300 точек на дюйм) с развернутой сопроводительной подписью (автор, название, дата, техника и материалы, размеры, галерея, фотограф, при необходимости – копирайт правообладателя). **Особенно хорошо, если это будет новая – скажем, текущего года – и еще не публиковавшаяся работа**, о которой вы пишете в тексте.

Тщательно вычитайте текст. Лишний раз проверьте точность названий работ, имени и фамилии художника – со всеми диакритическими знаками, которые в них есть. **Не забудьте подписаться**; если такое случается, значит, вы до сих пор боитесь думать о себе как об авторе с собственной позицией. Будьте смелее!

Если вы живете в городе, который не является крупным художественным центром, не отчаивайтесь. Увидев достойную внимания выставку, где бы она ни проходила, напишите о ней, получите у организаторов иллюстрацию или сделайте фото сами и отправьте материал в журнал. Хороший текст о неординарном художнике или малоизвестной галерее может оказаться очень ценным для журнала по искусству, заваленного новостями из Лондона, Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и Берлина. Будьте избирательны, но имейте в виду, что, если вы живете в Глазго, Дели, Мельбурне или Йоханнесбурге, у вас может быть больше шансов на публикацию материала. **Возделывайте свою грядку**.

Решив присоединиться к мнению художника о своих работах (что, разумеется, вовсе не обязательно), лучше процитируйте его слова прямо. Если вы не убеждены, что художник просто штампует дешевые поделки, **будьте чуткими к нему – помните, что вы рассуждаете о деле его жизни**. Старайтесь, чтобы текст был созвучен своему предмету, каков бы он ни был и как бы вы его ни оценивали. Так или иначе, вы вносите свою лепту в корпус письменного знания об искусстве. Относитесь к своей работе серьезно.

3. Можно ли писать отрицательные рецензии?

Безусловно, можно. **Как в положительной, так и в отрицательной рецензии главное – обоснование и наличие доказательств** (см. *Как обосновывать свои идеи*, с. 72). Для разгромной рецензии это важно вдвойне: действительно ли искусство так возмутительно и фальшиво или вы просто пришли на выставку в дурном настроении, разбитым, огорченным неудачным свиданием? Образцом убедительной отрицательной рецензии является статья Яна Верворта (**текст 37**, с. 237).

Вы не должны рекламировать выставку. Ваша работа – написать обдуманнный отзыв. Последнее слово не за художником и не за куратором. Прочитайте декларацию художника или побеседуйте с владельцем галереи, но помните, что вы вольны усомниться в их восторженных похвалах. Если же их высказывания подтолкнули вас к стоящей идее, совсем не обязательно приводить их комментарии дословно (но, приводя, заключайте их в кавычки и указывайте автора). Ссылки на источники в рецензиях почти никогда не используются.

4. Сколько биографической информации включать?

Не перечисляйте в рецензии биеннале и выставки, в которых участвовал художник, а также музеи, где представлены его работы, как это обычно делается в галерейных пресс-релизах. Чаще всего достаточно привести биографический минимум («скульптор, родившийся в Нью-Йорке и живущий в Берлине...»), хотя и он может оказаться избыточным, если не будет связан с дальнейшим повествованием. Решив построить рецензию на обстоятельства биографии художника, тщательно отберите из них наиболее важные, но **не уподобляйтесь сыщику-любителю, пытающемуся вывести художника на чистую воду**, и не пускайтесь в перечисление «выразившихся» в его искусстве факторов. Одним словом, **сосредоточьтесь на искусстве, а не на художнике**.

5. Видел ли читатель выставку?

Исходите из того, что читатель – агорафоб, не выходявший из своей спальни с 1998 года. Сжато и рассудительно опишите, что можно увидеть на выставке, а для начала сходите на нее сами – иначе рецензия не получится!

6. Кто выбирает, о какой выставке писать: критик или журнал?

Как правило, критик. Чтобы редакторы доверяли вам выбор сюжетов, вы должны:

- ♦ хорошо знать искусство своего города;
- ♦ уметь выделять наиболее интересные произведения, выставки, события;
- ♦ избегать любого конфликта интересов или в крайнем случае сразу извещать о нем редакцию (см. *Художник/дилер/куратор/критик/блогер/художественный работник/журналист/историк*, с. 33).

7. Правда ли, что художественные журналы публикуют рецензии лишь с одобрения рекламодателей?

Абсолютный миф. Ни один уважаемый журнал – *Artforum*, *Art in America*, *Art Monthly*, *Time Out*, *Parkett*, *Tate* и т. д. – не принуждает авторов писать (или не писать) о чем-либо с целью поощрить рекламодателей и не правит тексты исходя из рекламного профиля галереи. Разумеется, отношения между галереями и прессой бывают сложными и запутанными, но, имея опыт сотрудничества со всеми этими изданиями, могу засвидетельствовать, что никогда не ощущала и тени давления или принуждения со стороны рекламодателей. Редакторы лишь следят за соблюдением срока сдачи материала и приводят в порядок синтаксические шероховатости. Подозреваю, что многие неопытные критики из боязни разойтись с обще-

принятыми вкусами занимаются самоцензурой (см. «*Причина плохих текстов – страх*», с. 58): не потому ли в наше время так мало отрицательных рецензий? **Критики, уверенные в себе, говорят то, что думают.** Выбирайте для рецензирования только те выставки, которые, на ваш взгляд, заслуживают оценки (неважно, положительной или отрицательной) или как минимум располагают к обсуждению.

8. Сколько произведений обсуждать в рецензии?

В статье из пятисот слов обсуждайте две – четыре работы, чтобы иметь возможность рассказать о них более или менее подробно. Если на выставке представлены, скажем, дюжина рисунков, сайт и фильм, обязательно упомяните об этом, пусть даже вы решили остановиться на фильме, а все остальное не привлекло вашего внимания.

9. Можно ли писать от первого лица, используя местоимение «я»?

Это не приветствуется, и обычно редакторы заменяют первое лицо на привычное третье. **Восхищение «великолепным днем, который я провел, созерцая искусство» считается детским лепетом и немедленно вычеркивается.** Однако в формате блога доверительный стиль с использованием первого лица вновь стал актуальным, и там местоимение «я» почти обязательно.

Рецензия для газеты

Разумеется, художественному критику, работающему в серьезной газете, едва ли потребуется читать эту книгу рекомендаций. **Хорошая газетная рецензия, как правило, отражает компетенцию, которую не наберешь по крупицам.** Этот формат сочетает в себе элементы глубокой, но вместе с тем субъективной критики и новостного репортажа с его неперенными «кто», «что», «где», «когда» и «почему». Газетная рецензия должна открыть что-то новое ценителям искусства и в то же время быть вполне понятной непосвященному читателю. При всей этой требовательности материал для газеты приходится писать в очень сжатые сроки, порой в предрабочие часы, чтобы успеть к сдаче номера в печать.

Репутация газетного критика должна быть безупречной. Любое нарушение профессиональной этики грозит ему изоляцией, а ведь он должен поспевать всюду – освещать множество выставок, далеко не все из которых так уж ему нравятся, и быть готовым охватить как минимум пять столетий истории искусства. Газетный критик пишет:

некрологи: «Франц Вест, известный скульптор, ушел из жизни на 65-м году жизни»;

материалы о новостях культуры: «Арт-проект компании Google расширяется»;

авторские репортажи: «Дневник критика: как смотреть искусство»^[99].

Без усталости посещая галереи, арт-ярмарки и светские приемы, критику нужно сохранять личный взгляд, способность оценивать перспективу и авторитет, побуждающий читателей прислушиваться к его мнению день за днем. Все это придает ему черты героя, и, возможно, он действительно герой.

Примером, который я решила привести, является рецензия Роберты Смит, вот уже более двадцати лет пишущей для газеты *New York Times*^[100], на выставку малоизвестной 86-летней художницы Лоис Додд, которая проходила отнюдь не на Манхэттене, а в Художественном музее Портленда (штат Мэн). Возможно, многие читатели (я в их числе) никогда не слышали имени Додд прежде, но, прочитав заметку Смит, они смогли получить представление:

- ♦ о творчестве Додд на протяжении шестидесяти лет ее карьеры;
- ♦ о достоинствах и недостатках экспозиции;
- ♦ о месте художницы в истории искусства.

Но главная ценность рецензии Смит состоит в том, что она – добавляя к жизни «нечто большее и лучшее», как и подобает, по мнению Питера Шелдала^[101], хорошей критике, – побуждает читателя посмотреть на картины Додд с сарайчиками, яблонями и лужайками.

Читая отрывки из этого текста – первые несколько абзацев и заключительную фразу, – **обратите внимание на чередование различных уровней информации, объединение которых входит в задачу художественного критика**: это новости о мероприятии, биографические сведения о малоизвестном художнике, а также описание, истолкование и оценка работ и выставки в целом:

Лоис Додд пишет с какой-то упрямой, порой отчаянной сдержанностью. Без малого шестьдесят лет она запечатлевает образы своего непосредственного окружения, и каждая ее картина выразительна ровно настолько, насколько ей это позволено автором [Т]. Никаких излишеств.

«Лоис Додд: задерживая свет» – небольшая ретроспективная выставка художницы в Художественном музее Портленда – представляет ее пейзажи, интерьеры, речные виды, натюрморты с цветами, сцены с садовыми домиками, лужайками, сарайчиками в лунном или солнечном свете <...> [1].

Эти сюжеты могут показаться заурядными, даже скучными, и все же картины Додд приковывают внимание. <...> Под маской домашней обыденности в них скрывается сильный, непокорный характер, решительная уверенность в себе и в то же время нежелание навязываться [2].

До сих пор арт-истеблишмент практически не замечал искусства Додд. Сегодня ей 86 лет, и это ее первая музейная ретроспектива, проходящая вдали от нью-йоркского арт-мира, на окраине которого она живет и работает многие десятилетия. <...>

Художник, обладающий острым глазом и уверенностью в себе, никогда не напишет одну и ту же вещь одинаково [3].

Текст 38. Роберта Смит. *Цвета и радости повседневности* (New York Times, 2013).

Первый абзац: тема/интерпретация/новость – ответ на вопрос: *в чем состоит отправная точка искусства Додд?* [Т]. Второй абзац: новость/описание с использованием содержательных существительных – ответ на вопрос: *что это?* [1]. Третий абзац: интерпретация/описание – ответ на вопрос: *что это может значить?* [2]. Смит объясняет, кто такая Лоис Додд и в чем важность первой ретроспективной выставки этой восьмидесятишестилетней художницы, которую в Нью-Йорке толком не знают. Завершается рецензия размышлением Смит о том, как произведения Додд повлияли на ее представление о достоинствах серьезного живописца, и ответом на вопрос: *что из этого?* [3] (см. *Три задачи коммуникативного текста об искусстве*, с. 67). В опущенной части рецензии есть также цитата из другого живописца, Алекса Каца, подробный анализ отдельных работ Додд («Яблоня и сарай», 2007; ил. 29) и ввод ее творчества в художественно-исторический контекст через сопоставление с работами минималиста Дональда Джадда и абстракциониста Элсворта Келли. При этом Смит не отвлекается от нити повествования и не дает читателю заскучать, искусно

пользуясь компетентным и изысканным стилем, который и делает ее первоклассным художественным критиком.



Ил. 29. Лоис Додд. Яблоня и сарай. 2007

Рецензия на книгу

В идеале рецензия на книгу пишется специалистом, знающим о ее теме даже *больше*, чем автор; такого уровня едва ли стоит ожидать от студента или новичка. Если вы беретесь рецензировать книгу о том, что знаете не слишком хорошо, как следует изучите вопрос.

Рецензия – это не краткое содержание, а анализ. Как и рецензия на выставку, книжная рецензия достигает успеха, если критик развивает собственную идею, обосновывая ее примерами, взятыми из книги. Каждый фрагмент анализа должен адресовать читателя к содержанию книги, показывая, чем подтверждается мнение критика.

Большинство книжных рецензий начинается с краткого обзора издания, в котором автор формулирует или хотя бы очерчивает свое представление о нем. В поддержку позитивной или негативной оценки вы можете привести информацию на ту же тему из других изданий или собственное компетентное мнение. Как правило, **рецензенты отмечают как достоинства, так и недостатки книги**: рецензия должна быть сбалансированной, если, конечно, прочитав книгу от корки до корки, вы не пришли к выводу, что в ней нет ни единого слабого или, наоборот, сильного места. Даже если книга вам категорически не понравилась, спросите себя, что автору все-таки удалось, и наоборот.

Оценивая книгу, учитывайте ее:

- ♦ **актуальность**: насколько существенно содержание?
- ♦ **убедительность**: насколько текст ясен или запутан, последователен или противоречив?
- ♦ **увлекательность**: насколько живо и образно пишет автор?
- ♦ **оригинальность**: насколько новы или вторичны изложенные мысли и сведения?
- ♦ **точность**: насколько автор аккуратен, не допускает ли он фактических ошибок, неувязок, разночтений?
- ♦ **надежность**: подкрепляет ли автор свои утверждения цитатами и ссылками, не делает ли он поспешных, спорных или нелогичных выводов?
- ♦ **насыщенность примерами**: хороши они или плохи, избиты, стары? достаточно их или мало?
- ♦ **внешний вид**: насколько удачны дизайн и верстка?

Увлекательную книгу Сары Торнтон «Семь дней в мире искусства» (2008)^[102] тепло встретила в основном дружественная пресса, которая расточала похвалы прекрасному стилю и ярким описаниям тайн арт-индустрии. А вот критик Салли О'Рейли выступила с иным, более критичным взглядом, сравнив стремительный и предельно насыщенный «круиз» Торнтон по миру искусства со своим собственным рабочим днем – типичным для книжного критика, чей труд оплачивается весьма скромно (см. *Если сомнения не исчезли, используйте сравнение*, с. 138).

Мир искусства, в котором Сара Торнтон провела семь дней, мне знаком, хоть я и не живу в нем сама. **Это мир денег, власти и славы, а не мир изнурительного труда, унижительной нужды и ожесточенной борьбы за свое место [Т].** <...> Для своего исследования Торнтон выбрала верхнюю, наиболее состоятельную прослойку арт-мира, и, судя по списку ее собеседников, приведенному в конце книги, **постаралась связаться с большинством крупных игроков художественной сцены.** <...> При этом она демонстрирует восхитительную непринужденность <...> и спрашивает Марка Джейкобса, как он относится к тому, что [Такаси] Мураками называет созданную по его [Джейкобса] проекту сумку от Луи Вьюиттона не иначе как «мой мочеприемник» [1]. <...>

Конечно, есть и те, кто проводит время, попивая коктейль «Беллини» у кромки бассейна отеля «Чиприани», но это удел немногих <...>. Взять Мураками на роль героя рассказа о посещении мастерской художника – все равно что **предложить отведать «турецкие сладости» в качестве обычной еды** [2]. <...>

Как образец прозы с этнографическим уклоном «Семь дней» очень интересны: это **сплав автобиографии, документальной антропологии и воскресного приложения газеты** [3]. Представляя своих героев, Торнтон всякий раз описывает, как они выглядят, и перемежает изложение их речи фразами вроде такой: «Она откусила сэндвич и кивнула». <...>

Текст 39. Салли О'Рейли. «Семь дней в мире искусства»: рецензия (*Art Monthly*, 2008).

Сама не понаслышке знакомая с миром искусства, О'Рейли сопоставляет свой опыт с опытом персонажей книги Торнтон и даже предлагает альтернативную картину. Сравнение с «турецкими сладостями» великолепно: для кого-то этот липкий десерт – лакомство, перед которым трудно устоять, а для кого-то – приторная и плохо перевариваемая пища [2]. В то же время оно подчеркивает экзотико-туристический характер книги, подкрепляя основную мысль О'Рейли о том, что в книге Торнтон представлена ограниченная точка зрения, поддерживающая глянцевого стереотип о жизни художника, для многих художников чуждый, да и нежелательный [Т]. Тем не менее О'Рейли не оставляет без внимания сильные стороны книги: Торнтон немало потрудились при сборе материала, проявила непринужденность в беседах со своими героями [1] и нашла замечательный комбинированный стиль изложения [3]. **Каждое мнение рецензента обосновано примером или цитатой, но при этом не навязывается читателю.**

В то время как обозреватель *Sunday Times* превознес «Семь дней» как «лучшую книгу об арт-буме»^[103], О'Рейли усмотрела в ней «упущенную возможность» поставить под сомнение общераспространенный взгляд на современное искусство как «игрушку для богатых». Какого бы мнения вы ни придерживались, точно проследите, какие именно высказывания или идеи демонстрируют процесс формирования вашего мнения. В процессе чте-

ния подчеркивайте или как-то еще обозначайте для себя ключевые примеры или цитаты и пускайте их в ход, когда нужно обосновать свои блистательные выводы.

Авторская колонка

Называемый так материал, во многих изданиях соседствующий с колонкой редактора и заказываемый внештатному автору, отличается от обычной новостной статьи тем, что имеет ярко выраженную авторскую позицию. Сегодня культура свободного самовыражения в блогах или постах в «Фейсбуке» и «Твиттере» предоставляет великолепную возможность для выражения спонтанного личного мнения об искусстве, как, впрочем, и о многом другом. Но и сколь угодно субъективный комментарий хорош тогда, когда основан на убедительных свидетельствах и доказательствах – таких, как:

- ◆ свидетельства очевидцев;
- ◆ статистические исследования;
- ◆ компетентные наблюдения;
- ◆ проницательный анализ.

В чем-то следуя примеру сайтов вроде TripAdvisor и Yelp, которые придали новый смысл понятию «отзыва», сделав его возможностью пожаловаться на что угодно – от грязной гостиницы до не понравившегося коктейля, – сетевые издания по искусству тоже полнятся сырыми рецензиями, написанными подчас таким бесцеремонным языком, который был бы немыслим во времена господства бумажной прессы^[104]. Но что бы ни присутствовало в авторской колонке:

- ◆ критический анализ;
- ◆ слухи и сплетни;
- ◆ рыночные сводки;
- ◆ дневниковые записи;
- ◆ статистические исследования;
- ◆ личные откровения;
- ◆ обрывки неформальных интервью;
- ◆ свидетельства очевидца и т. д. —

все это **субъективное содержание ценно лишь при условии компетентности автора**, его доступа к инсайдерской информации о современном искусстве и дара выразительного письма.

Лучшие авторы, работающие в этом формате – будь то на бумаге или в сети, – способны превратить даже краткий анонс в изящный образец критико-искусствоведческой рефлексии:

ВЫСТАВКА ХАИМА СТЕЙНБАХА, ИДУЩАЯ С 22 ИЮНЯ ПО 20 ДЕКАБРЯ 2013 ГОДА В АННАНДЕЙЛЕ-НА-ГУДЗОНЕ, ШТАТ НЬЮ-ЙОРК (ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ХЕССЕЛЯ И ГАЛЕРЕЯ CCS В БАРД-КОЛЛЕДЖЕ; КУРАТОРЫ ТОМ ЭККЛС И ДЖОАННА БЕРТОН), ВЕСНОЙ 2014 ГОДА ОТПРАВИТСЯ В КУНСТХАЛЛЕ ЦЮРИХА

Красноречиво отсутствовавший на **знаковой для его поколения выставке 1986 года** [2], которая вытолкнула в великосветские эмпиреи Эшли Бикертон, Питера Хэлли, Джеффа Кунса и Майера Вайсмана (впоследствии их часто именовали **четверкой из галереи Соннабенд**),

Хаим Стейнбах, **пятое колесо в этой компании** [1], со временем – и со спадом бума Сохо – превратился из супервостребованного художника в «недооцененного». Двадцать семь лет спустя разразившаяся как гром среди ясного неба, ретроспектива, которая прослеживает карьеру Стейнбаха **от картин 1970-х годов, основанных на сетчатой структуре, до сегодняшних больших инсталляций** [1], заставляет отбросить этот нелестный эпитет. Прочно ассоциирующиеся с его именем **полки Formica с аккуратными рядами потребительских товаров** [1], несомненно, стали **незабываемыми приметами своей эпохи** [2]. **Лично я не припомню другого художника, чей вклад в искусство мне бы так хотелось окинуть свежим взглядом** [3].
Текст 40. Джек Банковски. Предпросмотры: Хаим Стейнбах (Artforum, май 2013).

Собрав все дежурные кто/что/где/когда в заглавии, Джек Банковски, бывший главный редактор журнала *Artforum*, оставил себе достаточно места не только для того, чтобы проинформировать читателя о предстоящей ретроспективе Стейнбаха, но и для того, чтобы вкратце рассказать:

Вопрос 1 Что это? Кто художник? Чем он известен? [1]

Вопрос 2 Что это может значить? [2]

Вопрос 3 Почему сегодня это важно? [3]

Критик-журналист, причастный к миру искусства, является самым ценным поставщиком новостей арт-индустрии: его тексты идеально сочетают доступность журнальной статьи с чуткостью критического взгляда. Свободный от жаргона, подчеркнуто личностный язык авторской колонки не стесняется разговорного тона, который дополнительно способствует доверию читателя к своему искушенному собеседнику.

Вот как Бен Дэвис начинает свой репортаж с открытия ярмарки «New York Frieze 2012» в роскошном новом павильоне:

Гигантский шатер, устроенный специально для ярмарки Frieze [1], выглядит очень элегантно: просторная выставочная площадка залита естественным светом (хотя погода стоит хмурая, даже в полдень довольно сумрачно), и, несмотря на огромные размеры сооружения, в нем легко найти удобный маршрут. **Хорошо продуман и подбор участников** [2]. **Толпой посетителей владеет воодушевление; похоже, что миллионеры с Манхэттена настроены покупать** [3]. Для места заключения крупных сделок обстановка достаточно раскованная. Черт, даже туалеты отличные.
Текст 41. Бен Дэвис. Ярмарка Frieze New York затмевает свой прошлый выпуск на Рэндаллсе (BlouinArtinfo, 2012).

Возможно, это вступление звучит как экспромт, но обратите внимание, сколько важной информации автор непринужденно сообщает читателю:

[1] ярмарка *Frieze* – большая и, может быть, стала еще больше на новой площадке;

[2] «правильные» галереи в наличии;

[3] в состоятельной публике недостатка нет, и продажи идут очень активно.

Более того, как сообщает Дэвис, в архитектурном плане шатер – отдельное удовольствие: даже в пасмурный день в нем светло, а в обстановке впечатляет все вплоть до туалета.

тов, что говорит не только об элегантной роскоши, но и о внимании организаторов к деталям. Вот еще один текст Дэвиса, описывающий ту же ярмарку ближе к концу:

Фланируя по огромному шатру ярмарки *Frieze*, я испытал озарение, похожее на **внезапное узнавание в очертаниях вазы двух смотрящих друг на друга человеческих лиц** [1]. Мне вдруг стало совершенно ясно, что искусство, якобы служащее целью всего этого действия, на самом деле – лишь повод для него, а не наоборот. Фигура и фон поменялись местами. <...>

Произведения искусства, вплетенные в среду арт-ярмарки или вернисажа, явились мне «предметами разговора» [2], предложениями для очень своеобразного социального взаимодействия. Возможно, в будущем мы будем вспоминать этот период в искусстве прежде всего как время распространения особо продвинутых тематических вечеринок.

Текст 42. Бен Дэвис. *Как современное искусство создает социальное пространство (на примере арт-ярмарок)?* (BlouinArtinfo, 2012).

Дэвис переносит старомодный образ-перевертыш [1] на макроуровень, интерпретируя через инверсию фигуры и фона современный мир искусства: в океане общения, каковой представляет собой арт-ярмарка, произведения искусства оказываются лишь зацепками для разговора и фоном для приятного времяпрепровождения [2].

Остроумие сочетается в тексте Дэвиса с глубоким размышлением о трансформации механизма, приводящего в движение мир искусства. Будем откровенны: **слабое письмо об искусстве удручает не только тяжелым языком или сбивчивой логикой, но и отсутствием юмора**. Если вы способны ясно изложить факты и при этом вызвать у читателя улыбку – не сдерживайте себя (в авторской журналистике академические и музейные тексты требуют серьезности). Вспомните фразу о «семействе булочника, который крупно выиграл в лотерею» (см. с. 62): превращая аристократов на картине Гойи в шеренгу комиков, вышедших на поклон, она и сегодня, сто шестьдесят лет спустя, звучит смешно и хлестко.

Кто говорит?

Неотъемлемый признак настоящей художественной критики – постоянное возвращение к самому произведению искусства и процессу его создания. В отрывок из второго текста Бена Дэвиса, приведенный выше (**текст 42**), я включила только его начало – «крючок», на который клюет читатель, – и мощный финальный «аккорд». А между ними располагается краткий обзор других событий в нью-йоркском искусстве того же времени (перформанса Марины Абрамович в МоМА, «парка развлечений» Карстена Хёллера в Новом музее), перекликающихся с тем же вопросом о курице и яйце: что первично – объект искусства или порождаемое им социальное взаимодействие? Я убеждена, что **художественный критик всегда будет обращать первостепенное внимание на искусство**, тогда как журналист, интересующийся искусством лишь поверхностно, – турист на мимолетной экскурсии в арт-мире – волен отвлекаться на все что угодно, будь то огромный ценник на произведение, гламурный галерист или роскошный дом коллекционера на берегу моря. Журналист, не специализирующийся на искусстве, скорее расскажет в подробностях о том, что художник заказал на завтрак, чем попытается увлечь читателя искусством, о котором и сам не знает, что сказать (см. *Первый опыт письма об искусстве*, с. 59).

Как мы видели, Салли О’Рейли в рецензии на книгу Сары Торнтон «Семь дней в мире искусства» (см. *Рецензия на книгу*, с. 252) вовсе не утверждает, что эта книга недостаточно информативна или скучно написана, а говорит о том, что внимание автора направлено лишь на ярчайшие звезды арт-вселенной, затмившие в ее глазах множество других планет: региональные арт-сцены, блоги, независимые издательства, науку за пределами Голдсмитского

колледжа в Лондоне или Калифорнийского института искусств (CalArts) в Лос-Анджелесе, альтернативные художественные пространства и рынки, а также миллионы малоизвестных художников, едва сводящих концы с концами. Время от времени те и другие сталкиваются, но большую часть времени пребывают в разных галактиках. Хорошие критики стараются наблюдать если не за всеми, то за большинством этих подмножеств. Многие из них безраздельно преданы искусству и инстинктивно пишут для тех, кто близок им по духу.

Журналисты, пишущие об искусстве лишь от случая к случаю, относятся к нему приблизительно так же, как экономист Дон Томпсон, на год отвлекшийся от своего основного занятия, чтобы написать популярную книгу «Как продать за 12 миллионов долларов чучело акулы?»^[105], основанную на результатах исследования узкого сегмента арт-мира, в котором вращаются большие деньги. Сравните пассаж из книги Томпсона с отрывком из колонки заслуженного арт-критика Дэйва Хикки в журнале *Art in America*. Тексты приводятся подряд.

Что вы надеетесь приобрести, приходя на престижный вечерний аукцион дома *Sothby's*? Несколько вещей сразу: разумеется, картину, но также, как вы надеетесь, свой новый образ в глазах других <...>. Мотивация потребителя, решившего принять участие в торгах именитого аукционного дома – купить работу, ценность которой гарантирована известностью арт-дилера или музея, где она выставлялась, – **та же, что и при покупке любых других предметов роскоши** [1]. Женщины покупают сумку от Луи Вюиттона ради того, что она скажет о них. Такая сумка сразу узнается по характерному коричневому цвету, золотистой отделке кожи и орнаменту из «снежинок». <...> **Мужчины покупают часы Audemars Piguet** с четырьмя циферблатами и ремешком из кожи ящерицы, хотя их друзья, возможно, не узнают бренд по внешнему виду и даже о нем не спросят: опыт и интуиция подскажут им, что это дорогие часы, а человек, который их носит, состоятелен и обладает независимым вкусом. **Такая же информация предоставляется шелкографией Уорхола на стене или скульптурой Бранкузи в холле** [2].

Текст 43. Дон Томпсон. Как продать за 12 миллионов чучело акулы? (2008; рус. пер.: М.: Центрполиграф, 2011).

Если вы смотрите на искусство, как я, **сопоставляя его со всеми произведениями, которые видели прежде** [1], это мерцающее облако прецедентов само сулит вам значительный и запоминающийся опыт. <...> Теория и история искусства последних трех десятилетий перевернула наше понимание художественной практики. Позвольте же напомнить вам, что **в юриспруденции, медицине, искусстве практика призвана поддерживать и обновлять наши представления о справедливости, здоровье и счастье** [2]. Для этого у каждой из перечисленных дисциплин имеется арсенал прецедентов, помогающих им совладать с беспрецедентным настоящим. Всё всегда наготове, ибо неизвестно, что именно из проверенных юридических решений, целебных трав или образов может вам понадобиться <...>. Произведения искусства как такие практические прецеденты суть сироты, готовые быть усыновленными, выпестованными и приспособленными к требованиям самых что ни на есть неожиданных новых обстоятельств.

Текст 44. Дэйв Хикки. Сироты (Art in America, 2009).

Обратите внимание на то, что **экономист рассматривает искусство на фоне индустрии предметов роскоши, а критик – в контексте своего знания об искусстве** [1]. Хикки полагает, что искусство, подобно юриспруденции или медицине, устремлено к высоким иде-

алам, а согласно Томпсону, «брендовое» искусство – во всяком случае, в глазах коллекционера – в лучшем случае осведомляет о материальном положении владельца тех, кто входит в шикарно обставленный холл его дома [2]. Когда за изучение арт-индустрии берутся специалисты в других областях, они опираются на свои профессиональные знания и, подобно преданным искусству критикам, пишут исходя из интересов своих читателей. Однако их читатели и читатели литературы по искусству совпадают лишь изредка.

Если вы попросите у кого-либо из представителей англоязычного арт-сообщества назвать своего любимого арт-критика, многие, насколько я могу судить, без колебаний назовут Дэйва Хикки^[106] (высокие показатели демонстрируют также Т.Дж. Кларк – среди ученых, – Невилл Уэйкфилд и покойный Стюарт Морган). Хикки, в прошлом арт-дилер, следящий за американской арт-сценой чуть ли не со времен «школы мусорных ведер»^[107], – компетентный, остроумный, не боящийся прямоты автор. Его неизменный идеал таков: **искусство создается для всех и может сделать жизнь лучше – вот ради чего мы стараемся!** Его резюме – длинное, как река Миссисипи: бывший профессор Университета Нью-Мексико, бывший исполнительный директор журнала *Art in America*, куратор центра современного искусства SITE в Санта-Фе (2001–2002), неугомонный автор и лектор^[108]. Дон Томпсон – видный экономист, ведущий исследователь и почетный профессор бизнес-школы Шулича Йоркского университета в Торонто^[109]. **Во всяком тексте, какова бы ни была его тема, отражается специализация автора.** Поэтому вполне оправдан и такой вопрос: сумел ли бы Дэйв Хикки, художественный критик, высказать надежное экспертное мнение, допустим, об оптимальной маркетинговой стратегии для какого-нибудь бренда печенья, даже если бы он целый год посвятил изучению кондитерской индустрии?

Весьма вероятно, что к теме современного искусства будет обращаться все большее число неспециалистов (или полуспециалистов) – отчасти в силу обилия открытых сетевых платформ, готовых сотрудничать с любыми авторами, а отчасти потому, что, несмотря на растущий интерес к современному искусству, специализированные искусствоведческие тексты порой нагоняют жуткую скуку. Ниша для письма об искусстве неуклонно расширяется, и это не обязательно должно повредить художественной критике. Критикам по призванию придется считаться с новой когортой комментаторов, способных не только открыть неожиданные перспективы, но и оказаться превосходными авторами. Но, так или иначе, **идеальным критиком по-прежнему будет тот, кто мастерски владеет письмом и обладает подлинным знанием искусства**, – к этой цели вам и следует стремиться.

Эссе для каталога, статья для журнала

Здесь нелишне будет повторить, что **прежде всего нужно увидеть воочию искусство, о котором вам предстоит писать**, изучить его в деталях, прочесть всю доступную литературу о нем – как бумажную, так и сетевую: статьи и рецензии в серьезных журналах, информацию на сайте художника или на страничке, заведенной для него галереей, а также все полезное, что только вам удастся найти через YouTube, UbuWeb, Google и т. д. (см. *Интернет-сайты и блоги по искусству*, с. 353).

Подробная статья об одном художнике

Выберите художника, с которым вы ощущаете внутреннее родство. Сделайте выписки из источников. Составьте список литературы и проверенных сетевых ресурсов, из которых вы черпали сведения: возможно, позднее вам понадобится их проверить еще раз. Если вы еще не общались с художником лично, познакомьтесь с ним: **разговор напрямую**

– **всегда преимущество и иногда необходимость**. Но не докучайте художнику просьбами! Если вы с ним не приятели, попробуйте установить контакт через его сайт или галерею, но не ранее, чем соберете всю возможную информацию о его искусстве и сформулируете вопросы по существу (чтобы не говорить: «Расскажите, пожалуйста, о своем искусстве»). Вы должны быть в курсе дела и задавать конкретные вопросы. Возможно, стоит договориться о посещении мастерской или интервью.

Вспомните три основных вопроса, которые должен ставить перед собой автор, пишущий об искусстве, когда он смотрит на произведение (см. *Три задачи коммуникативного текста об искусстве*, с. 67):

Вопрос 1. Что это? Как это сделано?

Вопрос 2. Что это может значить?

Вопрос 3. Какое это имеет отношение к миру в целом?

Это не просто формальность. Держите в уме эти вопросы при сборе материала, а затем и при написании и редактировании текста. Спрашивайте себя:

- ◆ подтверждена ли ваша мысль примерами?
- ◆ логично ли развивается текст?
- ◆ ясно ли читателю, что представляет собой произведение, к тому моменту, когда речь заходит о его значении?
- ◆ рассмотрены ли в деталях конкретные работы?

Содержание

Помимо положительного ответа на все эти вопросы, для создания хорошего текста о художнике (или группе художников) нужно:

- ◆ быть расположенным к своему предмету и разделять хотя бы часть выражаемых им идей;
- ◆ осмотреть, прочесть, изучить все, что с ним связано;
- ◆ определить подходящие для него и для ваших мыслей о нем структуру и длину текста.

Обычно каталожное эссе или журнальная статья об одном художнике составляет от 1000 до 4000 слов. Если вы не решили сосредоточиться на определенном периоде его творчества, на одной работе или серии работ, то **вам нужно рассмотреть: все основные произведения художника** (и желательно несколько менее известных), **все виды искусства и техники, в которых он работает, и основные идеи или темы его творчества**. В статье, посвященной конкретной выставке, ссылайтесь главным образом на экспонируемые работы. В дополнение можно обсудить такие **важные моменты в карьере художника**, как:

- ◆ путешествие, перевернувшее его жизнь;
- ◆ ключевой для него факт биографии (но не доверенный вам конфиденциально, а признаваемый художником открыто);
- ◆ центральная в его творчестве выставка, работа, серия работ или тема;
- ◆ его знакомство с важным для себя человеком или сотрудничество с другим художником;
- ◆ смена им места жительства и работы, преподавательского поста, мастерской, круга общения;

♦ любая важная переменная: обращение к новому виду искусства, к новой технике и т. п.

Кроме того, в текст можно включить высказывания художника и цитаты из важнейших критических работ о нем. На этапе сбора материала составьте перечень всего, что считаете нужным упомянуть. Как и при работе над академическим эссе, начните с формулировки основных идей; их можно систематизировать в виде таблицы, хронологической оси или иной графической системы. Выберите наиболее важные примеры и смежные темы, определите и наметьте их место в тексте. **Оцените уровень подготовки вашей аудитории** – решите, для кого вы пишете: для специалистов или для широкого круга читателей.

Эссе о художнике должно дать достаточно полное представление о его творчестве даже тому, кто знакомится с ним впервые. Желательно, чтобы ваш текст стал существенным дополнением к корпусу литературы по теме. **Представьте, что он – единственный посвященный данному художнику или произведению, и постарайтесь дать их общее обозрение.** Если вы пишете для каталога, в который войдут тексты разных авторов, удостоверьтесь в том, что ваша тема не совпадет с чьей-то еще.

Структура

Многие из вариантов структуры, перечисленных ниже, не подходят для академического эссе (см. *Академическое эссе*, с. 151): формат статьи для каталога или журнала – более свободный. Краткую биографию художника, если она необходима, лучше поместить отдельно, не загромождая повествование.

1. Хронологический порядок

Хронология – самый распространенный принцип организации искусствоведческого текста со времен Джорджо Вазари (1511–1574) – вероятно, первого западного историка искусства. Ее преимущество в том, что она позволяет логично и всесторонне рассмотреть жизнь и творчество художника. Но, разумеется, **ваш рассказ не должен свестись к линейной схеме, ведущей от А (ранних опытов вашего героя) через В (его первые зрелые работы) к С (шедеврам).** Некоторые авторы отступают от хронологии, боясь, что их текст будет читаться как сухой книжный отчет: «Пабло Пикассо родился в Малаге (Испания) в 1881 году... В детстве он...» и т. д. Однако если наполнить хронологический каркас внятыми описаниями и пронизательными наблюдениями, изложенными хорошим языком, то, обнаружив удивительную гибкость и приспособившись к вашей мысли, он даст на выходе безупречный текст.

Куратор Адам Шимчик построил по хронологическому принципу статью, призванную познакомить читателя с творчеством рано ушедшей из жизни польской художницы Алины Шапошниковой. Текст открывается рассказом автора о его первом – и сильном – впечатлении от работы Шапошниковой [1]: подобно «мадленке» Пруста^[110], это воспоминание побуждает Шимчика разобраться в жизни и творчестве недооцененной художницы [2]. Через описание поразившей его скульптуры «Путешествие» он знакомит читателя с особенностями скульптуры Шапошниковой – неравновесностью, призрачностью, легкостью и монументальностью одновременно [3]:

На дворе была середина восьмидесятых годов – мрачное, депрессивное время, последовавшее в Польше за отменой военного положения, – когда я впервые увидел скульптуру Алины Шапошниковой «Путешествие» (1967) [1; ил. 30] в Художественном музее Лодзи. Я наткнулся на нее случайно, в одиночестве бродя по залам музея: худая обнаженная женская фигура, казалось, зависла в воздухе. Едва

удерживаясь на крохотной металлической подставке в сильном наклоне назад, неправдоподобно балансируя между стоянием и падением, она с беспечностью призрака отрицала тяготение [3]. Ее глаза были закрыты дисками из сине-зеленого полиэстера, похожими на стекла огромных солнцезащитных очков: в этом читалась отсылка к моде хиппи и в то же время намек на слепоту или еще какой-то дефект восприятия <...>.

Скульптура вызвала ощущение легкости и странно светила, казалась при всей своей плотности достаточно прозрачной, чтобы впитывать и отражать окружающий свет. Это было незабываемое видение [2], особенно впечатлившее меня из-за странности его присутствия среди других работ польских и зарубежных художников.

Текст 45. Адам Шимчик. *Откровение на расстоянии: об искусстве Алины Шапошниковой (Artforum, 2011).*



Ил. 30. Алина Шапошникова. Путешествие. 1967

Осматривая музей и увидев одиноко стоящую небольшую скульптуру, Шимчик застыл как вкопанный. В этом рассказе о своем давнем опыте он обнаруживает поразительную силу наблюдения и с ее помощью увлекает необычным фигуративным искусством Шапошниковой. Далее, придерживаясь хронологической последовательности, он описывает свои первые мысли о ее искусстве, а затем и последующие, одновременно обозревая скульптуры и фотографии, которые она создавала в студенческие годы в Праге, затем, в шестидесятых, в Париже (к этому периоду относится «Путешествие») и вплоть до ранней смерти в 1972 году.

2. Тематический порядок

Эссе может быть поделено на части, выпадающие в основную тему или вытекающие из нее.

Обстоятельный текст куратора Ивоны Блазвик о Корнелии Паркер включает тематические блоки – «Найденный объект», «Перформанс», «Абстракция», «Знание», «Структуры власти», – помогающие нам сориентироваться в искусстве британской художницы:

Найденный объект отличается от реди-мейда тем, что чаще всего он уникален [1]. Канонический реди-мейд Дюшана – серийный писсуар – не был установлен в туалете и не использовался по назначению <...>. Напротив, найденный объект, каким он появляется в ассамбляжах Роберта Раушенберга, аккумуляциях Тони Крэгга или трансмутациях

Корнелия Паркер [2], единствен в своем роде, потому что у него есть своя история <...>, потому что он был в употреблении. <...>

«Сложившийся в отношении объекта язык, его признанные коннотации придают объекту способность „значить что-то еще“, – утверждает Паркер. – Мне интересно найти их и сделать как можно более явными» [3].

Скульптура «Тридцать сребреников» (1988–1989) (ил. 31) исходно была создана, подобно «Разбрасыванию свинца» Ричарда Серры (1969) [2], в виде документированного перформанса. Паркер разложила сотни столовых предметов из серебра на сельской дороге, затем с помощью мощного парового катка, навевающего образы XIX века, спрессовала их, сделав практически плоскими, <...> и, наконец, подвесила на стальной проволоке в виде тридцати лужиц, парящих, словно призраки, невысоко над полом [4].

Текст 46. Ивона Блазвик. *Найденный объект* (в изд.: *Cornelia Parker*, 2013).



Ил. 31. Корнелия Паркер. Тридцать сребреников. 1988–1989

Обратите внимание, как деликатно Блазвик снабжает читателя базовой информацией – определением «найденного объекта» [1], прецедентами из истории искусства [2], свидетельством художника о своей работе [3], – прежде чем перейти к детальному описанию и своей интерпретации «Тридцати сребреников»^[111]: подвешенные к потолку круги из блестящих предметов выглядят как сверхъестественно воспарившие над землей лужицы [4], в чем читатели могут убедиться по сопровождающей текст фотографии работы.

Будьте осторожны: творчество художника обычно с трудом поддается делению на четкие тематические категории. Произведения могут переплетать различные темы или вообще не укладываться ни в какую структуру, требуя отдельного рассмотрения.

3. Вопросительный зачин

Удачным введением в творчество художника может послужить вопрос, открывающий текст. Важно найти хороший вопрос, а затем организовать произведения в порядке возможных ответов на него или новых вопросов, его развивающих.

Алекс Фаркарсон начинает с вопроса эссе о художнице Кэри Янг, работающей в жанре перформанса:

Что будет востребовано в будущем? «Творцы-одиночки, одержимые идеями», «**подрывные новшества**», «**замена материального нематериальным**». Эти ответы взяты не из речи куратора интернациональной биеннале на церемонии вручения премий, а из статьи в ведущем бизнес-журнале *Fast Company* [1]. <...> Никогда еще языки современного искусства и передового бизнеса, равно акцентирующие ныне темы открытия, креативности, новаторства, не звучали так похоже.

[В перформансе «Я – революционерка»] Кэри Янг, одетая в строгий деловой костюм, перемещается по стерильному пространству офиса. <...> Вот она в кабинете наедине с высоким и тоже отлично одетым мужчиной средних лет, ведущим с ней обычную начальственную беседу: он поддерживает, ободряет ее, говорит, что ценит ее усилия, дает конструктивные советы. «Я – революционерка», – в который раз восклицает Янг, уже утомившись, но все равно стараясь высказаться лучше и убедительнее. И снова, но с иной интонацией: «Я... революционерка». <...>

Почему ей так трудно даются эти слова? Потому что как художник она не может заставить себя поверить ни в авангард, ни в политическую утопию (если ее высказывание об этом)? Или потому что как руководитель она сомневается в своих качествах смелого лидера, визионера?

Текст 47. Алекс Фаркарсон. *И снова авангард* (в изд.: Carey Young, *Incorporated*, 2002).

Вопросы, снова и снова задаваемые критиком, соответствуют неопределенности, которая заложена в самом искусстве Кэри Янг, исследующем весьма размытые границы между современным искусством и бизнесом. Языки бизнеса и искусства неуклонно сближаются [1], и, по мнению Фаркарсона, их пересечение как раз и составляет тему искусства Янг. Интересно, будут ли различать искусство и бизнес в будущем? Фаркарсон констатирует, что пока эти сферы остаются «параллельными мирами», но – вслед за Янг – спрашивает себя, не обречена ли стереться граница между ними.

4. Рассмотрение творчества художника сквозь призму его жизни

Если ваше эссе не биографическое, то **сосредоточьтесь на событиях искусства, а не личной жизни художника**. Хотя биографический подход регулярно используется применительно к жизни-искусству некоторых художников – скажем, Луиз Буржуа, – в целом принцип «жизнь = искусство» крайне спорен, и следует пользоваться им с осторожностью.

5. Словарный формат: А – Я

Такой формат был использован, в частности, галереей Тейт Модерн в каталоге выставки той же Луиз Буржуа (2007), чтобы отразить «энциклопедический» характер искусства этой художницы, неразрывно связанного с ее жизнью. Словарное построение материала требует большого воображения: особенно нелегко придется с буквами, с которых начинается мало слов. Если вы остановились на этом формате, первым делом разместите под соответствующими буквами основные идеи, которые хотите развить в своем тексте, и только затем заполняйте остальные ячейки.

6. Нумерованный список

Включенное в монографию о художнике Томе Фридмане эссе Брюса Хейнли «Автопортрет как работа без названия (без структуры)»^[112] причудливым образом сочетает хронологический и тематический порядки в виде нумерованного списка, обозревая искусство

Хейнли в форме довольно разнородных по первому впечатлению монологов на самые разнообразные темы – от телеведущей Марты Стюарт до сказки «Джек и бобовый стебель». Этот написанный в доверительной манере текст из коротких, иногда в одну строчку, «глав» («В студии Тома Фридмана нет окон») весьма увлекателен и, главное, созвучен странному искусству Фридмана. **Для новичка эта необычная структура может оказаться слишком сложной** и превратить текст в мешанину, способную убедить в чем-то разве что самого автора. Но если самодисциплина позволит вам найти подходящее место для всех важных сведений и идей, а искусство, о котором вы пишете, не отторгнет формат нумерованного списка, он может сработать.

7. Художественная проза или поэзия

Этот формат не имеет ограничений.

Критик Линн Тиллман сочинила для каталога выставки Карин Дэйви в Музее Олбрайта-Нокса «сказку» о левитирующем художнике, которая начинается так:

Дэйви показывает мне свою фотографию, на которой она парит в воздухе... Почему бы не улететь совсем, отринув тяготение? Почему бы не поверить в неведомый запредельный мир?

Текст 48. Линн Тиллман. *Портрет молодого художника в состоянии левитации* (в изд.: Karin Davie: *Selected Works*, 2006).

Свободная форма повествования, избранная Тиллман, подходит «невесомым» абстрактным картинам Дэйви и контрастно дополняет предыдущий текст в том же каталоге – эссе Барри Швабски, сосредоточенное вокруг техники художницы, сочетающей два типа мазков: «текущие», волнистые и жесткие, прямолинейные. Детальный, основанный на сопоставлении работ анализ Швабски, прослеживающий все творчество Дэйви, позволяет текстам других авторов свободно осваивать иные территории.

Статья о группе художников или концепции

В объемном, но не академическом тексте (для каталога выставки, популярного издания или журнала) о группе художников, об искусстве конкретного периода, об отдельном виде искусства или о какой-либо концепции обычно можно не приводить точные ссылки и не вдаваться в научное многословие. Но правила построения такого текста те же, что и в случае академического эссе (см. *Академическое эссе*, с. 151). Вот его базовый план:

1. Введение: краткая характеристика группы художников, периода, медиума или концепции – возможно, в сопровождении истории или примера.

2. Контекст.

- а) *История*: кто еще размышлял и писал на эту тему?
- б) *Ключевые термины*.
- в) *Обоснование актуальности темы*.

3. Первый художник или идея.

- а) *Пример*: произведения, высказывания художника, критиков, философов и т. д.
- б) *Дополнительные примеры*.
- в) *Первый вывод* (переход к следующему разделу).

4. Второй художник или идея.

- а) *Пример*.
- б) *Дополнительные примеры*.

в) *Второй вывод* (переход к следующему разделу).

5. **Третий художник или идея** (и т. д.).

6. **Заключение (общий вывод)**.

7. **Библиография и приложения** (для каталога).

За пределами академической среды эту универсальную структуру можно адаптировать под любую задачу, меняя число и порядок разделов, свободно варьируя объем текста для каждого из них от одного предложения до нескольких абзацев. Вы можете сбить темп, сделав отступление и рассказав, допустим, о своем пристрастии к тяжелому року, главное – не потеряйте нить повествования и вернитесь к основной теме. Как обычно, не бойтесь упоминать контраргументы, рассматривайте мнения, альтернативные вашему, формулируйте вновь возникающие вопросы. Ни один текст не соответствует этой стандартной схеме в точности, но в качестве основы она подходит для большинства.

В приведенных ниже отрывках из статьи для специализированного художественного журнала критик Т.Дж. Демос анализирует недавнюю работу дуэта художников, занятых осмыслением меняющейся природной среды XXI века. С его точки зрения, эти художники заостряют внимание на том, что наши отношения с природой определяются экономикой, и приводят в качестве следствий такого положения дела не только трансформацию «естественных» условий, но и потенциальный вред, наносимый экологии всевластием денег. Отрывки взяты из первых двух абзацев статьи:

Возможно, ночное небо никогда не выглядело столь необычно и тревожно, как в «Биржевом планетарии „Черные скопления“»⁶ (2001–2004) (ил. 32), для которого работающие в Лондоне художники Лиз Аутогена и Джошуа Портвэй спроецировали на купольный свод россыпь непостижимых созвездий, как это обычно делается в планетарии [1]. Каждое из этих небесных тел соответствует не космической природе, а компании, представленной на бирже: компьютерная программа транслирует в реальном времени финансовую активность на биржевых площадках всего мира, отображая сделки в виде мерцания звезд <...>. Во время работы бирж звезды усиливают свечение, собираются в кластеры или рассеиваются в зависимости от ситуации на финансовом рынке <...>. Когда активность спадает, они теряют подпитку и умирают, растворяясь во мраке.

Впрочем, эта необычная экосистема подчеркнута расхождением с естественной жизнью и в еще одном отношении... Предложенная в 1973 году модель ценообразования Блэка – Шоулза [2а] <...> позволяет с беспрецедентной точностью предсказывать динамику курса финансовых деривативов. <...> «Биржевой планетарий „Черные скопления“» сводит сложные экономические выкладки такого рода к увлекательной логике видеоигры [2б] <...>. Искусственные космические образования в этом планетарии – это чистейшие выражения предприимчивого Я, согласно данному Мишелем Фуко в его поздних работах о биополитике

⁶ В названии работы – «Black Shoals Stock Market Planetarium» – присутствует замысловатая игра слов: нарицательное выражение «black shoals» переводится как «черные скопления», а звучащая так же пара фамилий «Black-Scholes» отсылает к экономической модели Блэка – Шоулза, описывающей ценообразование на рынке европейских опционов и названной в честь двух предложивших ее ученых.

определению homo oeconomicus⁷ [2в]. <...> Работа Аутогены и Портвэя – не только средство визуализации данных, но и наглядная модель хищнической жизни в эпоху развитого капитализма, когда все прочее – тела, социальная жизнь, религия или эстетика – не имеет никакого значения.

Текст 49. Т.Дж. Демос. *Искусство после природы: о постестественном состоянии* (Artforum, 2012).



Ил. 32. Лиз Аутогена и Джошуа Портвэй. Биржевой планетарий «Черные скопления». 2012

Во вступительной части статьи Демос подготавливает почву для последующего рассуждения:

1. Введение. Описывается показательное произведение – «Биржевой планетарий „Черные скопления“» Лиз Аутогены и Джошуа Портвэя.

2. Контекст.

а) Исторический прецедент: экономическая модель Блэка – Шоулза, описывающая ценообразование на рынке опционов (1973).

б) Связь произведения с более общими проблемами. «Биржевой планетарий» напоминает видеоигру и показывает, как уязвима жизнь, всецело преданная экономической рациональности.

в) Другие авторы, писавшие на эту тему. Среди прочих, философ Мишель Фуко.

Дальше по тексту – всего в нем около четырех тысяч слов – Демос последовательно развивает несколько идей, подкрепляя их примерами. Вот краткий конспект его статьи:

3. Первая идея. Законодательные меры, призванные сдерживать климатические изменения, в частности Киотский протокол, сплошь и рядом сводятся к «продаже „прав“ на загрязнение», и в результате «каждый год устанавливается новый рекорд выбросов парниковых газов».

⁷ Человек экономический (лат.) – выражение, которым экономисты начиная с Дж. С. Милля обозначают человека как существо, стремящееся к материальному процветанию. О переосмыслении этого понятия у Фуко, на которое ссылается Т.Дж. Демос, см.: Фуко М. Рождение биополитики: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978/79 учебном году / Пер. А.В. Дьякова. СПб.: Наука, 2010. С. 285–286.

а) Пример. В работе «Общественный смог» (начата в 2004) художница Эми Балкан устраивает в атмосфере «парк чистого воздуха» за счет выкупленных на собственные средства квот на выбросы.

4. Вторая идея. Связь современного искусства и экологии становится все более отчетливой. «Число выставок, каталожных текстов и критических статей, посвященных искусству и окружающей среде, неуклонно растет».

а) Пример. Биеннале 2007 года в Шардже (ОАЭ) прошла под девизом «Still Life: искусство, экология и политика перемен».

б) Пример. В работе «Превышение на два градуса» (2007) датский художник Ту Гринфорт «повысил температуру во всем музее на два градуса Цельсия – показатель глобального потепления [в ближайшие 50 лет. – *Пер.*], признанный вероятным, но сегодня, скорее всего, уже требующий пересмотра в большую сторону».

5. Третья идея. Художники XXI века не похожи на «пионеров экологического искусства семидесятых годов, которые были склонны рассматривать природу как автономное царство чистоты, нуждающееся в защите».

а) Примеры (исторические). Художники Йозеф Бойс, Петер Фенд, Ханс Хааке, Хелен Майер Харрисон и Ньютон Харрисон.

б) Пример. Индийский ученый и экологический активист Вандана Шива, описавший «контроль корпораций над жизнью» при помощи «биотехнологий и законов об интеллектуальной собственности».

в) Пример. Проект «Свободно растущие злаки» коллектива «Critical Art Ensemble» (при участии Беатрис да Коста и Ши-Шюнь Шю, 2003–2004) – «мобильная лаборатория-перформанс <...>, куда посетители могли принести купленные в магазине продукты и проверить их на наличие генномодифицированных ингредиентов».

6. Заключение (общий вывод). «О многих художниках, поставивших эту тему [экологический кризис и его экономические решения] в центр своей художественной практики, можно с полным основанием сказать <...>, что они действуют на переднем крае идеологической борьбы нашего времени».

Скорее всего, Демос не следовал подобному плану при работе над своим текстом. **Опытные авторы часто структурируют материал интуитивно, по ходу письма.** И, разумеется, в статье Демоса куда больше нюансов, деталей и аналитических ходов, чем я выделила. Моей целью было не разобрать ее на элементы, а продемонстрировать, что сколь угодно сложные тексты могут отталкиваться от базовой схемы организации материала и развития идей. При этом порядок изложения у Демоса куда более вольный, чем того требует академическое эссе:

♦ факты из искусства семидесятых годов приводятся там, где они нужны автору, – примерно в середине статьи (5а);

♦ разделы сильно разнятся по длине и содержат то несколько примеров, то всего один.

Базовая структура может быть гибкой и в зависимости от требований конкретной темы способствовать:

- ♦ организации собранного материала;
- ♦ обоснованию актуальности темы;
- ♦ получению оригинальных и убедительных выводов.

Сила статьи Демоса определяется не структурой, а способностью критика **сформулировать актуальную тему и раскрыть ее с помощью убедительно истолкованных примеров:**

- ◆ работ современных художников;
- ◆ работ художников более раннего времени;
- ◆ выставок;
- ◆ культурных и научных теорий;
- ◆ особенностей экономической теории и практики.

Немаловажно и то, что Демосу, на мой взгляд, удалось внятно описать и истолковать, не сужая их смысла, очень сложные произведения.

Как опубликовать свой текст?

Книги, как правило, заказывают штатные редакторы издательств. Решение опубликовать книгу по искусству, особенно если речь идет о посвященной художнику монографии, принимается по итогам консультаций с этим художником и иногда с галереей, которая выставляет и продает его работы. Художник и галерист обычно подбирают и кандидатуру автора – желательно хорошо известного. Даже если ваша курсовая работа за третий год обучения (или даже диссертация на соискание степени PhD) получила высокую оценку, едва ли вас – начинающего автора – пригласят участвовать в создании монографии, успех которой зависит как от положения художника, которому она посвящена, так и от мастерства и репутации автора. (Если вы хорошо пишете и тщательно проверяете факты, вам могут поручить составление коротких пояснительных текстов или подписей к иллюстрациям.) Если вы уверены, что ваша книга великолепна и обязательно найдет свою читательскую аудиторию, попробуйте написать *краткую* заявку и направить ее по электронной почте редактору профильного издательства. Однако успех в данном случае маловероятен. Коль скоро вы твердо решили выпустить книгу, скорее вам стоит задуматься о ее публикации и распространении за свой счет или обратиться в независимое издательство из тех, которые охотно печатают книги новых авторов^[113].

Гораздо выше шансы на публикацию в периодическом издании, особенно если ваш материал впишется в раздел рецензий (см. *Рецензия для журнала или блога*, с. 230). При наличии требований журнала к материалам, присылаемым без заказа, следуйте им неукоснительно. Можете послать редактору заявку, опять-таки кратко изложив идею статьи. Если вы уверены в успехе, отправьте готовый текст и, постучав по дереву, ждите результата. **Вероятность публикации резко возрастает, если вы пишете о действительно сильном художнике, чье творчество не освещалось или почти не освещалось в прессе.** Следите за информацией о ближайших выставках на сайтах музеев и галерей: встретив анонс выставки, о которой вам есть, что сказать, напишите о ней и **загодя отправьте статью в подходящий журнал**. Помните, что задачей прессы является снабжение читателей самой актуальной информацией.

К идеально вычитанному тексту приложите список из четырех-пяти желаемых иллюстраций, добавив к ним на всякий случай пару дополнительных из числа недавних работ художника, о котором идет речь. Не забудьте указать контактные данные галереи, в которой журнал сможет запросить изображения и права на их публикацию.

Выбирайте журнал, подходящий вам по интонации и объему материалов. Вооружитесь калькулятором и подсчитайте, сколько слов содержит в нем средняя рецензия: уложитесь в эту длину. Не стоит прикреплять к письму с заявкой курсовую работу в 15 000 слов

и ждать, что редакторы сократят ее до нужных им 2500. **Облегчите путь статьи к публикации: посылайте лишь заверченный, отшлифованный, актуальный, самобытный и превосходно написанный текст.**

Не получив окончательного решения редакции, не обещайте художнику, галерее или самому себе, что ваша статья будет опубликована. Помните, что текст, отвергнутый одним журналом, может быть принят другим, и не сдавайтесь. **Верьте в свои тексты!**

Каталог групповой выставки

Подобно пресс-релизу, каталог групповой выставки служит в мире искусства своего рода плавильным котлом новых форматов. **Стандартная структура такого каталога, включающая:**

- ♦ обзорную статью;
- ♦ некоторое количество репродукций экспонатов;
- ♦ несколько изображений, приведенных в качестве аналогий;
- ♦ краткое представление каждого художника, —

сильно поблекла после того, как в 1968 году Сет Сигелауб создал «Xerox Book» — малобюджетную выставку-книгу, включавшую работы, специально заказанные семи художникам^[114]. Сегодня каталогов, буквально следующих этой схеме, не найти. Кураторы и авторы текстов интуитивно модифицируют ее в соответствии с конкретными задачами. Чтобы уйти от шаблонности, комбинируйте ее элементы по своему усмотрению, насыщайте их увлекательными идеями и неординарными произведениями, гоните скуку прочь броским дизайном. Чтобы оживить каталог, можно включить в него наряду с традиционной вступительной статьей эссе самых непривычных форматов, причудливо организованные изображения, репринты ранее публиковавшихся текстов (не забудьте получить разрешение на их перепечатку!) и т. д.

Во введении к каталогу выставки «Дисперсия» в лондонском Институте современного искусства (2008–2009) куратор Полли Стейпл, предваряя представление участников (это были Мария Айхорн, Энн Кольер, Марк Лекки, Хилэри Ллойд, Хенрик Олесен, Сет Прайс и Хито Штайерль), кратко объясняет, почему она решила собрать их работы вместе: «занятые в этой выставке художники разделяют интерес к перехвату и присвоению образов». **Это определение не становится жесткой схемой, оправдывающей соответствие каждого художника кураторской концепции: скорее, оно дает Стейпл возможность показать, как по-разному все они решают схожие вопросы,** и тем самым развить свою мысль сразу в нескольких направлениях. Она выделяет в числе участников ряд подгрупп («Айхорн, Ллойд, Штайерль и Олесен демонстрируют, насколько необъективным может быть архив») и приводит важные прецеденты в предшествующей истории искусства, в частности первопроходческие видеоработы Джоан Джоонас. В заключительной части статьи наблюдения Стейплс подкрепляются анализом произведений, представленных на выставке, а также идеями теоретика архитектуры Казиса Варнялиса.

Солидная вступительная статья Стейпл, очерчивающая замысел выставки, связанный со стратегией распределенного контента, **позволяет отдать все остальное место в каталоге «освоению неизвестных территорий»,** которому и предаются в самых разных форматах авторы текстов об участниках выставки или они сами. Там мы находим:

- ♦ «Двадцать вопросов», заданные Энн Кольер художником/критиком/куратором Мэтью Хиггсом;
- ♦ декларацию Марка Лекки «Две девушки и одна чашка»;

♦ интерпретативный текст о видео-арте Хилэри Ллойд, написанный критиком Яном Вервортом;

♦ отрывок из книги «Эпистемология чулана» (1990) Ив Кософски Седжвик, включенный по инициативе Хенрика Олесена.

И еще три текста, связанных с художниками-экспонентами. За ними следует отдельная подборка перепечатанных статей («Материалы по теме»), включающая отрывки из работ философа Джорджо Агамбена и исследовательницы феминистского направления Жаклин Роуз.

Каталог выставки «Дисперсия» явно рассчитан на самостоятельную жизнь по окончании события, которому он посвящен: это нечто большее, чем сувенир для посетителей галереи. Поэтому он задуман с расчетом на заинтересованного читателя, который будет искать информацию о художниках – участниках выставки и о ее теме. Внятная статья Стейпл не только разъясняет ее кураторскую концепцию, но и служит введением к самоценной книге.

Вариации на существующие темы

В поисках альтернативного формата изучите оригинальные решения, имеющиеся в местных музеях, галереях или магазинах литературы по искусству:

- ♦ буклет с изображениями без текста;
- ♦ каталог в футляре;
- ♦ «зин» – малотиражный или уникальный (иногда изготовленный вручную) журнал;
- ♦ каталог-трансформер, скрепленный так, чтобы его содержание можно было пере-страивать, и т. д.

Заимствуйте и дорабатывайте существующие форматы или придумывайте новые в зависимости от своих задач, но имейте в виду, что книжные магазины с опаской относятся к нетрадиционным изданиям. Кроме того, все эти альтернативные варианты книжного оформления родом из доцифровой эпохи; сегодня онлайн-каталоги делаются быстрее, требуют меньших затрат, легко трансформируются и обновляются, а распространяются вообще мгновенно. В свою очередь, печатный каталог сохраняет ауру долговечности, и, по моему опыту, художники (да и многие другие люди) по-прежнему предпочитают бумажные издания экрану^[115].

Антология

Каталог можно превратить в сборник текстов на заданную тему: так, каталог выставки «Принцип Потоси: как петь песнь Господню в чужой земле?» (2010)^[116] почти не содержит текстов об искусстве (лишь в конце приведен перечень художников и работ), зато включает серьезные исследования, посвященные теме выставки – переплетению историй искусства и денег начиная с эпохи колониализма.

Общее правило: работая над текстом для каталога групповой выставки, либо пишите обо всех художниках, либо не пишите ни об одном. В первом варианте советую уделять внимание всем художникам примерно поровну. Ущемляя кого-то, вы рискуете нажить врага на всю жизнь.

Выделив одних участников выставки и отодвинув в тень или, хуже того, проигнорировав других, вы не только проявите несправедливость, но и поступите с полнотой документации события. Подобная практика недопустима, если только у вас нет для нее особых – и объявленных заранее – оснований. Например, в каталоге выставки «Дисперсия», о котором мы говорили выше, известная иллюстрированная статья художника Сета Прайса под тем же названием (2002)^[117] по понятным причинам (именно она дала название выставке) была выдвинута на первый план.

Научный труд

Куратор выставки может написать в процессе работы над ней академический труд на серьезной исторической или теоретической основе, не обязательно прямо соотносящийся с конкретными произведениями. Во вступительной статье Джона Томпсона к каталогу выставки «Тяжесть и благодать: меняющаяся скульптура. 1965–1975» (1993, галерея Хейворда, Лондон; основное название заимствовано у Симоны Вейль) последовательно оспаривается мнение ряда историков об американоцентризме эволюции скульптуры в шестидесятых – семидесятых годах. Томпсон обходится без детального рассмотрения работ, представленных на выставке, что не делает его текст менее убедительным.

Смесь текста, изображений и дизайна

Каталог может быть самостоятельным произведением искусства, не подчиненным ни «объяснению», ни «документации» выставки. Так, альбом «Посвящается слепому, ищущему в темной комнате черную кошку, которой там нет» (2009)^[118] оправдал все ожидания, объединив яркие и порой неожиданные образы из истории культуры (Харпо Маркс, Дени Дидро, Чарли Чаплин), красноречивые цитаты («Художники не решают проблемы, они изобретают новые» – Брюс Науман^[119]) и короткие тексты на множество различных тем от экспедиций Дарвина до специальной теории относительности Эйнштейна.

Многочастный каталог

Если вы располагаете достаточным бюджетом, возможно, есть смысл разделить каталог на несколько разделов, в которые войдут:

- ◆ тексты художников;
- ◆ тексты куратора или кураторов;
- ◆ дополнительные тексты и/или перепечатки (с разрешения авторов!);
- ◆ изображения (с разрешения правообладателей!);
- ◆ сведения о художниках.

Объем издания, посвященного выставке, может колебаться от брошюры до увесистого тома. В каталоге с несколькими разделами удобно размещаются самые разнообразные материалы, накопленные в ходе работы над выставкой. **Рядовым посетителям обычно достаточно краткого гида по выставке, а истинные ценители искусства с удовольствием отдадут углубленному изучению ее концепции и содержания хоть весь следующий год.** Так, для выставки «Документа-13» (2012) был выпущен огромный каталог с библейским названием «Книга Книг» (2012), представивший на 768 страницах 101 текст обо всем на свете – от гипноза до охоты на ведьм. Наряду с «Книгой Книг» были опубликованы небольшой «Гид» по выставке с информацией обо всех ее участниках и «Бортовой журнал» с вос-

произведением переписки кураторов и художников в процессе подготовки «Документы», докладов на посвященной ей конференции, интервью и т. д.^[120]

Нетрадиционный текст

Если вы уверены, что не связаны никакими внешними обязательствами, наслаждайтесь свободой и попробуйте написать для каталога:

- ◆ произведение в прозе или в стихах;
- ◆ россыпь заметок на произвольные темы;
- ◆ выстроенную по алфавиту или как-нибудь еще подборку афоризмов;
- ◆ подробное обоснование вашего пристрастия к панк-музыке и т. п.

Любая из этих блестящих идей позволит вам насладиться свободой, но помните, что она может противоречить намерениям тех, с кем вы работаете.

4. Декларация художника

Вопрос «Как писать декларацию художника?» кажется абсурдным, так как этот формат предполагает свободу самовыражения и сопротивляется формулам так же, как и само искусство. Некоторые декларации – например, принадлежащие перу Эдриан Пайпер или Роберта Смитсона – входят в число самых впечатляющих текстов о современном искусстве и совершенно неповторимы. В то же время, **набрав в поисковике фразу «Мое искусство исследует...», вы получите без преувеличения миллионы вариантов.** Для художников, которым трудно выразить себя в словах, существует онлайн-генератор деклараций, готовый сочинить для них «уникальный» абзац, заполненный, увы, стандартным содержимым вроде следующего:

Мое искусство исследует взаимоотношения между гендерной политикой/военно-промышленным комплексом/универсальностью мифа/ тела и подражательным насилием/постмодернистским дискурсом/ нежеланными дарами/этикой скейтборда. Под влиянием Деррида/ Караваджо/Кьеркегора и Майлса Дэвиса/Бакминстера Фуллера/ Джона Леннона новые вариации/комбинации/синергии синтезируются/ генерируются/продуцируются на основе запланированных и случайных контактов/эксплицитных и имплицитных смыслов/имманентных и трансцендентных факторов^[121].

Ваша задача – **отбросить в сторону эти трафареты и создать яркий текст**, который будет:

- ♦ **привлекать к вашему творчеству** интерес галеристов, коллекционеров, членов жюри премий, выставочных комитетов, университетских советов, других художников и т. д.;
- ♦ **правдиво отражать ваше искусство** и ваши интересы;
- ♦ **стимулировать вашу мысль** в дальнейшем;
- ♦ **рассказывать о том, что вы сделали**, не вызывая у вас горькой усмешки.

Чтобы понять, как написать хорошую декларацию, поищем способы не написать плохую. Следуя рекомендациям, приведенным во второй главе, и избегая ловушек, описанных ниже, вы как минимум зададите своей декларации хороший импульс.

Десять ловушек (и как в них не угодить)

1. Банальность

Прежде чем начать с шаблонной фразы «Мое искусство исследует...», изучите множество других вариантов (или придумайте новый). Возможно, **для начала стоит прочесть декларации известных художников – не для того, чтобы взять их за образец или окончательно оробеть, а для того, чтобы уловить интонацию, способную привлечь читателя.** Загляните в представительный сборник «Теории и документы современного искусства»^[122] (2012; составители Кристина Стайлз и Питер Селц), зайдите на сайты художников. Заметьте, какими разными бывают декларации. Вдохновенные тексты Смитсона сродни дневниковым записям: в них есть рассказы о путешествиях, размышления о том, каким может быть искусство, проекты воображаемого переустройства Вселенной. Одни декларации выдержаны в разговорном стиле, другие напоминают манифест, третьи ближе к академическому эссе.

Чтобы продемонстрировать широту возможностей, я подобрала к этой теме решительно непохожие один на другой примеры.

2. Скука

Обычно текст скучен в меру своей расплывчатости: **яркая деталь сразу выделит вашу декларацию на общем фоне и привлечет внимание**. Будьте конкретны: декларация должна соответствовать только вашему искусству и никакому другому. Избегайте избитых метафор. Пользуйтесь емкими существительными и прилагательными, пишите образным языком (см. *Практические решения*, с. 93). Конкретность отличает от фразы вроде «Я думаю, что художники должны делать мир лучше» декларацию Брюса Наумана:

Настоящий художник служит миру, открывая мистические истины^[123].
Брюс Науман

3. Неестественность

Неопытные художники ошибочно полагают, что им нужно найти слова, которые адресат их декларации хочет услышать. Если вы пишете для галериста, ученого, коллекционера, куратора или направляете декларацию в комиссию по распределению грантов, помните, что **все эти люди читали сотни подобных текстов**. У них в голове радар: они безошибочно улавливают фальшивые ноты и мгновенно замечают оригинальность. Да и любой читатель ищет в декларации ваши истинные мотивы и побуждения.

Слова должны звучать искренне для вас самих. Если, перечитав текст, вы говорите себе: «Это может сработать», а не «**Ну да, я действительно так думаю**», значит, вы присочинили. Читатель хочет услышать за вашими работами живой голос автора и убедиться в том, что ваше творчество самобытно, а не просто может быть обосновано.

4. Бессодержательность

Некоторые художники работают по наитию и считают, что письмо убьет их мысль. Но что в таком случае мешает сказать, почему вы приняли то или иное решение? Таковы многие известные декларации художников: например, часто цитируются слова Марселя Бротарса, в 1964 году объяснившего свое решение симпровизировать наконец – к сорока годам – художнический успех^[124]. **Какое решение стало самым важным для вас?** Трудным оно было или, наоборот, случайным? А может быть, неожиданными оказались его последствия? Скульптор Энн Труитт (1929–2004) приводит в дневнике историю, объясняющую, почему она остановилась на своем материале:

...я хотела делать простые некрашеные деревянные скульптуры для открытого пространства. Неподалеку от Национального собора в Вашингтоне есть резная деревянная скамья, потемневшая от времени до медово-коричневого цвета. «Она стоит под деревом и вполне может быть скульптурой», – подумала я прошлой весной, проведя рукой по ее чистой гладкой поверхности. Я уже давно размышляла о японском дереве и еще о том, что в простых материалах заключено нечто божественное.

Однажды я решила работать со сталью и просто не смогла. Это было похоже на предложение пожениться от мужчины, который вам во всех отношениях подходит, но которого вы не можете полюбить [1]. Я поняла, что люблю дерево.

Текст 50. Энн Труитт. *Ежедневник. Записки художника. 1974–1979* (в изд.: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists's Writings*, 2012).

Эта декларация может показаться наивной, но последний абзац (см. *Будьте осторожны с уподоблениями и метафорами*, с. 142) о «Мистере Совершенство, который вам претит» [1], с предельной ясностью открывает нам мотивы Труитт: металл ее не волновал, а дерево заставляло биться ее сердце. Волнение чувствуется даже в таких простых словах скульптора: «Мое искусство исследует красоту дерева и простые японские формы, оно изучает, как дерево – мой любимый материал – вбирает в себя все стихии».

5. Отсутствие связи с произведениями

Не углубляйтесь в культурный контекст («Женщины составляют 49 % всех занятых людей и 59 % низкооплачиваемых работников»). Даже если подобная статистика наводит вас на размышления, на искусстве она отражается мало. Вместо того чтобы перечислять *все* ваши базовые идеи, в том числе и не сыгравшие сколько-нибудь решающей роли, отберите те, которые действительно вас изменили. **Напишите о том, какие моменты оказались для вас поворотными и что подталкивало вас к работе? Все остальное вычеркните.** Удачным решением будет подходящая, ясно изложенная и *короткая* история. А любимую цитату или «важную» статистику лучше вынести за пределы текста.

6. Запутанность

Перечитайте страницы этой книги, где говорится о нежелательности злоупотребления абстракциями и о необходимости хотя бы кратко описать искусство, о котором идет речь, прежде чем перебирать его возможные смыслы (см. *Практические решения*, с. 93, особенно пункты 1–3). Помните, что специальные термины, в том числе *онтология*, *эпистемология*, *метафизика*, имеют вполне определенное значение. Используйте их умеренно и только при необходимости. **Непременно свяжите ваши идеи с техникой, в которой вы работаете.** Введите читателя в курс дела, покажите ему свои работы, дополнив текст репродукцией. Используйте какой-либо прием из тех, которые описаны в этой книге: например, **сформулируйте ключевую для вашего искусства идею или принцип** (см. *Короткий описательный текст*, с. 180). От чего вы сами получаете наибольшее удовлетворения в своей работе: от материала, от техники, от самого процесса творчества или от поиска идей? А может быть, от общения между людьми, которое они стимулируют? Выберите ваш приоритет и начните декларацию с него.

7. Затянутость

Длина декларации может колебаться от размера твита до целой диссертации. Все зависит от ваших предпочтений, но, как правило, чем короче декларация, тем лучше (около 200 слов – в самый раз). В некоторых случаях – при подаче документов в вуз, заявки на грант или на участие в выставке – объем оговаривается специально. **Если вы не можете решить, за счет чего сократить текст, пожертвуйте частью вступления:** пусть декларация мчится с места в карьер.

8. Невнимание к читателю

Модифицируйте базовую декларацию в зависимости от конкретных целей: не затрагивая сути, переставляйте части текста или акценты. Если краткое вступление к каталогу дает вам полную свободу, то заявка на грант должна отвечать определенным критериям, и при ее подготовке **внимательно изучите требования комиссии.** В заявке, подаваемой в галерею, стоит объяснить, почему ваше искусство подходит для ее пространства, и даже, возможно, уточнить, как вы представляете себе экспозицию (разумеется, не настаивая на своем решении). Можете указать необходимые вам технические возможности или прибли-

зительный бюджет вашей выставки, дав понять, что она осуществима и что вы не чужды практических вопросов.

9. Напыщенность

Не нужно писать «Я, как Матисс...» и т. п. Ссылки на художников, которые повлияли на ваше творчество или с которыми оно перекликается, должны быть четко обоснованы и разъяснены. Приводить хвалебные отзывы («Мои работы были названы волшебными») нецелесообразно: одобрение посторонних людей в этом формате обычно не принимается в расчет. Удачная краткая характеристика вашего творчества, которая *помогла вам самим лучше его понять*, может быть неплохим добавлением, но помните: **главное в декларации – ваша способность сформулировать суть своей работы**. Разумеется, не нужно указывать читателю, что или как он должен думать, поэтому избегайте предложений, которые начинаются со слов: «Вы почувствуете, что...» или «Зритель всегда реагирует на...» Это не значит, что каждое предложение должно начинаться с местоимения «я» – просто пишите о том, что *вы* делаете и думаете, не предвосхищая отклик.

Дженнифер Ангус объясняет, как ее интересы художника пересекаются с личной жизнью:

В своих работах я сочетаю фотографию и текстиль. Меня всегда привлекали орнаментированные поверхности, особенно узорчатые ткани, без орнамента немислимые. Поначалу это было просто завораживающее визуальное удовольствие. Через несколько лет, многому научившись, я заинтересовалась и увлеклась языком орнамента – ведь он может рассказать о человеке, о местности, откуда он родом, о его возрасте, профессии и социальном положении. Используя орнаменты, найденные в природе или на тканях, я создаю язык, наполняющий смыслом сюжеты фотографий, для которых орнамент служит фоном.

Фотографии я делаю сама, лишь изредка обращаясь к историческим источникам. Я много путешествовала по Северному Таиланду – родине семьи моего мужа. Он – выходец из горного племени каренов, живущего на границе Таиланда и Бирмы (ныне Мьянма). Люди этого и соседних с ним племен занимают большое место в моих работах. Мне интересна идея Другого, будь то мой муж в здешней культуре или я сама в культуре его народа.

Текст 51. *Дженнифер Ангус. Декларация художника (на сайте Центра современного искусства Канады, без даты).*

Возможно, ваши творчество и жизнь переплетаются не так тесно, но, так или иначе, Ангус очень доходчиво рассказывает о сфере своих интересов, о том, в чем она черпает материал для своей работы и как это связано с жизненными обстоятельствами, которые по-прежнему ее вдохновляют.

10. Беспомощность

К счастью, карикатурный образ бессловесного творца, осененного божественным вдохновением, который ждет, пока критик или кто-то еще произнесет прекрасные слова о его искусстве, остался в прошлом, подобно блузе и берету живописца. Всем нам известны имена Дэна Грэма, Мэри Келли, Джимми Дарема – художников, наделенных блестящим литературным талантом.

Возможно, вы не относитесь к этой счастливой категории и письмо дается вам нелегко. Попробуйте написать несколько страниц от руки, ничем себя не сковывая, а затем выберите

в этом потоке текста лучшие, на ваш взгляд, отрывки и расширьте их, обращаясь к любопытному и благосклонному читателю, которому интересно ваше искусство. Чтобы он обрел конкретные черты, **представьте себе, что вы пишете письмо своему лучшему единомышленнику**. Пишите, мысленно поглядывая на его или ее заинтересованное лицо. Если вам легче говорить, чем писать, попросите кого-нибудь из ваших друзей, интересующихся искусством, взять у вас «интервью»: его расшифровка может стать замечательной основой для декларации.

Одиннадцатая ловушка, о которой предпочитают не думать

11. Слабость искусства

Блестящая декларация не сделает интересным скучное искусство. Ваш текст не должен заслонять искусство или вселять чрезмерные ожидания. Удостоверьтесь, что его содержание совпадает с тем, что зритель увидит в ваших работах. **Будьте достойны вашей декларации**. Если письмо не является важной частью вашего искусства, уделяйте больше времени творчеству, чем его описанию.

Текст о конкретном произведении

Текст художника о конкретном произведении может дать читателю/зрителю ключи к мотивам его создания, к задействованным в нем темам или процессам и к тому, как эти темы оказались претворены в произведении, когда оно обрело свою форму.

В тексте, приведенном ниже, художник и кинематографист Тасита Дин снабжает почти литературным вступлением свою киноинсталляцию, посвященную заброшенному (а ныне уже снесенному) модернистскому зданию семидесятых годов в Берлине – Дворцу Республики:

Это здание притягивает к себе солнце и удерживает его в сером центре города. Оранжевые бликующие стекла [1] отображают всю траекторию заката: солнце движется с клетки на клетку разграфленной поверхности, заставляя вас следить за ним по пути от Унтер-ден-Линден к Александерплац. Какое-то время, пока Берлин оставался для меня новым городом, это здание было всего лишь одним из заброшенных сооружений бывшей восточногерманской столицы, которое чем-то привлекало меня, несмотря на свое очевидное уродство [2]. Оно играло со светом, дразнило его и угождало легким отражением внушительному, массивному собору XIX века, стоящему напротив [1]. Только потом я узнала, что это был Дворец Республики, бывшая резиденция правительства ГДР, – здание, вызывавшее противоречивое отношение к себе, ибо за его зеркальным фасадом таилась история. Теперь, заброшенное, лишившееся лоска, оно ждало приговора будущего <...>. Есть люди, которые ратуют за сохранение Дворца Республики, полагая, что его снос уничтожит память и что город должен сохранять свои шрамы тоже [4] <...>.

Текст 52. Тасита Дин. *Дворец Республики*. 2004 (в изд.: Tascita Dean, 2006).

Обратите внимание, как работают в этом отрывке некоторые рекомендации, о которых я говорила выше. Дин рассказывает о том, чем именно визуально привлекло ее берлинское здание [1], объясняет, как пробужденное Дворцом Республики любопытство привело ее к решению снять о нем фильм [2], и формулирует идею, которую призвана выразить ее работа [4]. Сравните эту эмоциональную декларацию с плоской и безжизненной формулой,

которая могла бы оказаться на ее месте: «Мое искусство исследует взаимоотношения между архитектурой и историей, в том числе в Берлине». Возможно, вы не обладаете литературным вкусом Дин, но даже это не помешает вам насытить свою декларацию яркими деталями.

В следующем примере видеохудожник **Анри Сала сосредоточился на своих размышлениях, которые предшествовали и сопутствовали созданию работы**. Сначала он формулирует свою исходную идею [1], а затем рассказывает о том, как она начала самостоятельное развитие [2]. Кому-то стиль декларации Сала покажется слишком описательным или поэтичным, но у нее не отнимешь ясности изложения мотивации художника, обратившегося в данном случае к процесс-арту, и убедительности рассказа о его впечатлениях от реального события с использованием целой гаммы чувств: здесь и ощущение мокрого пластика, и (пусть отсутствующий) запах ночного дождя, и стук тяжелых капель по крыше, и музыка, соперничающая с канонадой фейерверка, и «полыхающее» небо [2]. Именно эти детали отличают от протокольного «Мое искусство исследует музыку, звук и жизнь города» сочный текст Сала:

Приближается Новый год. Город наполнится огнями фейерверков, запахом петард и хлопушек. Зеленое небо уходящего года станет красным, предвещая обновление. <...> **Я попросил своего друга, диджея, разделить со мной момент смены двух лет** [1]. Он будет оглашать небеса музыкой, я буду ему помогать. Мы обосновались на крыше высотного здания с видом на город и установили импровизированный диджейский пульт под пластиковым козырьком. Хотя шел ливень, запаха дождя не было. Пиротехника, которую взрывали жители, затмила фейерверки, устроенные городскими властями. И когда в полыхающем небе зазвучала музыка, **мне показалось, что ритм овладел огнями и стал ими управлять** [2].

Текст 53. Анри Сала. Заметки о «Смешанном поведении» (в изд.: Anri Sala, 2003).

По-моему, эти проникновенные строки действительно **добавляют к жизни и искусству «нечто большее и лучшее»** (Шелдал, с. 23).

Подсказки напоследок

Пишите короткими предложениями и по существу – особенно если у вас нет естественной склонности к письму. **Декларация художника – это не резюме**. Не перечисляйте ваши дипломы, выставки, награды и публикации о вас: все эти сведения можно привести на отдельной странице. Некоторые художники включают в декларацию свою фотографию, иногда в мастерской. Лично мне это кажется несколько навязчивым. Всевозможные комиссии, советы и галереи, разбирающие заявки художников, обычно размещают на своих сайтах **требования к декларациям или их образцы**. **Учитывайте их** при составлении своей декларации и, прежде чем отослать ее по назначению, **спросите мнения о ней** у одного, а лучше у двух знакомых, которым вы доверяете. **С каждой следующей декларацией ваши слова должны меняться**. В идеале письмо не должно быть для вас рутинной обязанностью, нужной кому угодно, только не вам самим. Оно может помочь вам прояснить и развить вашу мысль.

5. Сравнительный обзор форматов: один художник глазами разных авторов

В качестве заключения ниже приводятся **короткие тексты разных авторов, посвященные одному сюжету** – картинам американской художницы Сары Моррис, основанным на образах фасадов модернистских зданий. Эти тексты позволяют судить о стандартах содержания и стилистики, которым следуют различные форматы письма об искусстве в соответствии с их целями и аудиторией. Кроме того, они **иллюстрируют приведенные в предыдущих разделах практические рекомендации**. Я расположила их в том же порядке, который использовала выше: сначала идут самые простые, «объясняющие», тексты; затем – «оценивающие» и интерпретирующие; и наконец – декларация самой художницы. Другие тексты Моррис и статьи о ней в обилии представлены на ее сайте: sarramorris.info

Чтобы облегчить сравнение, я выбрала отрывки, посвященные абстрактным работам Моррис, созданным в основном в 2000–2007 годах, оставив в стороне другие ее живописные серии, а также фильмы. Архитектурные абстракции Моррис получили широкое признание: о них писали, среди прочих, такие известные авторы, как Даглас Коупленд и Изабель Грав. **Обратите особое внимание на многообразие точек зрения и стилей разных авторов, пишущих об одних и тех же работах.**

Краткая характеристика

Art Now – популярный периодический справочник, публикующий самую общую – не более ста слов – информацию о более чем ста тридцати современных художниках для читателей любого уровня подготовки. Саре Моррис посвящен в нем простейший «объясняющий текст» (см. с. 25), характеризующий ее фильмы и картины через одну объединяющую их все тему – современный город [Т]. Сначала автор приводит основные биографические данные [1], а затем описывает произведения, отмечая их главные особенности [2], и указывает названия некоторых из них, связанные с конкретными городами и тем самым подчеркивающие урбанистический характер творчества художницы [3].

Сара Моррис (род. 1957, Лондон). Живет и работает в Нью-Йорке и Лондоне [1].

Сара Моррис впервые привлекла к себе внимание **яркими картинами, основанными на образах архитектурных фасадов** [2]. Немногие художники столь последовательно, как эта жительница Лондона и Нью-Йорка [1], **развивают эстетику «нового урбанизма»** [Т]. Основной предмет внимания Моррис – американские городские агломерации. Ее **последние три проекта** посвящены особому характеру трех городов: это «Мидтаун, штат Нью-Йорк» (1998), «Лас-Вегас» (2000) и «Столица (Вашингтон)» (2001) [3]. <...> Моррис создает соблазнительные **глянцевые поверхности с укороченной перспективой и пространственными искажениями** [2]. То, что на первый взгляд кажется чистой абстракцией, вскоре начинает затягивать, как вихрь [4].

Текст 54. А.К. [Анке Кемнс] Сара Моррис (в изд.: *Art Now: The New Directory to 136 International contemporary Artists. Vol. 2. 2005*).

В конце этого краткого представления мы находим протоинтерпретацию, сквозь призму которой можем воспринять искусство Моррис: ее динамичные картины «затягивают, как вихрь» [4]. Почему-то по самым элементарным текстам об искусстве особенно легко распространяются ярлыки – незамысловатые идеи или броские термины, паразитически «пристающие» к художникам и их работам, чтобы затем кочевать из статьи в статью. К глянцевым абстракциям Моррис накрепко прилипло слово «вихрь», на все лады склоняемое в аннотациях, пресс-релизах и т. д.^[125] Однако не будьте высокомерны: для краткой универсальной характеристики подобный интерпретативный шаблон «на любой вкус» вполне годится. Если же ваша задача – более серьезный и оригинальный критический текст, то избитые идеи придется отбросить.

Аннотация для музейного сайта

Авторская аннотация, приведенная ниже, представляет работу Моррис, входящую в собрание Музея Гуггенхайма, на его интернет-сайте. Доля субъективности и интерпретации в ней больше, чем, скажем, в выставочной экспликацией, но она тоже содержит полное техническое описание произведения [1].

Сара Моррис (род. 1967, графство Кент, Великобритания). Мандалай-Бэй (Лас-Вегас). 1999 (ил. 33). Холст, бытовая глянцевая краска. 213,4×213,4×5,1 см. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. Приобретено на средства Совета молодых коллекционеров (Young Collectors Council), 2000.121 © Сара Моррис [1].

Большие яркие картины художницы, которая помимо занятий живописью снимает фильмы, отсылают к строгой геометрической абстракции начала XX века и к истории модернистской модульной сетки [2]. <...>

Выполненные бытовыми глянцевыми красками насыщенных люминесцентных тонов, которые создают гладкий индустриальный блеск [3], соответствующий сюжету, работы Моррис изолируют и абстрагируют знаменитые здания, приводя их различные по структуре фасады к разноугольной модульной сетке с цветными ячейками – своего рода отсветами окружающего городского ландшафта. Картина «Мандалай-Бэй (Лас-Вегас)» входит в серию, посвященную отелям и казино на бульваре Лас-Вегас-Стрип [3]. Художницу привлекли гигантские электронные билборды, размещенные на их фасадах и рекламирующие не какой-либо товар, а само заведение [4], переключаясь тем самым с герметичной автореферентностью, характерной для абстрактной живописи. В подобных работах Моррис обыгрывает действие здания в качестве соблазнительного знака власти корпораций, в данном случае относящихся к индустрии развлечений [5].

Текст 55. Тед Манн. Сара Моррис. Мандалай-Бэй (Лас-Вегас). 1999 (Guggenheim Collection Online, без даты).



Ил. 33. Сара Моррис. Мандалай-Бэй (Лас-Вегас). 1999

Не вдаваясь в излишние подробности из истории искусства, Тед Манн сразу помещает работу в контекст абстрактного искусства XX века [2]. В «объясняющем» тексте, рассчитанном на широкую аудиторию, он кратко отвечает на все три основных вопроса письма по искусству (см. с. 67): что это? [3]; что это может значить? [4]; какое это имеет отношение к миру в целом? [5].

Рецензия на персональную выставку

Эдриан Серл, штатный художественный критик британской газеты *Guardian*, скептически относится к сверкающим фасадам картин Моррис: он признает, что у художницы «незаурядный глаз», но считает лучшим выражением ее таланта фильмы, а не живопись. На одной из выставок холсты Моррис показались Серлу механическими и «бездушными»:

Сара Моррис <...> изображает **огромные стены из бетона и стекла [2] в виде монотонной сетки, заполняющей весь холст. Ее картины в нью-йоркском Музее современного искусства смотрят на нас с унылой прямотой [1]. Здания возносятся ввысь и устремляются вдаль, сворачивают за угол, чтобы углубиться на незримое расстояние. Но в этих работах ритм города [3], его блеск и мерцание, его сетчатая структура приобретают грубую размеренность. <...> Картины Моррис неумолимо безличны [1]: сетки, словно бы выклеенные малярным скотчем поверх бытовой глянцевой краски [2], непроницаемы для суматохи человеческого существования [1]. Они просто есть, и в них нет ничего, кроме бита, механического темпа, отстукиваемого метрономом. Цвета поют, но это синтетическое пение, какой-то натужный марш [3].**

<...> и еще картины Моррис производят впечатление безрадостной механической работы. **Сеть разделяет не меньше, чем соединяет [1].** Эта живопись, должно быть, отлично смотрится в **лофтообразных квартирах [2]** ее возможных коллекционеров: бездушные картины для людей с модульной сеткой вместо мозга. <...> Моррис обладает блестящим чувством

кинематографической композиции [4], однако я не вижу, чтобы это как-то сказывалось в ее картинах.

Текст 56. Эдриан Серл. *Жизнь сквозь объектив* (Guardian. May 4, 1999).

Сочное и характерное описание картин [1] только усиливает критический взгляд Серла: он признает притягательность картин Моррис, но видит в них некую мертвенность. Множество выразительных, образных существительных и несколько точных прилагательных внушают читателю яркие, осязаемые ощущения [2]. Обратите внимание на **последовательное развитие одной – музыкальной – метафоры** [3] (см. *Избегайте смешанных метафор*, с. 143): слова «ритм», «бит», «темпо», «метроном», «поют», «марш» наглядно иллюстрируют усматриваемую Серлом в картинах Моррис смесь живописной гармонии и навязчивого повтора.

Серл не выносит однозначно негативного суждения и наряду с недостатками отмечает достоинства («цвета поют», «художница обладает блестящим чувством кинематографической композиции»). Однако этот компромиссный подход не делает текст расплывчатым, так как **Серл четко очерчивает сильные и слабые стороны работ** (см. *Как обосновывать свои идеи*, с. 72). Новички часто считают однозначность непреложным условием убедительности и превращают отрицательную рецензию в констатацию полной катастрофы, а положительную – в экстатичный панегирик. **Оценивайте выставку всесторонне**, смотрите на каждое произведение, обращайтесь внимание на моменты, когда ваше отношение к тому, что вы видите, меняется. Любопытно, что в рецензии на другую выставку Моррис, написанной почти десять лет спустя, Серл несколько смягчился в своих оценках, но сохранил двойственную позицию: «Ее работы одновременно захватывают, интригуют и отталкивают меня», – пишет он, словно вспоминая свой предыдущий отклик^[126].

Рецензия на групповую выставку

Групповая выставка «Painting Lab» («Лаборатория живописи») прошла в одной небольшой галерее Лондона в 1999 году. В ней участвовали молодые художники, которые смешивали традиционную живопись с новейшими на тот момент фотографическими, научными и графическими веяниями. Критик Алекс Фаркарсон так объяснял, почему его не впечатлили результаты:

Выставка «Painting Lab» представляет десять лондонских живописцев, объединенных бесстрашием по отношению к новым технологиям [1]. <...> Сара Моррис, **доверяя основную часть своей работы компьютерной программе** [1], превращает свои фотографии корпоративных зданий, сделанные в 1980-х годах, в яркие схематичные картины в духе «Де Стейл». Только легкий намек на перспективу в контурах окон предупреждает о том, что перед нами не просто сетка с цветными ячейками [3]. <...>

Выставленные работы в большинстве своем, если не все, следуют довольно строгим лабораторным правилам Марка Слейдена [куратор выставки. – Г. У.]. <...> **Опыт живописи при содействии компьютера надо признать своевременным** [3], но картины участников «Painting Lab» в основном похожи одна на другую [3], хотя порой за откровенной банальностью **гладких, синтетических, лощеных поверхностей** [2] скрывается **довольно тонкое содержание** [2].

Текст 57. Алекс Фаркарсон. «Painting Lab»: рецензия (Art Monthly, 1999).

В первой же строке Фаркарсон извещает читателя о концепции выставки: она представляет работы десяти британских живописцев, благосклонных к дигитальным техноло-

гиям [2]. Поскольку рецензия предназначена для специализированного журнала, сведения из истории искусства (название группы «Де Стейл») не требуют пояснений. **Каждое произведение характеризуется в соответствии с общим посылом автора:** признавая актуальность выставки, Фаркарсон считает кураторский подход к ней слишком жестким, а результат – однообразным [2]. Аналитическое описание картин Моррис [3] и других примеров, упомянутых в рецензии, подкрепляет эту мысль. В конце рецензии Фаркарсон выделяет из общего ряда проникновенные работы Йохена Кляйна (подробно останавливаясь на картине «Друг на одуванчиковом поле») и заключает текст выводом: проведенный в «Лаборатории живописи» эксперимент приводит, по его мнению, к формуле «технология = однообразие».

Статья для неспециализированного издания

Журналистка Габи Вуд, не специализирующаяся на текстах об искусстве, включает в материал развлекательного плана для воскресной газеты **свои личные впечатления от встречи с художницей, поданные согласно стандартам глянцевого прессы** («сегодня на ней элегантный черный костюм, явно сшитый на заказ, и ярко-желтая блузка»). Тем самым она знакомит со своей героиней широкую аудиторию, бегло характеризуя ее «стиль жизни». Отрывок, приведенный ниже, предлагает столь же беглое обозрение живописи Моррис:

Исходной точкой картин [Моррис] – **графических комбинаций цветов, напоминающих абстракции Мондриана с политическим подтекстом** [1], – являются здания (Пентагон в Вашингтоне, головной офис компании «Ревлон» на Манхэттене, отель «Фламинго» в Лас-Вегасе, Департамент энергетики и водного хозяйства в Лос-Анджелесе), фасады которых головокружительно дробятся. **«Я всегда считала, что [реальные. – Г. У.] здания не столь важны для моих работ, – объясняет Моррис. – Меня гораздо больше интересуют архитектурные стратегии: за счет чего здание вызывает у его хозяина ощущение своей власти, позволяет расслабиться или восхищает масштабом?»** [2] Даглас Коупленд, автор текста для каталога предстоящей **выставки Моррис в лондонской галерее White Cube** [3], пишет, что ее картины наводят на **«парадоксальную мысль о том, что, упрощая эти властные механизмы, сводя их к элементарной схеме, она указывает на то, что остается вне картины, заставляя нас гадать: что же за всем этим скрывается?»** [4]

Текст 58. Габи Вуд. Cinéma-vérité: Габи Вуд знакомится с Сарой Моррис (Observer, 2004).

Вуд содержательно характеризует картины Моррис, проводя параллель с Питом Мондрианом – знаменитым художником, несомненно известным широкой аудитории, – и называя несколько столь же известных модернистских зданий, использованных в картинах и в то же время отлично знакомых читателям [1]. О более глубоком смысловом уровне произведений она вполне разумно дает высказаться самой художнице [2], не пытаясь выступить в несвойственной себе роли критика. Актуальность материала обусловлена предстоящей выставкой Моррис, в виду которой редактор, по-видимому, и отдал под него целых два разворота, тем более что выставка пройдет в первоклассной галерее, чьи налаженные контакты с прессой позволили ей добиться публикации в столь массовом издании [3]. Студенты часто побаиваются включать в свои тексты высказывания умных критиков, но профессионалы уровня Вуд знают, как позаимствовать нужные слова у таких авторов, как Коупленд [4], и немного «проехать на чужом горбу», украсив свой текст колоритной цитатой.

Статья для журнала по искусству

Кристофер Тернер, автор еще одной публикации, анонсирующей выставку, но на сей раз в специализированном журнале *Modern Painters*, который адресован **читателям, сведущим в искусстве**, тоже комбинирует доступно изложенные мысли с высказываниями художника. Его текст демонстрирует более глубокую вовлеченность автора в предмет: Тернер начинает статью не с подробностей гардероба художницы, а с описания своего визита к ней в мастерскую. В приведенном отрывке он обрисовывает в общих чертах биографию и эволюцию своей героини:

Сара Моррис – ей сорок один год, она обладатель диплома **Брауновского университета по семиотике** [1], – очень выразительно говорит о своем творчестве. Свою цель она характеризует так: не изображать архитектуру, а заимствовать из нее. <...> Источники, которыми она пользуется, очень разнородны: причудливые, **театральные здания таких архитекторов, как Джон Лотнер [2] и Моррис Лapidус**, вдохновляют ее не меньше, чем **фантастические романы Дж. Г. Балларда** [3], вернее – «пространственное выражение, которое Баллард дает действию и идеологии». С точки зрения Моррис, архитектура связана прежде всего с **властью и психологией** [4], а выбор цветов и замысловатая геометрия в каждой серии продиктованы задачей передать **политику и поэтику определенного места** [4].

Текст 59. Кристофер Тернер. Городская симфония Пекина: о Саре Моррис (Modern Painters, 2008).

В этом отрывке четко выдержана логика изложения: от общего к частному и от того, что собой представляют произведения, к тому, что они могут значить. Сначала автор характеризует личность художницы [1], затем обозначает внешние факторы, повлиявшие на нее, – архитектуру [2] и литературу [3] – и только после этого переходит к интерпретации [4]. Имена, к которым автор отсылает читателя (Лотнер, Лapidус, Баллард), менее известны, чем Мондриан, упомянутый в статье из *Observer*, но типичному читателю журнала *Modern Painters* они наверняка знакомы.

Статья для каталога персональной выставки (с использованием сравнения)

Следующий отрывок взят из эссе для каталога выставки, показанной в нескольких музеях. Обычно подобный текст заказывается организаторами выставки (директором музея и/или куратором) по согласованию с художником и иногда – с представляющей его галереей. В данном случае задача автора – поддержать творчество своего героя и продемонстрировать его значимость. Автор приведенного текста, Майкл Брейсвел, по-своему уникален: он и художественный критик, и романист, и популярный обозреватель культурных событий. Брейсвел сравнивает живопись Моррис с архитектурой Манхэттена середины XX века и с эстетикой *film noir* того же времени, усматривая в картинах художницы некий ностальгический шарм:

Богатая традиция американского модернизма проявляется в последних живописных и кинематографических работах Сары Моррис через переключки с важнейшими архитектурными достижениями,

принадлежащими, в частности, Рэймонду Худу, который в 1929–1939 годах руководил работами в Рокфеллеровском центре в нью-йоркском Мидтауне, с новаторским импрессионизмом фотографий улиц и зданий Нью-Йорка, которые делал в 1940-х годах Тед Кронер (ил. 34), с невротичным гламуром фильма Александра Маккендрика «Сладкий запах успеха» (1957).

Текст 60. Майкл Брейсвел. Сара Моррис: культурный контекст (в изд.: *Sarah Morris: Modern Worlds*, 1999).



Ил. 34. Тед Кронер. В южной части Центрального парка. 1947–1948

Эти сравнения включены Брейсвелом в текст не просто как примеры, «напоминающие» картины Моррис. Они призваны поместить интерес художницы к современному городу в исторический контекст и предложить нам возможные ориентиры для понимания ее искусства. Вспомним, что **произведения искусства прошлого – это, по выражению Дэйва Хикки (см. текст 44, с. 264), сироты, готовые быть усыновленными, выпестованными и приспособленными к требованиям новых, самых неожиданных обстоятельств**.

Статья для каталога персональной выставки (с использованием истории)

Эссе Яна Винкельмана для того же каталога начинается с истории, написанной на одном дыхании, пестрящей громкими именами и задающей стремительный темп повествованию. Его рассказ очевидца объясняет загадочный снимок, напечатанный на пригласительном билете выставки: две женские ступни с ухоженными ногтями, стоящие в босоножках на кафельном полу.

В этом развлекательном комплексе [MGM Grand. – Г. У.] 19 августа 1995 года должен был состояться первый бой Майка Тайсона после его выхода из тюрьмы. В одиннадцатом часу Сара Моррис, Джей Джоплинг и Дженнифер Рубелл прилетели в Лас-Вегас и сумели достать билеты на это шумное событие. Отель *Golden Nugget* как нельзя лучше подходил для того, чтобы понаблюдать за псевдогламурным поведением второразрядных знаменитостей и звезд полусвета, которые обычно задают тон подобных мероприятий. Железный Майк, как и подобает обладателю такого прозвища,

нокаутировал Питера Макнила за семь секунд до окончания первого раунда. Перед самым боем Сара Моррис сделала фотографию в туалете MGM Grand.
Текст 61. Ян Винкельман. *Семиотика поверхности*, (в изд.: Sarah Morris: *Modern Worlds*, 1999).

История что надо: чистейшей воды сплетня, она тем не менее вписывает искусство Моррис в «реальный» мир, позволяя читателю ощутить атмосферу безвкусно-преувеличенного гламура Лас-Вегаса, которая в сочетании со сбивчивой модульной сеткой образует, по мнению Винкельмана, исходный каркас блестящего мира живописи Моррис.

Статья для каталога персональной выставки (с интерпретацией, подкрепленной визуальным анализом)

Два именитых автора – Изабель Грав и Даглас Коупленд, – обращаются в своих текстах об искусстве Моррис к одному и тому же приему, уподобляя зрителя, который осматривает картины на стенах галереи, горожанину, идущему по улице и разглядывающему стеклянные фасады небоскребов [1]. Однако этот образ развивается критиками в разных направлениях: Грав приходит через него к политической интерпретации работ Моррис и усматривает за их фасадами безликую власть. Коупленд, напротив, воспринимает фасады как лица и видит в картинах Моррис странные абстрактные портреты.

На последней выставке Сары Моррис в здании гамбургского вокзала <...> картины были развешаны так, что зритель оказывался буквально окружен ими. Всюду, куда бы он ни посмотрел, его встречали сети линий, устремленных ввысь. Стоило перевести взгляд с одной картины на другую, как все начинало кружиться, **словно вокруг в самом деле были сверкающие фасады небоскребов** [1]. Взгляд вверх неминуемо вел к **потере равновесия** [2]. В этом галлюцинаторном эффекте мы вправе усмотреть свидетельство того, что на власть невозможно просто, непринужденно смотреть и тем более невозможно ее объективно анализировать, ибо власть сияет, ослепляет, сбивает с толку. К тому же **сегодня не существует «центра» власти: она везде и нигде** [3].

Текст 62. Изабель Грав. Читая «Капитал»: новые картины Сары Моррис (в изд.: *Mystery of Painting*, 2001).

Здесь применен **феноменологический подход**, уделяющий основное внимание непосредственному, «внутреннему», телесному опыту явления — **феномена – искусства** [2]. Порожденные этим опытом чувства и ассоциации Грав облекает в слова. Сравнив ощущения зрителя, оказавшегося среди разноцветных фасадов картин Моррис, с головокружением при виде небоскребов [1], она переходит на более абстрактный уровень и прочитывает в «галлюцинаторной» живописи выражение невидимых и всепроникающих сил власти [2].

А вот текст Дагласа Коупленда, одного из немногих писателей, часто и с успехом обращающихся к искусству:

Как заядлому путешественнику **мне кажется** [1], что с жанром путевого дневника в искусстве Сары Моррис не больше аналогий, чем с упражнением в формальной редукции. Скорее, это **разновидность портрета** [2], родственная, как ни странно, портретам XIX века из тех, на которых нам предстают **лесопромышленники, владельцы мануфактур и ранчо** [2], все как один пышущие здоровьем, дородные, лощеные питомцы выгод индустриального капитализма [3] <...>. Зритель смотрит на эти портреты

как посторонний. Он просто прохожий на Мэдисон-авеню или на бульваре Лас-Вегас-Стрип, вззирающий на уходящие ввысь пересечения линий [1]. В голове у зрителя идет игра: глядя на эти картины, он гадает, кто скрывается за этими окнами, какие драмы там разворачиваются – **безжалостный захват бизнеса или, быть может, всего лишь замена картриджа в копировальной машине** [4].

Текст 63. Даглас Коупленд. За стеклянным занавесом (в изд.: Sarah Morris: Bar Nothing, 2004).

Заметьте, что Коупленд высказывается от первого лица, чтобы подчеркнуть субъективность своей интерпретации [1]: фасады у Моррис сродни портретам, говорит он и иллюстрирует свою идею ссылкой на старинные изображения капиталистов, которые описывает с помощью метких, колоритных существительных: **«лесопромышленники, владельцы текстильных мануфактур и ранчо»** [2]. С присущим ему писательским мастерством Коупленд угадывает за зеркальными окнами картин «лица» вымышленных воротил [3], занятых не то захватом чужого бизнеса, не то офисной рутинной [4]. С помощью этих образов он побуждает зрителей взглянуть на эти картины с точки зрения «посторонних» – не только посетителей галереи, но и прохожих, гадающих, что творится за стеклянными фасадами домов.

Декларация художника

Сара Моррис отличается редкой для художников способностью замечательно говорить о своем искусстве. В декларации, приведенной ниже, она делится своими представлениями о задачах искусства [1], обозначает свой интерес к тому, как вещи – не только произведения искусства – потребляются и воспринимаются [2], и, наконец, с особым вниманием к деталям (цветам, брендам) перечисляет разбросанные по разным концам света причудливо-гламурные объекты и места, будившие ее вдохновение [3].

Искусство всегда должно стремиться, по крайней мере, к двум вещам: способствовать тому, чтобы люди стали гармоничнее, и скептически смотреть на все институциональное [1]. Подобно тому как вы не можете остаться в стороне от политики, выводя изящные линии на бумаге, используя промышленные материалы, перерабатывая порнографию или переосмысляя ремесло, вы не можете и вынести за скобки предназначение вещей, их использование, одной из разновидностей которого является их осмысление художником. Иными словами, **характер потребления и восприятия вещей не менее важен, чем характер их изготовления** [2]. А вещи могут быть любые: желтый *Lamborghini Miura* или интерьер Международного аэропорта имени Даллеса, кнопочный телефон *Princess* или красная пишущая машинка *Olivetti Valentine*, суперобложка книги «Бетонный остров» или пачка китайских сигарет *Lesser Panda* цвета морской волны, пледы авиакомпании *Lufthansa* или коктейльные салфетки *American Airlines* [3].

Текст 64. Сара Моррис. Несколько замечаний о вкусе, или Рекламные объявления о себе (Texte zur Kunst, 2009).

Заключение

Как читать о современном искусстве?

Возможно, именно так было бы правильнее назвать если не всю мою книгу, то во всяком случае ее заключительный раздел, посвященный сравнению различных форматов критических текстов. О чем говорят эти разные авторы и как они это делают? Начинающему критику, который день за днем осваивает километры современного искусства, важно читать как можно больше и тщательно анализировать то, как выражают свои мысли его любимые авторы, какова бы ни была их специализация. **В чем их секрет – в блестящей интуиции, в потрясающем умении выбрать нужные слова или в эрудиции?** Читая, обращайтесь внимание не только на содержание (на то, о чем говорит автор), но и на стиль (на то, как он говорит). Не занимайтесь плагиатом, но смело учитесь приемам авторитетных критиков и их лексике. **Ваши тексты должны сообщать что-то читателю, интересующемуся искусством.** Если ваш текст не столько объясняет, сколько вызывает недоумение, лучше начните его с начала. Если на то, что вы пишете, регулярно набрасываются ненавистники искусства, гордиться тут нечем. *Делитесь своими впечатлениями от искусства и мыслями, которые оно у вас вызвало.* Подкрепляйте свои мысли знанием – это лучший способ справиться со страхом письма.

Порой выставка, которая вам понравилась, разочаровывает после прочтения статьи в каталоге, а интригующее произведение оказывается скучным, стоит ознакомиться с аннотацией к нему на стене: тексты, которые к этому привели, потерпели провал. **Задача художественного критика – усилить удовольствие от искусства, а не умерить или тем более уничтожить его.** Тексты хороших критиков никогда не звучат так, словно они сочиняют на ходу, повторяют знакомые мысли или пытаются придать себе вес за счет сложной терминологии. Они никогда не пытаются запугать читателя. **Хороший критик знает, что искусство исполнено смысла и его нет нужды наполнять содержанием:** нужно лишь открыть то, что в нем есть, восхититься и изложить свое открытие в словах.

Приложения

Грамматические правила(и как их правильно нарушать)⁸

Фраза «I can't get no / Satisfaction» грамматически неправильна, но ее правильный эквивалент – «I can't get any satisfaction» – убил бы песню Rolling Stones. Правила можно нарушать, добиваясь замечательного эффекта, но эффективное нарушение правил – совсем не то, что их незнание. **Знание правил и конвенций существенно повысит вашу уверенность в себе.** Вооружитесь ими – и при необходимости деликатно обходитесь без них. Этот небольшой раздел укажет лишь на несколько распространенных ошибок, от которых лучше воздерживаться. В остальном обращайтесь к руководствам по стилистике, приведенным на с. 168.

**It's означает it is или it has.
Its означает belonging to it**

Два известных детских стишка помогут вам запомнить это простое правило:

It's raining, it's pouring / The old man is snoring. = It is raining, it is pouring; Grandpa sleeps. Здесь нужен апостроф.

Mary had a little lamb / Its fleece was white as snow. = The fleece belonging to it (Mary's lamb) sure is white. Здесь апостроф не нужен.

It's (с апострофом) – это сокращенная форма выражения из двух слов, it + is (или has). Its (без апострофа) – это притяжательное местоимение, означающее belonging to it, принадлежность. Причина, по которой путаница между it's и its преследует пишущих по-английски, как Бермудский треугольник, заключается в том, что **случай с it является исключением: другие подобные притяжательные местоимения требуют апострофа:**

Sarah's looking exhausted, because Sarah's gallery has done six art fairs this year.

Sarah's looking = Sarah is looking.

Sarah's gallery = the gallery belonging to Sarah.

Обратите внимание, что в обоих этих случаях Sarah's пишется одинаково. Если же на месте Sarah появляется it, все меняется:

It's tough = it is tough.

Its lack of air = the lack of air belonging to it (to the art fair).

Как видите, **это не сложно.**

⁸ Это приложение книги посвящено некоторым грамматическим трудностям английского языка и правилам подачи текста, принятым в Великобритании и США. Мы решили сохранить его в русском варианте без изменений, исходя из того, что начинающим и тем более опытным отечественным авторам, пишущим об искусстве, приходится время от времени писать и по-английски. Кроме того, многие рекомендации автора могут оказаться полезны как для английского, так и для русского письма. В случаях существенных расхождений между двумя традициями даются примечания.

Различайте *who*, *whom* и неопределенные указательные местоимения

Слово *whom* выглядит архаично, поэтому обычно стоит обходиться без него. Но в некоторых академических (или иных формальных) текстах, где все же приходится прибегать к *whom*, используйте *who* как подлежащее, а *whom* как дополнение или после предлога.

Используя неопределенные указательные (или притяжательные) местоимения (*its*, *some*, *most*), следите за тем, чтобы читателю было ясно, на что они указывают.

Неясно: *There are many reasons why collectors buy art, some better than others.*

Что хотел сказать автор? Эта фраза может иметь разные значения:

Ясно: *There are many reasons – some better than others – why collectors buy art.*

Ясно: *There are many reasons why collectors buy art; some collectors are better than others.*

Чтобы добиться ясности, стройте предложения так, чтобы указательные (или притяжательные) местоимения были рядом с тем, на что они указывают.

Ставьте дефис в составных прилагательных

Язык искусства изобилует составными прилагательными: large-scale, site-specific, anti-art, computer-assisted, text-based, self-taught. Не забывайте ставить в них дефис, при необходимости используя автоматическую замену. Вместе с тем обращайтесь внимание на различие между составными прилагательными и словосочетаниями:

*Jay DeFeo's The Rose is like a **three-dimensional painting**.*

*Jay DeFeo's The Rose is like a painting in **three dimensions**.*

*Yayoi Kusama may be the most noted **twentieth-century Japanese artist**.*

*Yayoi Kusama may be the most noted Japanese artist of the **twentieth century**.*

В словосочетаниях, состоящих из наречия и прилагательного (или причастия), дефис обычно не ставится: *poorly written*, *carefully drawn*. Частым исключением является *well-*: *well-known*, *well-read*, *well-received*. Но помните: *The book was well received* (без дефиса); *it was a well-received book* (через дефис).

Избегайте разделения инфинитива (но будьте гибкими)

Известен случай пресс-секретаря Маргарет Тэтчер, который отказывался читать любой документ с разделенным инфинитивом. Разделение инфинитива – это отрыв частицы *to* от собственно глагола, между которыми порой вставляют наречие: *to quicqly type*, *to actually watch*. **Это признак плохого английского.**

Разделенный инфинитив: *Each work could be said to, somehow, **represent** the artist.*

Неразделенный инфинитив: *Each work could be said **to represent** the artist, somehow.*

В подобных случаях лучше всего сократить предложение и избавиться от запятых:

Лучше всего: *Each work somehow represents the artist.*

Но иногда разделение инфинитива требуется, чтобы прояснить смысл фразы: *to boldly go* звучит лучше, чем *to go boldly*. Еще один пример:

Разделенный инфинитив (лучше): *I can't bring myself to really likemessy abstract paintings.*

Неразделенный инфинитив: *I can't bring myself really to likemessy abstract paintings.*

Из последнего варианта следует, что автору не нравится только *reallymessy abstract paintings*, тогда как на самом деле ему не нравится и *semi-messy abstract paintings* тоже. Избега

Будьте осторожны с причастными оборотами

Не направляйте по ложному следу читателя, разгадывающего, кто в вашем тексте что делает.

Путано: *Chirping and building nests, the French artist created an aviary-like installation for birds.*

Из этой фразы можно сделать вывод, что французский художник чирикает и вьет гнезда. Но автор, вероятно, имел в виду другое:

Ясно: *Chirping and building nests, birds filled the aviary-like installation that the French artist had created.*

Теперь художник уже не чирикает и не вьет гнезд, а занимается своим делом: создает инсталляцию. Подобная ошибка в употреблении причастного оборота каким-то образом просачивается даже в официальные письма:

Путано: *Being so hardworking, my previous employer always asked me to organize the booth.*

Едва ли автор хотел прорекламировать своего предшественного начальника, работавшего не покладая рук. Скорее, он имел в виду:

Ясно: *Being so hardworking, I always organized the booth for my previous employer.*

Будьте осторожны с однородными членами

Мы без труда опознаем однородные члены в перечислении вроде такого: *An American, a Russian, and an Italian walk into a bar*. Представитель каждой национальности, обозначенный своим существительным, делает то же, что и остальные, – идет в бар: таким образом, веселье продолжается. Но бывают более коварные случаи:

Недопустимо: *Suzanne writes best about sculpture, new British art, and thinking about the legacy of Modernism.*

Последний элемент фразы – *thinking about the legacy of Modernism* – вырывается из общего ряда, который составляют *sculpture* и *new British art*. Если мы исключим их, то получим:

Путино: *Suzanne writes best about thinking about the legacy of Modernism.*

Ясно: *Suzanne writes best about sculpture, new British art, and the legacy of Modernism.*

В последнем, выправленном, варианте все три темы – *sculpture, new British art* и *the legacy of Modernism* – обозначены существительными, являются как члены предложения в полном смысле слова однородными и правила грамматики соблюдены.

Тот, кто невнимателен к употреблению однородных членов, вполне может рассчитывать на премию за безграмотность. Одна из подобных премий (присужденная журналом *The Idler* в 2013 году) досталась автору такого объявления в лондонском метро:

It is safer to stay on the train than attempting to get off.

В этой, безусловно, полезной рекомендации инфинитив *to stay* спутался с деепричастием *attempting*. Ревнителю грамматики остались бы довольны любым из трех других вариантов (однородные члены выделены жирным шрифтом):

*It is safer **to stay** on the train than **to get off**.*

*It is safer **to stay** on the train than **to attempt** to get off.*

***Staying** on the train is safer than **attempting** to get off.*

Выделяйте пояснительные обороты запятыми

Вспомните фразу из краткого репортажа с арт-ярмарок, написанного Джерри Солцем (с. 84):

Хорошо: *This artist, who died young in 1999, is way overlooked.*

Выделяйте пояснительный оборот (в данном случае – *who died young in 1999*) запятыми с обеих сторон – как если бы вы заключили его в скобки. Не ставить запятой ни перед таким оборотом, ни после него допустимо [в английском. – Пер.], но это может сделать фразу трудночитаемой. Две запятые – хорошо, ноль запятых – приемлемо, но одна запятая – недопустимо:

Недопустимо: *This artist who died young in 1999, is way overlooked.*

Недопустимо: *This artist, who died young in 1999 is way overlooked.*

Допустимо: *This artist who died young in 1999 is way overlooked.*

Старайтесь не заканчивать фразу предлогом (но будьте гибкими)

Допустимо: *Quantum dot heterostructures is something I'd never heard of.*

Лучше: *I'd never heard of quantum dot heterostructures.*

Рецензия Кена Джонсона на выставку Сары Моррис, опубликованная в *New York Times* за 21 декабря 2001 года, заканчивается предлогом: «the paintings are gratifying just to look at», и это не вызывает никаких вопросов. В данном случае заключение предлога внутрь фразы – «the paintings at which we look are just gratifying» – сделало бы ее смешной и исказило бы смысл. Еще пример:

Допустимо: *Bad behavior is something I will not put up with.*

Эту фразу тоже трудно не обратить в абсурд, попытавшись избежать предлога в конце. Не стоит забывать и о преимуществах прямого высказывания от первого лица:

Путино: *Bad behavior is something up with I will not put.*

Ясно: *I will not put up with bad behavior.*

Вопросы часто оканчиваются предлогами. Это нормально:

Who are you going with? What is it made of?

Никогда не начинайте фразу с цифр

Недопустимо: *1970 marked a watershed year for video.*

Допустимо: *Nineteen-seventy marked a watershed year for video.*

Хорошо: *The year 1970 marked a watershed for video.*

В деловом английском принято записывать словами числа от одного до девяти. Дэвид Фостер Уоллес в книге «Власть и американское словоупотребление» (1999) советует переходить к записи цифрами начиная с двадцати. В некоторых издательствах принята запись словами чисел до девяноста девяти и только от ста – цифрами. Выберите свой стандарт и последовательно его придерживайтесь.

Записывайте цифрами результаты выборов (*he won narrowly, 104 to 101*), данные в процентах (*66 %*), размеры (*the silkscreen is 40 × 40 in.*), значения цен до сотен включительно (*\$1.99*; *£12.5 million*), а также дни и годы в датах (*29 March 2001*; *1998*) – числительные, запись которых словами слишком длинна и трудночитаема.

Британский/американский английский

Выберите один из двух этих вариантов и последовательно его придерживайтесь. В интернациональном контексте чаще используется американское словоупотребление, хотя в конкретных случаях возможны отступления от него, наиболее распространенные из которых перечислены ниже. Некоторые издания смешивают элементы обоих «наречий».

‘Одинарные’ и ‘двойные’ кавычки, или ‘перевернутые запятые’, как называют их британцы, употребляются в двух версиях английского противоположным образом⁹:

	British	American
-re/-er	centre	center
-our/-or	colour	color
-ence/-ense	pretence	pretense
-ogue/-og	catalogue	catalog
двойные согласные	traveller	traveler
	travelled	traveled
двойные гласные	archaeology	archeology
обозначение десятилетий	1970s	1970's

Американский английский: *“Was this video described as ‘pure genius’ by the Chicago Tribune?” Paula asked.*

Британский английский: *“Was this video described as “pure genius” by the Guardian?” Maureen asked.*

⁹ В русскоязычной литературе принята иная пара кавычек: «внешние» (французские, «елочки») и «внутренние» (немецкие, «лапки»).

Оксфордская запятая

Мне нравится эта причуда. В США ее эквивалент, отстаиваемый Лигой плюща, называется «гарвардской запятой». Другие ее имена – «три или больше», «запятая перед и»:

Американский английский: *An American, a Russian, and an Italian walk into a bar.*

Британский английский: *An American, a Russian and an Italian walk into a bar.*

Выберите один из вариантов и последовательно его придерживайтесь. Но будьте осторожны:

I'd like to thank my parents, Nelson Mandela, and Hillary Clinton.

I'd like to thank my parents, Nelson Mandela and Hillary Clinton.

Если вы не любимое дитя Нельсона Манделы и Хиллари Клинтон, то в данном случае запятая вам необходима.

Мое общее правило для запятых таково: чем меньше, тем лучше. Фраза, наспигованная запятыми, обычно напрашивается на редактуру (см. с. 116, Стейнберг о Раушенберге).

Точка с запятой

Этот знак разделяет сильнее, чем запятая, и он особенно полезен в сложносочиненном предложении без союза. Вот пример из текста Дэвида Сильвестра (с. 86–87):

Picasso took junk and turned it into useful objects such as musical instruments; Duchamp took a useful stool and a useful wheel and made them useless.

Две идеи должны быть объединены, чтобы следовать посылу текста, но подлежащее меняется, и автор с полным основанием разделяет части своей фразы точкой с запятой. Длинная фраза, разделенная точкой с запятой, нередко читается лучше, если разбить ее на две.

Кроме того, точка с запятой употребляется в перечислениях, каждый элемент которой представляет собой словосочетание или короткое предложение (пример взят из выставочного анонса, приведенного на с. 214):

Rhode's witty, engaging and poetic works make reference to hip-hop and graffiti art; to the histories of modernism; and to the act of creative expression itself.

Тире

Длинное тире¹⁰ прерывает ход предложения, чтобы уточнить какую-либо деталь или перенести акцент. Майкл Фрид (с. 129):

What seems to have been revealed to Smith that night was the pictorial nature of painting – even, one might say, the conventional nature of art.

Тире могут использоваться парами – обрамляя уточняющую вставку по аналогии со скобками – или по одиночке – указывая на существенное, но обособленное дополнение к фразе, расширяющее ее значение. Ивона Блазвик (с. 272–273):

¹⁰ Короткое тире, как в русском, так и в английском, и в других европейских языках, обозначает только диапазон (промежуток между веками, годами, месяцами, днями и т. п.) и ставится главным образом между цифрами.

Duchamp's paradigmatic readymade – the mass-produced urinal – was never plumbed in or pissed into.

Тире зримо вклинивается в предложение. Старайтесь реже прибегать к этому «тираническому» орудию – максимум дважды за один абзац.

Двоеточие

Этот знак останавливает предложение, чтобы перейти к перечислению или новой мысли. Пользуйтесь им умеренно. Короткое перечисление открывает с помощью двоеточия Джон Келси (с. 114):

[Fischli and Weiss's] Women come in three sizes: small, medium and large.

Скобки

Информация, заключенная в скобки, является добавочной, внешней для вашего текста: не лучше ли оставить ее при себе? Используйте скобки только при крайней необходимости, и если вы их открыли, то не забудьте закрыть. Крис Краус (с. 139–140):

I'm reminded of Magnum Agency founder Werner Bischof (about whom Porcari has written).

Два слова напоследок

Имя художника может использоваться в качестве обозначения его произведений, хотя для академических и музейных текстов это вольность. В более неформальных случаях допустимо писать «галерея, полная Рихтеров», имея в виду, разумеется, не множество клонов художника, а всего лишь его картины. О работах идет речь и в следующих примерах:

Did you like the Lygia Pape?

We saw many Laure Prouvosts on the artist's website.

И еще: **знаки сносок всегда ставятся после пунктуационных знаков**¹¹.

¹¹ В русском тексте – наоборот (исключения —!?, и..., когда примечание относится ко всему завершаемому ими предложению).

Благодарности

Я хочу выразить признательность всем, кто читал черновики этой книги и давал мне ценные рекомендации: Ивоне Блазвик, Маркусу Верхагену, Наоми Дайнс, Марине Делани, Джекки Кляйн, Лайзе Лефевр, Ричарду Ноблу, Тамсин Перретт, Мадлен Рагги, Эндрю Рентону, Салли О'Рейли, Саймону Шейху и Эдгару Шмитцу.

Я благодарю Клаудию Айрес, Джованну Бертаццони, Дэвида Бэтчелора, Дженни Бэтчелор, Кэтрин Вуд, Энн Галлахер, Корнелию Грасси, Эдриана Джорджа, Эле Карпендер, Тома Кларка, Бекки Конекин, Филлис Лэлли, Джонатана Лэйхи Дронсфилда, Элинор Маршалл, Тома Мортонa, Грегора Муира, Хану Нурaли, Эльвиру Диангани Осе, Джилл Оффман, Барни Пейдж, Уильяма Пейтона, Клер Поли, Гэри Райли-Джонса, Од Рембо, Люси Роллинс, Алекса Росса, Валери Стил, Адама Смита, Джона Стэка, Кейт Стэнклифф, Джулию Тарасюк, Селию Уайт, Эми Уотсон, Иэна Фарра, Андреа Филипс, Стивена Фридмана, Джемиmu Хант, Каро Хоуэлл, Барри Швабски и Джеймса Элкинса.

Спасибо всем авторам, художникам, переводчикам и фотографам, чьи работы вошли в эту книгу, особенно – Саре Моррис.

Собранные в книге рекомендации отражают исключительно мнение автора и не продиктованы никаким институтом или издательством. Их следует корректировать в соответствии с требованиями конкретных учебных заведений, музеев и прочих учреждений – работодателей автора.

Мы предприняли все усилия, чтобы разыскать правообладателей процитированных в книге текстов и опубликованных в ней иллюстраций. За все допущенные нами, но неумышленные упущения мы приносим извинения и постараемся исправить их при переиздании книги.

Примечания

1 *Ruskin J.* Modern Painters. IV. Vol. 3 [1956] // The Genius of John Ruskin / ed. by John. D. Rosenberg. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1998. P. 91.

2 *Rule A., Levine D.* International Art English // Triple Canopy. No. 16 (17 May – 30 July 2012); http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english

3 *Beckett A.* A User's Guide to Artspeak // Guardian. 17 January 2013; <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english/>. *Heddaya M.* When Artspeak Masks Oppression // Hyperallergic. 6 March 2013; <http://hyperallergic.com/66348/when-artspeak-masks-oppression/>. *Steyerl H.* International Disco Latin // e-flux journal. No. 45 (May 2013); <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>. *Rosler M.* English and All That // e-flux journal. No. 45 (May 2013); <http://www.e-flux.com/english-and-all-that/>

4 Cp.: Editorial: Mind your language // Burlington Magazine. No. 1320. Vol. 155 (March 2013). P. 151; *Dorment R.* Walk through British Art, Tate Britain, review // Daily Telegraph. 13 May 2013; <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10053531/Walk-through-British-Art-Tate-Britain-review.html> (реплика в адрес новой развески в галерее Тейт Бритн, отказавшейся от этикеток: автор с восторгом встречает избавление от этих «болтливых подписей к картинам, которые вселяли такую скуку»).

5 *Stallabrass J.* Rhetoric of the Image: on Contemporary Curating // Artforum. No. 7. Vol. 51 (March 2013). P. 71.

6 Например: МА по критическому письму в области искусства и дизайна в Королевском колледже искусств Лондона; MFA по письму в области искусства в Голдсмитском колледже Лондонского университета; MFA по арт-критике и письму в области искусства в Школе визуальных искусств Нью-Йорка; МА по истории, теории и критике современного искусства в Школе Художественного института Чикаго; МА по критическим и кураторским исследованиям в области современного искусства в Колумбийском университете Нью-Йорка.

7 Отмечу некоторые из них: книги «Ограждение» Денниса Купера (1989), «Остаток» Тома Маккарти (2001), «Американский гений. Комедия» Линн Тиллман (2006), «Сон Уорхола» Сола Энтон (2007), «Темный объект» Катрины Палмер (2010). Упомяну также роман Дона Делилло «Точка Омега» (2010), основанный на скрупулезном описании автором постепенно узнаваемой теми, кто ее видел, видеоинсталляции Дагласа Гордона «Психо 24 часа» (1993).

8 *Schjeldahl P.* Of Ourselves and of Our Origins: Subjects of Art [2011] (фрагменты лекции, прочитанной в Школе визуальных искусств Нью-Йорка 18 ноября 2000 года); <http://www.frieze.com/issue/article/of-ourselves-and-of-our-origins-subjects-of-art/>

9 *Сонтаг С.* Против интерпретации [1964] / Пер. В. Голышева // Сонтаг С. Против интерпретации. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 24.

10 Из интервью Питера Шелдала Мэри Флинн: Blackbird 1. Vol. 3 (Spring 2004); http://www.blackbird.vcu.edu/v3n1/gallery/schjeldahl_p/interview_text.htm

11 *Schwabsky B.* Criticism and Self-Criticism // The Brooklyn Rail. December 2012 – Januzry 2013; <http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/criticism-and-self-criticism/>

12 *Danto A.C.* From Philosophy to Art Criticism // American Art 1. Vol. 16. Spring 2002. P. 14.

13 См., напр.: *Relyea L.* All Over and At Once [2003] // *Rubinstein R., ed.* Critical Mess: Art Critics on the State of the Practice. Lennox, MA: Hard Press, 2006. P. 51.

14 *Groys B.* Critical Reflections // Art Power. Cambridge, MA: MIT Press, 2008. P. 111.

15 Наиболее ранние тексты об искусстве можно предположительно связать с вавилонским «протомузеем», возникшим приблизительно в VI веке до н. э. Это были каменные таблички-«этикетки», которые сопровождали артефакты задолго до появления этикеток в современном смысле слова, известных с XVI века и объясняющих забытое происхождение древних памятников. См. об этом: *Lewis G.D. Collections, Collectors and Museums: A Brief World Survey // Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice / Ed. by John. M.A. Thompson. London: Butterworth; The Museums Association, 1984. P. 7.*

16 *Hunt A. Minor Curating? // Journal of Visual Arts Practice. 2. Vol. 9 (December 2010). P. 154.*

17 Около 40 % американских критиков утверждают, что сами занимаются искусством. См.: *Szarntor A., ed. The Visual Art Critic: A Survey of Art Critics at General-Interest News Publications in America. New York: Columbia University, 2002. P. 14; <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf>*

18 *Schjeldahl P. Of Ourselves and of Our Origins. Op. cit.*

19 Цит. по: *Thornton S. Seven Days in the Art World. London: Granta, 2008. P. 172.*

20 Ср.: *Horowitz N. Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011. P. 135; Lewis B. So Who Put the Con in Contemporary Art? // Evening Standard. 16 November 2007; реплика Дженнифер Хигги: *Higgie J. Con Man // frieze blog. 3 December 2007; http://blog.frieze.com/con_man/**

21 *Rosler M. English and All That. Op. cit.*

22 Цит. по: *Siedell D.A. Academic Art Criticism // Elkins J., Newman M., eds. The State of Art Criticism. New York; Oxford: Routledge, 2008. P. 245.*

23 *Heartney E. What Are Critics For? // American Art. 1. Vol. 16 (Spring 2002). P. 7.*

24 *Relyea L. After Criticism // Dumbadze A., Hudson S., eds. Contemporary Art: 1989 to the Present. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. P. 360.*

25 http://www.cifo.org/blog/?p=1161&option=com_wordpress&Itemid=24

26 *Kelsey J. The Hack // Birnbaum D., Graw I., eds. Canvases and Careers Today: Criticism and its Markets. Berlin: Sternberg Press, 2008. P. 73.*

27 *Ibid. P. 70.*

28 *Stark F. Pull Quotable // Stark. F. Collected Writings 1993–2003. London: Book Works, 2003. P. 68–69.*

29 <http://60wradmin.org/home.html>

30 Ср. статью Джеймса Элкинса «Художественная критика» для Гроувского (Оксфордского) словаря искусства, не вошедшую в это издание: <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/art-criticism-grove.pdf> См. также: *Crow T. Painters in Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven; London: Yale University Press, 1985. P. 6.*

31 *Бодлер III. Салон 1846 года [1846] // Пер. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман // Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986.*

32 См.: *Crow T. Painters in Public Life. Op. cit. P. 1–3.*

33 *Szarntor A., ed. The Visual Art Critic. Op. cit. P. 9; Elkins J. What Happened to Art Criticism? // Rubinstein R., ed. Critical Mess. Op. cit. P. 8.*

34 Эта тема обсуждается в изд.: *Kelsey J. The Hack. Art. cit. P. 69; Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.*

35 *Lovatt A. Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths, 1985 // Shone R., Stonard J.P., eds. The Books that Shaped Art History / London and New York: Thames & Hudson, 2013. P. 195.*

36 См., напр.: Editorial: Mind your language // *Shone R., Stonard J.P., eds. The Books that Shaped Art History. Op. cit.*

37 Ср.: *Rule A., Levine D. International Art English. Op. cit.; Beckett A. A User's Guide to Artspeak. Op. cit.*

38 Ярким примером контринтерпретаций могут быть противоположные точки зрения на абстрактный экспрессионизм, которые высказывали, оба им восхищаясь, Клемент Гринберг и Гарольд Розенберг. См.: *Panero J. The Critical Moment: Abstract Expressionism's Dueling Dio // Humanities. 4. Vol. 29 (July – August 2008); <http://www.neh.gov/humanities/2008/julyaugust/feature/the-critical-moment>*

39 *Morgan A. What the Butler Saw: Selected Writings / Ed. by Ian Hunt. London: Durian, 1996. P. 14.*

40 *Wilde O. The Critic as Artist // Intentions and Other Writings. New York: Doubleday, 1891.* Фраза является ответом Уайльда Мэтью Арнольду (*Arnold M. The Function of Criticism at the Present Time // The National Review [1864]*). Цит. по интервью Бориса Гройса Брайану Диллону: Who do You Think You're Talking To? // *frieze 121 (March 2009); https://www.frieze.com/issue/article/who_do_you_think_youre_talking_to/*

41 *Дидро Д. Салон 1765 года [1765–1766] / Пер. Ю. Денисова, Вал. Дмитриева, С. Шкунаева // Дидро Д. Салоны. В 2. т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 151–153; контринтерпретацию см. в статье: Barker E. Reading the Greuze Girl: the daughter's seduction // Representations. 117 (2012). P. 86–119.*

42 <http://www.cabinetmagazine.org/information/>

43 Цит. по: *Shreyach M. The Recovery of Criticism // Elkins J., Newman M., eds. The State of Art Criticism. Op. cit. P. 4.*

44 Эти слова (с незначительными вариациями повторяющиеся регулярно с начала XX века) приписываются множеству людей, в том числе актерам Мартину Маллу и Стиву Мартину, музыкантам Лори Андерсон, Элвису Костелло, Фрэнку Заппе и др. См.: <http://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>

45 Если перефразировать слова Эрнесто Лаклау и Шанталь Муфф о том, что «язык существует не иначе, как в качестве поддержки того, что подвергается внутренними антагонизмами» (*Laclau E., Mouffe C. Hegemony and Socialist Strategy: Towards Radical Democratic Practice. London: Verso, 1985. P. 125*).

46 См.: *Yau J. The Poet as Art Critic // The American Poetry Review. 3. Vol. 34 (May – June 2005). P. 45–50.*

47 *Fox D. Altercritics // frieze blog. February 2009; <http://blog.frieze.com/altercritics/>*

48 *Verwoert J. Talk to the Thing // Elkins J., Newman M., eds. The State of Art Criticism. Op. cit. P. 343.*

49 *Aragon L. Le Paysan de Paris [1926] // Aragon. L. L'Œuvre poertique. T. III. Paris: Livre Club Diderot, 1974. P. 166 (note).*

50 *Groys B. Critical Reflections. Op. cit. P. 117.*

51 *Gat O. Art Criticism in the Age of Yelp // Rhizome. 12. November 2013, on Yelp critic Brian Droitcour, <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/12/art-criticism-age-yelp/>*

52 *Fusco M., Newman N., Rifkin A., Lomax Y. 11 Statements around artwriting // frieze blog. 10 October 2011; <http://blog.frieze.com/11-statements-around-art-writing/>*

53 *King S. On Writing: A Memoir of the Craft. New York: Scribner; London: Hodder, 2000. P. 127.*

54 Примеры записей взяты из исследования книг отзывов шести выставок в галерее Артура М. Саклера, проведенного аналитико-стратегическим отделом (Office of Policy and Analysis) Смитсоновского института в декабре 2007 года: <http://www.si.edu/content/opanda/docs/Rpts2007/07.12.SacklerComments.Final.pdf>

55 Формула в окончательном виде, приписываемая Альфонсу Доде, фигурирует, в частности, в хрестоматии под редакцией Фредерика Харпа: *Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall; New York: Harry Abrams; London: Thames & Hudson, 1976. P. 317. В незначительно отличающихся версиях она приводится также со ссылками на поэта и художественного критика Теофиля Готье (*Licht F., ed. Goya in Perspective*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1973. P. 162) и живописца Пьер-Огюста Ренуара (*Olszewski E.J. Exorcising Goya's «The Family of Charles IV» // Artibus et Historiae*. Vol. 20. No. 40 (1999). P. 182–183). В еще одной популярной хрестоматии, Гарднеровском сборнике «Искусство через века» (6-е изд.: *Gardner's Art through the Ages*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. P. 663), утверждается, что картину Гойи охарактеризовал как «портрет бакалейщика и его семьи после крупного выигрыша в лотерею» неизвестный «позднейший критик». Доводы в пользу того, что в первоначальном виде эта формула принадлежит Люсьену Сольве, изложены в статье: *Luxenberg A. Further Light on the Critical Reception of Goya's Family of Charles IV as Caricature // Artibus et Historiae*. 46. Vol. 23 (2002). P. 179–182.

56 *Strunk Jr.W., White E.B. The Elements of Style* (4th edn). New York: Longman, 1999. P. 23.

57 Эта политически окрашенная интерпретация остается спорной: возможно, Гойя не был таким уж революционером и карикатуристом, как это виделось Сольве и другим. См.: *Luxenberg A. Further Light on the Critical Reception...* Art. Op. cit.

58 *Plagens P. At a Crossroads // Rubinstein R., ed. Critical Mess*. Op. cit. P. 117.

59 <http://artsheffield.org/artsheffield2010/as/41> (март 2013). Ср. другие отклики на творчество Хэгу Янг: *Kim C. Vulnerability for an exploration // Art in Asia* (May – June 2009). P. 44–45; *Fiduccia J. New skin for the old ceremony // Kaleidoscope*. 10 (Spring 2011). P. 120–124; *Birnbaum D. First take: on Haegue Yang // Artforum*. Vol. 41. No. 5 (January 2003). P. 123.

60 *Bruguera T. The Museum Revisited // Artforum*. Vol. 48. No. 10 (Summer 2010). P. 299.

61 *Thompson J. Why I Trust Images More than Words // The Collected Writings of Jon Thompson / Ed. by J. Akerman and E. Daly*. London: Ridinghouse, 2011. P. 21.

62 *Renshaw A., Williams Ruggi G. The Art Book for Children*. London and New York: Phaidon, 2005. P. 65.

63 *Bardaouil S. The Clash of the Icons in the Transmodern Age // ZOOM Contemporary Art Fair*, New York 2010; <http://www.zoomartfair.com/Sam's%20Essay.pdf>

64 Рейтинг составлялся регулярно в 1995–1998 годах. См.: http://denisdutton.com/bad_writing.htm

65 *Elad Lassry at Francesca Pia // Contemporary Art Daily*, 16 May 2011; <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/05/elad-lassry-at-francesca-pia/>. Серьезный критический разбор искусства Лассри см.: *Crimp D. Being Framed: on Elad Lassry at The Kitchen // Artforum*. Vol. 51. No. 5 (January 2013). P. 55–56.

66 Цит. по: *Attlee J. Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier // Tate Papers – Tate's Online Research Journal*; <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297>

67 *Schjeldahl P. Of Ourselves and of Our Origins*. Op. cit.

68 *King S. On Writing*. Op. cit. P. 125.

69 Но я должна оговориться: мой гуру во всех вопросах письма, Дэвид Фостер Уоллес (1962–2008), порой плевал на подобные рекомендации и использовал по три наречия подряд, разбивал наречиями сказуемые, а то и вообще строил из них предложение: «Актрисы <...> словно решили появиться вдруг, откуда ни возьмись»; «Он <...> как бы не может не понравиться почти по-настоящему» (*Wallace D.F. Big Red Son* [1998] // *Wallace D.F. Consider the Lobster and Other Essays*. London: Abacus, 2005. P. 38, 44). Если вы чувствуете в себе хотя бы частицу таланта Уоллеса, забудьте о предосторожностях. Но если нет – «изничтожайте лишние наречия».

70 См.: *Kubler G. The Limitations of Biography // Kubler G. The Shape of Time: Remarks on the History of Things [1962]. New Haven: Yale University Press, 2008.*

71 См., напр.: *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms; Grove Art Online; глоссарии, выложенные на сайтах Музея современного искусства в Нью-Йорке, галереи Тейт и др.* На случай, если потребуется влезать в темный лес новых медиа, разбираться в пикселях и битовых матрицах, я держу наготове закладку: <http://www.mediacollege.com/glossary>

72 *Smithson R. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey // Artforum. Vol.6. No. 4 (December 1967); Batchelor D. Chromophobia. London: Reaktion, 2000; Кэлвин Томкинс служил штатным автором в New Yorker с шестидесятых годов, когда начал вести там колонку «Профиль».*

73 *Pugin A.W.N. Contrasts: or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day; shewing the Present Decay of Taste. London, 1836.*

74 *Уайльд О. Портрет Дориана Грея [1890] / Пер. М. Абкиной // Уайльд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. Киплинг Р. Стихотворения. Рассказы. М.: Художественная литература, 1976. С. 72.*

75 См., напр.: <http://writingcenter.unc.edu/handouts/plagiarism/>

76 *Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция [1998, 2002] / Пер. А. Шестакова // М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.*

77 *Kwon M. One Place After Another: Sitespecific Art and Locational Identity. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.*

78 *Ippolito J. Death by Wall Label; http://www.three.org/ippolito/*

79 *Thomson and Craighead. Decorative Newsfeeds; www.thomson-craighead.net/docs/decnews/html*

80 *Ippolito J. Death by Wall Label. Op. cit.*

81 *Falk J.H., Dierking L. The Museum Experience. Washington, D. C.: Whalesback Books, 1992. P. 71.*

82 Editorial: Mind your language // *Burlington Magazine. No. 1320. Vol. 155 (March 2013).*

83 For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Sociéтер Industrielle (Revision 12); <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/2011-CW-Press-Release.pdf>

84 Я не уверена на 100 %, что это был именно пресс-релиз, но так или иначе он лежал рядом с книгой отзывов, где обычно можно найти листки с пресс-релизами, и никакой другой печатной продукции на выставке не было. См.: <http://moussemagazine.it/michael-dean-herald-street/>

85 Clickety Click; <http://moussemagazine.it/marie-lund-clickety/>

86 Episode 1: Germinal; <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/05/loretta-fahrenheit-at-halle-fur-kunstluneburg/#more-83137> Опять-таки я идентифицирую этот текст как пресс-релиз предположительно.

87 The Venal Muse; <http://www.contemporaryartdaily.com/2012/12/charles-mayton-at-balice-hertling/>

88 Hides on All Sides; <http://www.benenson.ae/viewtopic.php?t=20046&p=45050>

89 *Morton T. Second Thoughts: Mum and Dad Show; http://www.bard.edu/ccs/wp-content/uploads/RH9.Morton.pdf*

90 Ср.: *Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости [2010] / Пер. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016; Velthuis O. Talking Prices: Symbolic Meanings for Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005. Это лишь две важные публикации из 15-страничной библиографии по данному вопросу, приведенной в исследовании Хоровица: Horowitz N. Art of the Deal. Op. cit.*

91 *Horowitz N. Art of the Deal. Op. cit. P. 21.*

92 Ibid.

93 В оригинале значится: *affinies* [вместо корректного *affinities* – *англ.* сходства, общие черты. – *Пер.*].

94 Sotheby's Contemporary Art Evening Auction. London. 12 October 2012. P. 152.

95 Andy Warhol's Green Car Crash (Green Burning Car I). Christie's New York. 16 May 2007.

96 *Israel N.* Neo Rauch, David Zwirner // *Artforum*. 1. Vol. 44 (September 2005). P. 301–302.

97 *Saltz J.* Reason without Meaning // *The Village Voice*. 8–14 June 2005. P. 74.

98 См.: [frieze editors]. Periodical Tables (Part 2) // *frieze* 100 (June – August 2006); http://www.frieze.com/issue/article/periodical_tables_part_2/. For an up-to-the-minute hot list of art-blogs, see Edward Winkleman, 'Websites You Should Know', <http://www.edwardwinkleman.com/>

99 Все три примера – заголовки статей Роберты Смит в *New York Times* от 26 июля 2013 (http://www.nytimes.com/2012/07/27/arts/design/franz-west-influential-sculptordies-at-65.html?_r=0); от 3 апреля 2012 (<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/04/03/googleart-project-expands/>); от 6 марта 2012 (<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/06/critics-notebook-lessons-in-looking/>).

100 Смит является ведущим штатным художественным критиком *New York Times* с 2011 года. Не следует путать ее с частью псевдонима британского художника Патрика Брилла «Боб и Роберта Смит».

101 *Schjeldahl P.* Of Ourselves and of Our Origins. Op. cit.

102 *Thornton S.* Seven Days in the Art World. Op. cit.

103 *Lewis B.* Seven Days in the Art World by Sarah Thornton. *The Sunday Times*. 5 October 2008; <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/books/article239937.ece>

104 Примером могут послужить две предпоследние фразы бескомпромиссной рецензии Уилла Брэнда на выставку Дэмиена Хёрста «Все картины с пятнами» в нью-йоркской галерее Гагосьяна (январь – март 2012): «Нам противна эта дрянь. Всем противна эта дрянь» (*Brand W.* Hirsts Spotted at Gagosian // *Art Fag City*. 4. January 2012; <http://artfcity.com/2012/01/04/hirsts-spotted-at-gagosian/>). См. также: *Gat O.* Art Criticism in the Age of Yelp // *Rhizome*. 12 November 2013; <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/12/art-criticism-age-yelp/>

105 *Thompson D.* The \$12 Million Stuffed Shark. London: Aurum; New York: Palgrave Macmillan, 2008. P. 7: «Далее последовала моя годичная экспедиция на территорию сегодняшнего арт-рынка...»

106 Впрочем, авторитет Хикки выходит за пределы этого сравнительно узкого круга. См.: *Jones A.* «Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure»: Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics // *Elliot E., Freitas Caton L., Rhyne J., eds.* Aesthetics in a Multicultural Age. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002. P. 215–240.

107 В 2012 году Хикки заявил, что покидает «мерзкий и бестолковый» арт-мир: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/28/art-critic-dave-hickey-quits-art-world>

108 <https://www.uoguelph.ca/sofam/shenkman-lecture-contemporary-artpresents-dave-hickey>. Среди наиболее важных сочинений Хикки: *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press, 1993 (исправленное и дополненное издание: Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012) и *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Los Angeles: Art Issues Press, 1997.

109 <http://www.schulich.yorku.ca/SSB-Extra/connect2009.nsf/docs/Biography+-+Don+Thompson>

110 В начале романа Пруста «По направлению к Свану» (1913) есть знаменитая сцена, в которой вкус бисквита «Мадлен», надкушенного рассказчиком, вызывает в нем неожидан-

ную волну переживаний и воспоминаний, которые затем и составляют семь томов «Поисков утраченного времени».

111 Если выражение «тридцать сребреников» показалось вам знакомым, то это, несомненно, потому, что речь идет о сумме, в обмен на которую Иуда Искариот предал Христа (см. Евангелие от Матфея, 26:14–16).

112 *Hainley B.* Tom Friedman. London and New York: Phaidon, 2001. P. 44–85.

113 Нужные контакты можно завязать на специализированных сайтах, напр. printedmatter.org, на Лондонской книжной ярмарке в галерее Уайтчепел или на небольших ярмарках, проводимых в самых разных странах и городах.

114 В проекте участвовали Карл Андре, Роберт Барри, Лоренс Винер, Джозеф Кошут, Сол Левитт, Роберт Моррис и Даглас Хьюблер. Получившаяся папка ксерокопированных листов формата А4 была затем перефотографирована и выпущена в виде книги.

115 Young adult readers prefer printed to ebooks // *Guardian*. 25 November 2013; <http://www.theguardian.com/books/2013/nov/25/young-adult-readers-prefer-printed-ebooks>

116 Выставку, прошедшую с 8 октября 2010 года по 2 января 2011-го в берлинском Доме культур мира, курировали Алиса Крайшер, Макс Хорхе Хиндерер и Андреас Зикман. Гид по ней, в котором обсуждаются показанные работы, доступен в интернете.

117 «Дисперсия» Сета Прайса – «широко известный иллюстрированный манифест об искусстве, медиа, репродукции и системах распространения» (<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=10202>) – была впервые опубликована как книга художника для Биеннале графических искусств в Любляне (2011/2012). См.: <http://www.distributedhistory.com/Disperzone.html>

118 Куратором выставки (которую принимали Музей современного искусства в Сент-Луисе, лондонский Институт современного искусства, Музей современного искусства в Детройте, амстердамский Центр искусств «Де Appel» и «Культургест» в Лиссабоне) был Энтони Хуберман, а дизайнером – Уилл Холдер.

119 Цит. по: *Hubermann et al.* For the blind man in the dark room looking for the black cat that isn't there // Contemporary Art Museum St. Louis, 2009. P. 94.

120 Арт-директором выставки была Каролин Христов-Бакарджиев, а издательской программой заведовала Беттина Функе. Выходные данные каталога: Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

121 <http://www.artymbollocks.com/#>

122 *Stiles K., Selz P.* Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996 (2-е изд. под ред. Кристины Стайлс: 2012).

123 Этот текст включен в одноименную работу Наумана (1967) – неоновую надпись в форме спирали «для окна или стены», как указано в ее подзаголовке. См.: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/31965.html>

124 Вот эти слова Бротарса из текста приглашительного билета на его выставку в парижской галерее Сен-Лорана (1964): «Я тоже спрашивал себя, могу ли я что-нибудь продать и преуспеть в жизни. Мне уже казалось, что я ни на что не годен...» См.: *Haidu R.* The Absence of Work: Marcel Broodthaers: 1964–1976. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. P. 1.

125 Напр.: «Эти абстракции затягивают зрителя, как вихрь» (BlouinArtinfo: <http://www.blouinartinfo.com/artists/sarah-morris-128620>; цитируется в Википедии); «Со временем ее картины становятся все более дезориентирующими: их внутреннее вихреобразное пространство как бы втягивает изображение куда-то за пределы холста» (http://whitecube.com/exhibitions/sarah_morris_los_angeles_hoxton_square_2004/; эта строчка с незначительными вариациями повторяется в интернете сплошь и рядом).

126 *Searle A.* Dazzled by the Rings // Guardian. 29 July 2008; <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/30/art.olympicgames2008>

Библиотечка по современному искусству

Издания, имена авторов которых выделены жирным шрифтом, могут служить базовым введением в каждую тему. Следом за ними приведены более углубленные исследования. Наиболее авторитетные антологии и сборники указаны на с. 151–152 несколько руководств по стилистике письма – на с. 168, основные журналы про искусству – на с. 240–241 примеры современной литературы, вдохновленной искусством, – в примечании 7, исследования о художественном рынке – в примечании 90. Также советую читать как можно больше художественной прозы, поэзии и других книг, не связанных напрямую с искусством: ведь без взаимосвязей с окружающим миром искусство немислимо.

Общие обозрения

Fineberg J. Art Since 1940: Strategies of Being. New York: Prentice Hall, 2003 (2-е изд.).

Harrison C., Wood P., eds. Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 2003.

Hopkins D. After Modern Art: 1945–2000 [Oxford History of Art]. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Nelson R.S., Schiff R., eds. Critical Terms for Art History. Chicago, IL; London: University of Chicago Press, 2003 (2-е изд.).

Крауцс Р., Фостер Х., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года [2-е изд.: 2012] / Пер. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Искусство в XXI веке

Aranda J. et al. What is Contemporary Art?

Art Now. Vols. 1–4. Cologne: Taschen, 2002; 2006; 2008; 2013. В открытом доступе на сайте: <http://www.e-flux.com/issues/11-december-2009/http://www.e-flux.com/issues/12-january-2010/>

Birnbaum D. et al. Defining Contemporary Art in 25 Pivotal Artworks. London: Phaidon, 2011.

Cotton C. The Photograph as Contemporary Art. London and New York: Thames & Hudson, 2014 (3-е изд.).

Stallabrass J. Contemporary Art: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Demos T.J. The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

Крауцс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

Osborne P. Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso, 2013.

Schwabsky B., ed. Vitamin P; Ambrozy L. ed. Vitamin P2: New Perspectives in Painting. London: Phaidon, 2002; 2012.

Smith T. Contemporary Art: World Currents. London: Laurence King, 2011.

Буион К. Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства [2012] / Пер. В. Соловья. М.: V-A-C Press, 2017.

Искусство конца XX века

Archer M. Art Since 1960. London and New York: Thames & Hudson, 2002 (2-е изд.).

Crow T. Modern Art in the Common Culture. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Crow T. The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent: 1955–1969. London: Laurence King; New Haven: Yale University Press, 1996.

Godfrey T. Conceptual Art. London: Phaidon, 1998.

Perry G., Wood P., eds. Themes in Contemporary Art. New Haven and London: Yale University Press; The Open University, 2004).

Danto A.C. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Fer B. The Infinite Line: Re-Making Art After Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 [1973]. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

Owens C. Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

Pollock G. Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art. London and New York: Routledge, 1988.

Модернизм

Arnason H.H. History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography. London: Pearson, 2012 (7-е изд.).

Clark T.J. Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism (New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Krauss R. Passages in Modern Sculpture [1977]. Cambridge, MA: MIT Press, 1977.

Steinberg L. Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1972.

Wood P. Varieties of Modernism. New Haven and London: Yale University Press; The Open University, 2004.

Berman M. All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1982.

Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Greenberg C. Modernist Painting [1960] // Greenberg C. The Collected Essays and Criticism. Vol. IV / Ed. by John O'Brian. Chicago, IL; London: University of Chicago Press, 1993. P. 85–93.

Schapiro M. Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers. Vol. 2. New York: George Braziller, 1978.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [1985] / Пер. А. Матвеевой и К. Кистяковской. М.: Художественный журнал, 2003.

Кураторство

Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

Blazwick I. et al. A Manual for the 21st Century Art Institution. London: Koenig Books; Whitechapel Gallery, 2009.

Ferguson B. W., Goldberg R., Nairne S. Thinking about Exhibitions. London: Routledge, 1996.

Altshuler B. Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History. Vol. 1: 1863–1959; Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History. Vol. 2: 1962–2002. London: Phaidon, 2008; 2013.

Filipovic E., Van Hall M., Ostebo S., eds. The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art. Bergen: Bergen Kunsthall; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

Hiller S., Martin S., eds. The Producers: Contemporary Curators in Conversation. Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art, 2000.

Rattemeyer C., Beeren W. Exhibiting the New Art: «Op Losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» (1969). London: Afterall, 2010.

Крум Д. На руинах музея [1993] / Пер. И. Аксенова, К. Саркисова. М.: V-A-C press, 2015.

Обруст Х.У. Краткая история кураторства [2008] / Пер. Л. Речной. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

О'Догерти Б. Внутри белого куба: идеология галерейного пространства [1976] / Пер. Д. Прохоровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Тексты художников

Alberro A., Stimson B., eds. Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings. London; Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Fraser A. Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser / Ed. by Alexander Alberro. London; Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

Smithson R. The Collected Writings / Ed. by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Stiles K., Selz P., eds. Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2012 (2-е изд.).

Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот) / Пер. Г. Северской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Frampton H. Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts 1968–1980. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.

Graham D. Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art / Ed. by Alexander Alberro. London and Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Kelley M. Foul Perfection: Essays and Criticism. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Steyerl H. The Wretched of the Screen. New York; Berlin: e-flux journal and Sternberg Press, 2012.

Кейдж Д. Тишина: лекции и статьи [1961] / Пер. с англ. М.: Полиграф-Книга, 2012.

Философия и теория искусства

Bhabha H. The Location of Culture [1991]. New York: Routledge, 1994.

Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste [1979] / Transl. by Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York; London: Routledge, 1990.

Certeau M. de. The Practice of Everyday Life [1974] / Transl. by Steven Rendall. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1984.

Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: SAGE, 1997.

Nancy J.-L. The Ground of the Image [2003] / Transl. by Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2006.

Ranci`ere J. The Emancipated Spectator [2008] / Transl. by Gregory Elliott. London; New York: Verso, 2009.

Баиляр Г. Поэтика пространства [1958] / Пер. Н. Кулиш. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

Барт Р. Camera lucida [1980] / Пер. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / Пер. под ред. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989; переизд. 1994/

Беньямин В. Озарения [1955: ред. Ханны Арендт] / Пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. М.: Мартис, 2000.

Бодрийяр Ж. Система вещей [1968] / Пер. С. Зенкина. М.: Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, 1995.

Дебор Г. Общество спектакля [1967] / Пер. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 2000.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато [1980] / Пер. Я. Свирского. Екатеринбург; М.: У-Фактория; Астрель, 2010.

Лаццарато М. Нематериальный труд [1996] / Пер. С. Огурцова. Художественный журнал. № 69. Ноябрь 2008.

Лефевр А. Производство пространства [1974] / Пер. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.

Рансьер Ж. Разделение чувственного. Эстетика и политика [2000] / Пер. В.Е. Лапицкого // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб., 2007.

Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока [1979] / Пер. А. Говорунова. СПб.: Русский мир; Береста, 2016.

Сонтаг С. О фотографии [1977] / Пер. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Фрейд З. Художник и фантазирование / Сб. под ред. Р. Додельцева и К. Долгова. М.: Республика, 1995.

Фуко М. Это не трубка [1968] / Пер. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999.

Хардт М., Негри А. Империя [2000] / Пер. под ред. Г. Каменской. М.: Практика, 2004.

Интернет-сайты и блоги по искусству

<http://www.art21.org/>

<http://www.artcritical.com/>

<http://artfcity.com/>

<http://artforum.com/>

<http://artillerymag.com/>

<http://www.artlyst.com/>

<http://badatsports.com/>

<http://blog.frieze.com/>

<http://www.blouinartinfo.com/>

<http://brooklynrail.org/>

<http://www.contemporaryartdaily.com/>

<http://dailyserving.com/>

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture>

<http://dismagazine.com/>

<http://www.edwardwinkleman.com/> (здесь можно найти ссылки на вновь появляющиеся блоги)

<http://www.e-flux.com/journals/>
<http://galleristny.com/>
<http://hyperallergic.com/>
<http://horrid.giff>
<http://www.ibraaz.org/>
<http://www.metamute.org/>
<http://rhizome.org/>
<http://www.thisistomorrow.info/>
<http://www.ubuweb.com/>
<http://unprojects.org.au/>
<http://www.vulture.com/art/>
<http://we-make-money-not-art.com/>

Печатные и интернет-источники, использованные в книге

- Archer M.** Crisis, What Crisis? // *Art Monthly*. 264 (March 2003). P. 1–4.
- Bankowsky J.** Editor's Letter // *Artforum*. 10. Vol. X (September 1993). P. 3.
- Basciano O.** 10 Tips for Art Criticism // *Specularum*. 12 January 2012; <http://spectacularum.blogspot.co.uk/2012/01/10-tips-for-art-criticismfrom-oliver.html>
- Barnet S.** A Short Guide to Writing About Art. Boston, MA: Pearson/Prentice Hall, 2011.
- Beckett A.** A User's Guide to Artspeak // *Guardian*. 17 January 2013; <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english>
- Bell E., King E.** Collected Writings (on historic art magazines) // *frieze* 100 (June – August 2006); http://www.frieze.com/issue/article/collected_writings/
- Birnbaum D., Graw E., eds.** Canvases and Careers Today: Criticism and Its Markets. Berlin: Sternberg Press, 2008.
- Editorial: Mind your language // *Burlington Magazine*. 1320. Vol. 155 (March 2013).
- Burnham J.** Problems of Criticism // **Battcock G., ed.** *Idea Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1973. P. 46–70.
- Carrier D.** Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism. Westport, CT: Praeger, 2002.
- Carrier D.** Writing about Visual Art. New York: Allworth, 2003.
- Clark T.J.** The Sight of Death: An Experiment in Artwriting. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Crow T.** Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- Danto A. C.** From Philosophy to Art Criticism // *American Art*. 1. Vol. 16 (Spring 2002). P. 14–17.
- Didi-Huberman G.** The History of Art Within the Limits of its Simple Practice [1990] // Didi-Huberman G. *Confronting Images: Questioning the Limits of a Certain History of Art* / Transl. by John Goodman. PA: Pennsylvania State University Press, 2005. P. 11–52.
- Elkins J.** What Happened to Art Criticism? Chicago, IL: Prickly Paradigm, 2003.
- Elkins J., Newman M., eds.** The State of Art Criticism. New York; Oxford: Routledge, 2008.
- Fox D.** Altercritics // *frieze* blog, Feb 2009; <http://blog.frieze.com/altercritics/>
- [frieze editors]. Periodical Tables (Part 2) // *Frieze* 100 (June – August 2006); http://www.frieze.com/issue/article/periodical_tables_part_2/
- Fusco M., Newman M., Rifkin A., and Lomax Y.** 11 Statements Around Art-writing // *frieze* blog, 10 October 2011; <http://blog.frieze.com/11-statements-around-art-writing/>
- Gamboni D.** The Relative Autonomy of Art Criticism // **Orwicz M B., ed.** *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1994. P. 182–194.
- Gat O.** Art Criticism in the Age of Yelp // *Rhizome*, 12 Novenmer 2013; <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/12/art-criticism-age-yelp/>
- Gibson E.** The Lost Art of Writing About Art // *Wall Street Journal*. 18 April 2008; <http://online.wsj.com/article/SB120848379018525199.html#printMode>
- Groys B.** Critical Reflections // *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008. P. 111–129.
- Groys B.** [in conversation with Brian Dillon]. Who do You Think You're Talking To? // *frieze* 121 (March 2009); https://www.frieze.com/issue/article/who_do_you_think_youre_talking_to/
- Hartigan P. A.** How (Not) to Write Like an Art Critic // *hyperallergic*. 22 November 2012; <http://hyperallergic.com/60675/how-not-to-write-like-an-art-critic/>

- Harris J.** The New Art History: A Critical Introduction. London: Routledge, 2001.
- Heartney E.** What Are Critics For? // *American Art*. 1. Vol. 16 (Spring 2002). P. 4–8.
- Heddaya M.** When Artspeak Masks Oppression // *hyperallergic*. 6 March 2013; <http://hyperallergic.com/66348/when-artspeak-masks-oppression/>
- Higgle J.** Please Release Me // *frieze* 103 (November – December 2005); https://www.frieze.com/issue/article/please_release_me/
- Iversen M., Melville S.** Writing Art History: Disciplinary Departures. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010.
- Jones A.** «Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure»: Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics // **Elliot E., Freitas Caton L., Rhyne J., eds.** *Aesthetics in a Multicultural Age*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002). P. 215–240.
- Jones J.** What is the point of art criticism? // *Guardian art blog*. 24 April 2009; <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/apr/24/art-criticism>
- Kelsey J.** The Hack // **Birnbbaum D., Graw E., eds.** *Canvases and Careers Today: Criticism and its Markets*. Berlin: Sternberg Press, 2008. P. 65–74.
- Khonsary J., O'Brien M., eds.** *Judgment and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: «Folio Series», Artspeak; Filip, 2011.
- Lafuente P.** Notes on Art Criticism as a Practice // *ICA blog*. 4 December 2008; <http://www.ica.org.uk/blog/notes-art-criticism-practice-pablo-lafuente>
- Levi Strauss D.** From Metaphysics to Invective: Art Criticism as if it Still Matters // *The Brooklyn Rail*. 3 May 2012; <http://www.brooklynrail.org/2012/05/art/from-metaphysics-to-invectiveart-criticism-as-if-it-still-matters>
- Levine L.** [reply to Robert Hughes]. The Decline and Fall of the Avant-garde // *Idea Art: Battcock G., ed.* *A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1973. P. 194–203.
- Luxenberg A.** Further Light on the Critical Reception of Goya's Family of Charles IV as Caricature // *Artibus et Historiae*. 46. Vol. 23 (2002). P. 179–182.
- Mitchell W.J.T.** What Is an Image? // *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986. P. 7–46.
- Morgan S.** What the Butler Saw: Selected Writings / Ed. by Ian Hunt. London: Durian, 1996.
- Morgan S.** Inclinations: Further Writings and Interviews / Ed. by Juan Vicente Aliaga and Ian Hunt. London: Durian, 2007.
- Orwicz M., ed.** *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1994.
- Panero J.** The Critical Moment: Abstract Expressionism's Dueling Dio // *Humanities*. 4. Vol. 29 (July – August 2008; <http://www.neh.gov/humanities/2008/julyaugust/feature/the-critical-moment>
- Pepi M.** The Demise of Artnet Magazine and the Crisis in Criticism // *Artwrit* 17 (September 2012); <http://www.artwrit.com/article/the-demise-ofartnet-magazine-and-the-crisis-in-criticism/>
- Plagens P.** At a Crossroads // **Rubinstein R., ed.** *Critical Mess*. Lennox, MA: Hard Press, 2006. P. 115–120.
- Relyea L.** All Over and At Once [2003] // **Rubinstein R., ed.** *Critical Mess*. Lennox, MA: Hard Press, 2006. P. 49–59.
- Relyea L.** After Criticism // **Dumbadze A., Hudson S., eds.** *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. P. 357–366.
- Rosler R.** English and All That // *e-flux journal*. 45 (May 2013); <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that/>
- Rubinstein R., ed.** *Critical Mess: Art Critics on the State of the Practice*. Lennox, MA: Hard Press, 2006.

Rule A., Levine D. International Art English // Triple Canopy. 16 (17 May–30 July 2012); http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english

Ruskin J. Modern Painters IV. Vol. 3 [1856] // The Genius of John Ruskin: Selection from His Writings / Ed. by John D. Rosenberg. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1998. P. 91.

Schjeldahl P. Dear Profession of Art Writing [1976] // The Hydrogen Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl. 1978–1990 / Ed. by Malin Wilson. Berkeley and Los Angeles; London: University of California Press, 1991. P. 180–186.

Schwabsky B. Criticism and Self Criticism // The Brooklyn Rail. 12. 2012 (December 2012 – January 2013); <http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/criticism-and-self-criticism>

Schwendener M. What Crisis? Some Promising Futures for Art Criticism // The Village Voice. 7. January 2009; <http://www.villagevoice.com/2009-01-07/art/what-crisis-some-promising-futures-for-art-criticism/>

Shone R., Stonard J.P., eds. The Books that Shaped Art History. London; New York: Thames & Hudson, 2013.

Siedell D. A. Academic Art Criticism // **Elkins J., Newman M., eds.** The State of Art Criticism. New York; Oxford: Routledge, 2008. P. 242–244.

Shreyach M. The Recovery of Criticism // **Elkins J., Newman V., eds.** The State of Art Criticism. New York; Oxford: Routledge, 2008. P. 3–26.

Steyerl H. International Disco Latin // e-flux journal. 45 (May 2013); <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>

Strunk, Jr. W., White E.B. The Elements of Style. New York: Longman, 1999 (4-е изд.).

Szarntor A., ed. The Visual Art Critic: A Survey of Art Critics at General-Interest New Publications in America. New York: National Arts Journalism Program, Columbia University, 2002; <http://www.najp.org/publications/researchreports/tvac.pdf>

Szarntor. A. The Future of Arts Journalism // Studio. 360. 15 May 2009; <http://www.studio360.org/2009/may/15/>

Thorne S. Call Yourself a Critic? // frieze. 145 (March 2012); <http://www.frieze.com/issue/article/call-yourself-a-critic/>

Venturi L. History of Art Criticism / Transl. by Charles Marriott. New York: Dutton, 1936.

Verwoert J. Talk to the Thing // **Elkins J., Newman M., eds.** The State of Art Criticism. New York; Oxford: Routledge, 2008. P. 342–347.

Wallace D.F. Consider the Lobster and Other Essays. London: Abacus, 2005.

Waxman L., D'Angelo M. Reinventing the Critic // Studio. 360. 15 May 2009; <http://www.studio360.org/2009/may/15/>

Wrigley R. The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Rergime to the Restoration. Oxford: Clarendon, 1993.

Wolff T.F., Geahigan G. Art Criticism and Education. Urbana, IL: University of Illinois, 1997.

Yau J. The Poet as Art Critic // The American Poetry Review. 3. Vol. 34 (May – June 2005. P. 45–50.

Беньямин В. [Писательская техника в тринадцати тезисах] // Улица с односторонним движением [1925–1926] / Пер. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 44–46.

Дидро Д. Салон 1765 года [1765–1766] / Пер. Ю. Денисова, Вал. Дмитриева, С. Шкунаева // Дидро. Д. Салоны. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 151–153.

Мерло-Понти М. Око и дух [1961] / Пер. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.

Сонтаг С. Против интерпретации [1964] / Пер. В. Голышева // Сонтаг С. Против интерпретации. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 13–25.

Фостер Х. Критики при последнем издыхании // Фостер. Х. Дизайн и преступление [2003] / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2014. С. 133–153.

Хайдеггер М. Вещь [1950] / Пер. В.В. Бибихина // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Прогресс, 1993. С. 316–326.

Источники цитируемых текстов

1 **Беньямин В.** О понятии истории [1940] / Пер. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подоби: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.

2 **Enwezor O.** Documents into Monuments: Archives as Meditations on Time // **Enwezor O., ed.** Archive Fever: Photography between History and the Monument. New York: International Center for Photography; Göttingen: Steidl, 2008. P. 23–26.

3 **Crow T.** The Rise of the Sixties [1996]. London: Laurence King, 2004. P. 23–24.

4 **Краусс Р.** Синди Шерман. Без названия [1993] // Краусс Р. Холостяки / Пер. С.Б. Дубина. М.: Прогресс – Традиция, 2004. С. 89–90.

5 **Saltz J.** 20 Things I Really Liked at the Art Fairs // New York Magazine. 25 March 2013; <http://www.vulture.com/2013/03/saltz-armory-showfavorites.html>

6 **Sylvester D.** Picasso and Duchamp [1989; revised from a 1978 lecture] // Sylvester D. About Modern

Art: Critical Essays 1948–1996. London: Chatto & Windus, 1996. P. 417 (ранее: **Sylvester D.** Bicycle Parts // Scritti in onore di Giuliano Briganti. Milano: Longanesi, 1990; Modern Painters. 4. Vol. V [1992]).

7 **Morgan S.** Playing for Time // Fiona Rae. London: Waddington Galleries, 1991. Б. п.

8 **McFarland D.** Beautiful Things: On Wolfgang Tillmans // frieze. 48. September – October 1999; http://www.frieze.com/issue/article/beautiful_things/

9 **Steyerl H.** In Defense of the Poor Image // e-flux journal. 10 (November 2009). Б. п.; <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>

10 **Kelsey J.** Cars. Women // Peter Fischli & David Weiss: Flowers & Questions: A Retrospective. London: Tate, 2006. P. 49–52; 50–51.

11 **Steinberg L.** The Flatbed Picture Plane [from a lecture at the Museum of Modern Art, New York, 1968] // Steinberg L. Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2007. P. 61–98 (ранее: **Steinberg L.** Reflections on the State of Criticism // Artforum. 10. No. 7 (March 1972). P. 37–49).

12 **Diawara M.** Talk of the Town: Seydou Keita [1998] // **Oguibe O., Enwezor O., eds.** Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace. London: Iniva, 1999. P. 241 (ранее: Artforum. 6. Vol. 36 [February 1998]).

13 **Dillon B.** Andy Warhol's Magic Disease // Dillon B. Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives. London: Penguin, 2009. P. 238.

14 **Hickey D.** Fear and Loathing Goes to Hell // Hickey D. This Long Century, 2012; <http://www.thislongcentury.com/?p=958&c=13>

15 **Fried M.** [citing Tony Smith]. Art and Objecthood // Artforum. 5 (June 1967). P. 12–23.

16 **Буион К.** Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства [2012] / Пер. В. Соловья. М.: V-A-C Press, 2017. P. 392.

17 **Azimi N.** Fluffy Farhad // Bidoun. 20 (Spring 2010); <http://www.bidoun.org/magazine/20-bazaar/fluffy-farhad-by-negar-azimi/>

18 **Wenzel E.** 100 % Berlin // ArtSlant. 22 April 2012; <http://www.artslant.com/ber/articles/show/30583>

19 **Kraus C.** Untreated Strangeness // Where Art Belongs. Los Angeles: Semiotext[e], 2011. P. 145–146.

20 **Thompson J.** New Times, New Thoughts, New Sculpture // The Collected Writings of Jon Thompson / Ed. by Jeremy Akerman and Eileen Daly. London: Ridinghouse, 2011. P. 92–123 (ранее в изд.: **Thompson J.** Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965–1975. London: Hayward, 1993).

21 O'Doherty B. Boxes, Cubes, Installation, Whiteness and Money // A Manual for the 21st Century Art Institution. Cologne: Koenig; London: Whitechapel, 2009. P. 26–27.

22 Kwon M. One Place After Another: Notes on Site Specificity // October. Vol. 80 (Spring 1997). P. 85–110.

23 Burns C. Artists take to the streets as Brazilians demand spending on services, not sport // The Art Newspaper 248 (July – August 2013). P. 3.

24 [Unsigned]. Hong Kong Spring Sales Reach More Solid Ground // Asian Art (May 2013). P. 1; http://www.asianartnewspaper.com/sites/default/files/digital_issue/AAN%20MAY2013%20web.pdf

25 Herbert M. Richard Serra // Frieze Art Fair Yearbook. London: Frieze, 2008–2009. Б. п.

26 Lange C. Andrew Dadson // Frieze Art Fair Yearbook. London: Frieze, 2008–2009. Б. п.

27 Rehberg V. Aya Takano // Frieze Art Fair Yearbook. London: Frieze, 2008–2009. Б. п.

28 Durant M.A., Marsching J.D. Out-of-Sync // Blur of the Otherworldly: Contemporary Art, Technology and the Paranormal. Baltimore, MD: Center for Art and Visual Culture, University of Maryland, 2006. P. 134.

29 Tuason I. Seth Price // The Guidebook of dOCUMENTA (13). Ostfildern: Hatje Kantz Verlag, 2012. P. 264.

30 [Unsigned]. Decorative Newsfeeds // Thomson & Craighead, 2004. British Council Collection website. N. d.; <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/19193/object/49377>

31 [Unsigned]. Stan Douglas wins the 2013 Scotiabank Photography Award // Scotiabank website. 16 May 2013; http://www.scotiabank.com/photoaward/en/files/13/05/Stan_Douglas_wins_the_2013_Scotiabank_Photoaward.html

32 [Unsigned]. Harun Farocki. Against What? Against Whom? // Raven Row website. November 2009; <http://www.ravenrow.org/exhibition/harunfarocki/>

33 [Unsigned]. Robin Rhode: The Call of Walls // National Gallery of Victoria website. May 2013; <http://www.ngv.vic.gov.au/whats-on/exhibitions/exhibitions/robin-rhode>

34 [Unsigned]. Jean Dubuffet (1901–1985). La Fille au Peigne (1950) // Christie's Postwar and Contemporary Art Evening Sale. 12 November 2008. New York.

35 Gregory A. On the Market // n+1 Magazine. 1 March 2012; <http://nplusonemag.com/on-the-market>

36 Als. H. Daddy. May 2013; <http://www.hiltonals.com/2013/05/daddy/>

37 Verwoert J. Neo Rauch at David Zwirner Gallery // frieze. 94 (October 2005); http://www.frieze.com/issue/review/neo_rauch1/

38 Smith R. The Colors and Joys of the Quotidian // New York Times. 28 February 2013; <http://www.nytimes.com/2013/03/01/arts/design/lois-dodd-catching-the-light-at-portlandmuseum-in-maine.html?pagewanted=1>

39 O'Reilly S. Review: Seven Days in the Art World // Art Monthly (November 2008). P. 32.

40 Bankowsky J. Previews: Haim Steinbach // Artforum. Vol. 51. No. 9 (May 2013). P. 155.

41 Davis D. Frieze New York Ices the Competition with its First Edition on Randall's Island // BlouinArtinfo. 4 May 2012; <http://www.blouinartinfo.com/news/story/802849/frieze-new-york-ices-the-competition-with-itsfirst-edition-on>

42 Davis B. Speculations on the Production of Social Space in Contemporary Art, with Reference to Art Fairs // BlouinArtinfo. 10 May 2012. Б. п.; <http://www.blouinartinfo.com/news/story/803293/speculations-on-the-production-of-social-spacein-contemporary-art-with-reference-to-art-fairs>

- 43 Thompson D.** The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses. London: Aurum, 2008. P. 13–14.
- 44 Hickey D.** Orphans // Art in America (January 2009). P. 35–36.
- 45 Szymczyk A.** Touching from a Distance: on the Art of Alina Szapocznikow // Artforum. Vol. 50. No. 3 (November 2011). P. 220.
- 46 Blazwick I.** The Found Object // Cornelia Parker. London; New York: Thames & Hudson, 2013. P. 32–33.
- 47 Farquharson A.** The Avant Garde, Again // Carey Young, Incorporated. London: Film & Video Umbrella, 2002; <http://www.careyyoung.com/essays/farquharson.html>
- 48 Tillman L.** Portrait of a Young Painter Levitating // Karin Davie: Selected Works. New York: Rizzoli; Albright Knox Museum, Buffalo, NY, 2006. P. 149.
- 49 Demos T. J.** Art After Nature: on the Post-Natural Condition // Artforum. Vol. 50. No. 8 (Apr 2012). P. 191–197.
- 50 Truitt A.** Daybook: The Journal of an Artist, 1974–1979 // **Stiles K., Selz P., eds.** Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012 (2-е изд. под ред. Кристины Стайлс). P. 100.
- 51 Angus J.** Artist statement // The Centre for Contemporary Canadian Art website. N. d.; http://ccca.concordia.ca/statements/angus_statement.html
- 52 Dean T.** Palast, 2004 // **Royoux J.-C.** Tacita Dean. London: Phaidon, 2006. P. 133.
- 53 Sala A.** Notes for Mixed Behaviour' [2003] // **Godfrey M.** Anri Sala. London: Phaidon, 2006. P. 122.
- 54 Kempes A.** Sarah Morris // Art Now: The New Directory to 136 International Contemporary Artists. Vol. 2 / Ed. by Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider. Cologne; London: Taschen, 2005. P. 196.
- 55 Mann T.** Mandalay Bay (Las Vegas): Sarah Morris // Guggenheim Collection Online. N.d.; <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/9426?tmpl=component&print=1>
- 56 Searle A.** Life thru a lens // Guardian. 4 May 1999; <http://www.theguardian.com/culture/1999/may/04/artsfeatures4>
- 57 Farquharson A.** Review of «Painting Lab» // Art Monthly. 225 (April 1999). P. 34–36.
- 58 Wood G.** Cinerma Verriter: Gaby Wood meets Sarah Morris // Observer. 23 May 2004; <http://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/23/art2>
- 59 Turner C.** Beijing City Symphony: On Sarah Morris // Modern Painters. July – August 2008. P. 57.
- 60 Bracewell M.** A Cultural Context for Sarah Morris // Sarah Morris: Modern Worlds. Oxford: Museum of Modern Art; Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst; Dijon: Le Consortium, 1999. Б. п.
- 61 Winkelmann J.** A Semiotics of Surface / Transl. by Tas Skorupa // Sarah Morris: Modern Worlds. Oxford: Museum of Modern Art; Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst; Dijon: Le Consortium, 1999. Б. п.
- 62 Graw I.** Reading the Capital: Sarah Morris' New Pictures / Transl. by Catherine Schelbert // **Goetz I., Schumacher R., eds.** The Mystery of Painting. Munich: Kunstverlag Ingvild Goetz, 2001. P. 79.
- 63 Coupland D.** Behind the Glass Curtain // Sarah Morris: Bar Nothing. London: White Cube, 2004. Б. п.
- 64 Morris S.** A Few Observations on Taste or Advertisements for Myself // Texte zur Kunst. 75 (September 2009). P. 71–74.

Список иллюстраций

Все размеры указаны в сантиметрах.

1 BANK (проект Fax-Back). Лондон. Институт современного искусства (ICA). 1999. Бумага, шариковая ручка. 29,7×21. Публикуется с разрешения BANK и MOT International, Лондон и Брюссель.

2 Лори Ваксман. 60 слов в минуту. 2005 – настоящее время. Перформанс на выставке «Документа-13». 9 июня – 16 сентября 2012. Кассель, Германия. Публикуется с разрешения художника. Фото Клер Пентекост.

3 Пауль Клее. Angelus Novus. 1920. Бумага, масло, акварель. 31,8 ×24,2. Музей Израиля, Иерусалим. Дар Гершома и Фани Шолем (Иерусалим), а также Джона, Пола и Марлен Херринг (Нью-Йорк). Инв. № B87.994.

4 Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV. Около 1800. Холст, масло. 280×336. Прадо, Мадрид.

5 Крейги Хорсфилд. Лешек и Магда Мьерва. Краков, улица Навойки. Июль 1984 (печать 1990). Желатинно-серебряная печать. Единственный отпечаток. 155×146 (в паспорту). Публикуется с разрешения галереи Frith Street. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2014.

6 Джесс. Мышиная сказка 1951–1954. Коллаж (бумага, желатинно-серебряные фотографии, репродукции из журналов, гуашь). 121×81,3. Музей современного искусства, Сан-Франциско. Дар Фредерика. П. Сноудена. © 2014 by the Jess Collins Trust and used by permission.

7 Синди Шерман. Кадр из фильма без названия. № 2. 1977. Желатинно-серебряная печать (10 отпечатков). 25,4×20,3. Публикуется с разрешения автора и Metro Pictures, Нью-Йорк.

8 Синди Шерман. Кадр из фильма без названия. № 81. 1980. Желатинно-серебряная печать (10 отпечатков). 25,4×20,3. Публикуется с разрешения автора и Metro Pictures, Нью-Йорк.

9 Анна-Белла Папп. Посвящается Дэвиду. 2012. Глина. 32×21×3 (MA-PAPPA-00020). Публикуется с разрешения Stuart Shave / Modern Art, Лондон.

10 Мартин Вонг. Это не то, что вы думаете? Тогда что это? 1984. Холст, акрил. 213,4 ×274,3. Публикуется с разрешения Фонда Мартина Вонга и галереи P.P.O.W, Нью-Йорк.

11 Харун Мирза. Поглощенные волновые формы. 2012. Монитор, телевизор, медиаплеер, микрофоны, кабели, комод, медный скотч. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения Нового музея, Нью-Йорк, и галереи Lisson, Лондон. Фото Джесса Антречета Оукнера. © Naqoon Mirza.

12 Эрнесту Нету. Camelocama. 2010. Канат, сетка, полипропиленовые шары, полихлорвиниловые мячи. 380×800×900. Вид на выставке «Язык Эрнесту: работы 1987–2011 годов» в бывшей Коллегии Св. Ильдефонса, Мехико. Публикуется с разрешения галереи Fortes Vilaca. Фото Диего Переса.

13 Элад Лассри. Без названия (Красный шкаф). 2011. Плиты МДФ, глянцевая краска. 43,2×177,8×40. № EL 11.065. Публикуется с разрешения галереи Дэвида Кордански, Лос-Анджелес, и галереи Франчески Пиа, Цюрих.

14 Вольфганг Тильманс. Серые джинсы на перилах. 1991. Машинная печать. Публикуется с разрешения Морин Пейли, Лондон. © Wolfgang Tillmans.

15 Хито Штайерль. Абстракция. 2012. Кадр из HD-видео (5 мин., звук). Фото Леона Каана.

16 Сейду Кейта. Без названия. 1959. Желатинно-серебряная печать. 60×50. Публикуется с разрешения СААС – the Pigozzi Collection, Женева. © Seydou Keita/SKPEAC.

17 Павел Альтхамер. Класс имени Эйнштейна. 2005. Видеофильм. 35 мин. Публикуется с разрешения автора, галереи Foksal, Варшава, и neugerriemschneider, Берлин.

18 Фархад Мошири. Китти Кэт. Из серии «Пушистые друзья». 2009. Холст на картоне, акриловые краски с блестками, глянец лак. 200×170. Публикуется с разрешения автора и The Third Line.

19 Эрик Венцель. Берлин, Потсдамер-плац. 22 октября 2011. 2012. Цифровая фотография. Публикуется с разрешения автора.

20 Вернер Бишоф. Поезд Красного Креста. Будапешт, Венгрия. 1947. Желатинно-серебряная печать. Werner Bischof / Magnum Photos.

21 Джордж Поркари. Гора Мачу-Пикчу с туристами. 1999. Цветная фотография. © George Porcari 2013.

22 Ричард Серра. Прогулка. 2008. Пять стальных листов. 1700×400×13 (каждый лист). Вид на выставке «Monumenta 2008» в Гран-Пале, Париж. Фото Лоренца Кинцле. © ARS, NY and DACS, London 2014.

23 Эндрю Дадсон. Между крышами. 2005. Закольцованное видео (DVD). Кадр из видеоинсталляции в The Power Plant, Торонто (Канада). Две видеопроекции. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения автора и галереи Франко Нозеро, Турин.

24 Ая Такано. На пути к революции. 2007. Холст, акрил. 200×420. Публикуется с разрешения галереи Перротена. © 2007 Aya Takano / kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.

25 Мария Миранда и Нори Ноймарк. Несинхронно: музей слухов (интернет-проект). 2003. Публикуется с разрешения авторов.

26 Этикетка к работе Франца Веста, составленная им самим и опровергнутая музейными сотрудниками. Музей современного искусства, Вена (MuMOK). Фото Кэтрин Вуд.

27 Робин Роуд. Альманах. 2012–2013. Машинная печать (5 отпечатков). 8 частей. 41,6×61,6×3,8 (каждая часть, в паспорту). Общие размеры: 87,2×258,4×3,8. Публикуется с разрешения автора и Леманна Мопина, Нью-Йорк и Гонконг. © Robin Rhode.

28 Нео Раух. Избавление. 2005. Холст, масло. 300×210. Частное собрание. Публикуется с разрешения

галереи EIGEN + ART, Лейпциг/Берлин, и Давида Цвирнера, Нью-Йорк/Лондон. Фото Уве Вальтера, Берлин. © Neo Rauch courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin/DACS 2014.

29 Лоис Додд. Яблоня и сарай. 2007. Лен, масло. 106,7×214,3. Публикуется с разрешения галереи Alexandre, Нью-Йорк. © Lois Dodd.

30 Алина Шапошникова. Путешествие. 1967. Металл, стекловолокно, полиэфирная смола. 180×110×60. Художественный музей, Лодзь. Публикуется с разрешения Фонда Алины Шапошниковой, Петра Станиславского и галереи Левенбрука, Париж. © ADAGP, Paris.

31 Корнелия Паркер. Тридцать сребреников. 1988–1989. Посеребренные объекты, проволока. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения автора.

32 Лиз Аутогена и Джошуа Портвэй. Биржевой планетарий «Черные скопления». 2012. Осуществлено при поддержке Центра современного искусства «Николай», Копенгаген, и Копенгагенской фондовой биржи.

33 Сара Моррис. Мандалай-Бэй (Лас-Вегас). 1999. Холст, бытовая глянцевая краска. 214×214. Публикуется с разрешения White Cube. © Sarah Morris.

34 Тед Кронер. В южной части Центрального парка. 1947–1948 (печать 1999). Желатинно-серебряная печать. 40,6×50,8. Публикуется с разрешения Фонда Теда Кронера.