

ŠMC/CAC INTERVIU

№ 13-14

РАЗГОВОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ

2009

**ОТ РЕДАКЦИИ
ГЛАЗАМИ БИБЛИОФИЛА: ОБ ИСКУССТВЕ И ПЕЧАТИ**

р. 1

**ЖИЗНЬ СРЕДИ КНИГ:
НОВЫЙ ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ В ВИЛЬНЮССКОМ ЦСИ**

Интервью Улы Торнау с Анук Вогель, Иоганом Селбингом и Бартом Гульдмондом

р. 3

EKPHRASIS: ИСКУССТВО СЛОВ

Интервью Джо Воллина с АА Бронсоном

р. 9

РАДОСТИ ВЫЖИВАНИЯ

Интервью Наташи Петрешин-Башле с «castillo/corrales»

р. 14

**НАРУШАЯ ПРАВИЛА:
ПЕЧАТНЫЕ ФОРМЫ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА 1900-1937**

Питер Хеллиер

р. 20

ЖУРНАЛЫ В ЦЕНТРЕ ЗЕМЛИ

Никос Папастергиадис

р. 24

**МЕЖВОЕННАЯ ЛИТОВСКАЯ ГРАФИКА-
ПРЕДВЕСТНИЦА НОВОЙ ЖИЗНИ?**

Интервью Линары Довидайтите с Гедрей Янкявичутей

р. 27

**КНИЖНЫЙ ОБЗОР
КНИГА КАК КОЛЛЕКТИВНЫЙ СЕАНС ПСИХОТЕРАПИИ**

Викторас Бахметьевас о книге «Голоса медиа культуры»

р. 33

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ
ЛИНАС ЯБЛОНСКИС**

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ВИЛЬНЮС

РАЗГОВОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ

По предложению Линаса Яблонскиса номер 13-14 журнала «ŠMC/CAC interviu», выпускаемого на литовском и английском языках, выпущен на русском и польском языках.



ЛИНАС ЯБЛОНКИС

Отец литовского литературного языка.
Изображение с банкнота 5 литов,
бывшего в обороте с 1993 по 1998 г.

ЛИНАС ЯБЛОНКИС

Руководитель Кабинета графики Вильнюсского университета, в котором наряду с коллекцией старинных печатных изданий хранится и самое большое собрание неофициальной графики советского периода. Начиная с 2005 г. организует международный проект живой музыки и рисунков «Independent Drawings Gig».

ŠMC/CAC INTERVIU: РАЗГОВОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ

№ 13-14, 2009

Редакторы: Линара Довидайте, Саймон Риз

Дизайн: Лина Озеркина, Джозеф Мичели

Макет: Дайва Кишунайте

Перевод на литовский и английский: Эдгарас Кливис, Агне Нарушите

Перевод на русский: Александра Фомина

Редактор русского языка: Юлия Фомина

Перевод на польский: Беата Пясецка

Редактор польского языка: Эвалдас Станкявичус

Печать: Logotipas

© ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ХУДОЖНИКИ И АВТОРЫ ТЕКСТОВ, ВИЛЬНЮС, 2009

*Публикация или ее часть не могут тиражироваться и перепечатываться в коммерческих целях без разрешения издателей.
Издатель и редакция не несет ответственности за мнения авторов.*

ISSN 1822-2064
Тираж: 1000

Центр современного искусства, Vokiečių g. 2, LT-01130 Вильнюс, Литва.
Т: +370-5-2623476. F: +370-5-2623954. E: interviu@cac.lt www.cac.lt

ИЗДАН ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ:

Фонда поддержки культуры
Литовской Республики
&
Mondriaan Stichting



Mondriaan Stichting
(Mondrian Foundation)

ОТ РЕДАКЦИИ

ГЛАЗАМИ БИБЛИОФИЛА ОБ ИСКУССТВЕ И ПЕЧАТИ

Этот номер «ŠMC/CAC interviu» посвящен особому случаю — вместе с его появлением в Вильнюсском Центре современного искусства открывается новое пространство — читальный зал, предназначенный для самопросвещения и общения. Как обычно бывает в художественных галереях, в ЦСИ и до сих пор действовал информационно-эдукационный центр, основанный в 1999 г. как «ИнфоЛаб» с полутора тысячей названий книг, каталогов, журналов, видео и звукозаписей о современном искусстве и культуре. Оборудованный в фойе ЦСИ архив печатных изданий был открытым для тех, кто выносил из выставочных залов больше вопросов, чем ответов, и наоборот. И все-таки кажется, что десять лет назад посетителя «ИнфоЛаба» больше привлекали не редкие издания в твердых обложках, а два компьютера с бесплатным доступом к Интернету. В этом нет ничего странного, ведь то же самое интересовало и художников (как и работников «ИнфоЛаба», которые в это время восхищались сетевым искусством).

Сегодня книги возвращаются в число самых горячих новостей сети. Я имею в виду проект Google Book Search, который в 2004 г. начала крупнейшая компания Интернет-поиска, задумавшая конвертировать в цифровой формат и поместить в Интернете все печатные издания в мире. Для самой компании это в первую очередь значило нескончаемые судебные процессы из-за авторских прав. Однако гораздо интереснее другое — для того, чтобы собрать все наследие гуттенбергской эры, Google приходится использовать наследие доинтернетной эры — печатать рекламы в газетах и журналах. Ведь не во всех уголках мира, где есть книги, есть и Интернет.

В этом месте вы не ошибетесь, если обвините меня в антитехнологическом пафосе. В этом

виновато библиофильское вертиго, естественно возникающее при упоминании о новом книжном пространстве. Как оно выглядит? Читальный зал оборудован в бывшем выставочном зале размером почти 200 м², дизайн для которого создали победители международного конкурса, голландские архитекторы Анук Вогель, Йохан Селбинг и Барт Гулдемонд. В своем интервью, которое вы найдете в этом номере, они говорят о читальном зале как о «саде в интерьере». Итак, представьте себе неформальную обстановку, подходящую как для индивидуального самопросвещения, так и для коллективного общения. Первую потребность читальный зал постарается удовлетворить с помощью зоркой слежки за новостями в среде печатных изданий о современном искусстве и культуре и заказывания книг, которых нет ни в какой другой библиотеке Вильнюса. Второй будет посвящена программа мероприятий читального зала — специальные print-based выставки, презентации книг и различные встречи с авторами книг и не книг. Все вышесказанное не означает, что в читальном зале не будет доступа к Интернету.

Библиофильские настроения витают и в мире современного искусства. Историки искусства уделяют все больше внимания наследию модернизма, созданному при помощи механической репродукции, и заявляют о том, что печать в модернизме сыграла ключевую роль (по словам Дэвида Кроули, написавшего рецензию о выставке в Британской библиотеке, посвященной печати европейского авангарда. Эта выставка представлена и в данном номере). Нечто подобное произошло и с литовским модернизмом, о котором читателям журнала рассказывает Гедре Янкявичуте. Если бы мы верили в повторение культурных циклов, то отследили бы возрождение печати в концептуализме



Валдас Озаринскас, дизайн «ИнфоЛаба», Центр современного искусства, Вильнюс, 2006 г.

1960-х, когда среди художников наступил расцвет независимой печати, жанра книги художника и бесчисленных журналов. Об этом свидетельствует беседа с деятелем легендарной группы «General Idea» АА Бронсоном.

В опубликованных в последнее время обзорных текстах, как например «Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing» (Book Works, 2004), все чаще звучит вопрос о том, почему художники занимаются издательской деятельностью. О независимой печати, которую сами художники развивают как альтернативный способ репрезентации и коммуникации, в этом номере рассказывает коллектив художников «castillo/corrales». В Париже «castillo/corrales» знаменит и как книжный магазин. Художники, занимающиеся распространением книг, кажется, логически замыкают круг производства и распространения, внося новые перспективы в отношения между искусством и печатью.

Один из интереснейших случаев библиофилии в современном искусстве — старые книги, которые художники создают заново по принципу исторической «инсценизации». В 2007 г. издательством «Four Corners Books» переизданный роман Оскара Уайлда «Портрет Дориана Грея» в стиле журнала 1890 г. с рекламой сигарет 1970-х является лишь одним примером путешествия во времени (подробнее см. Michael Bracewell, Editions of You //

Frieze, 2008, № 116). В 2006 г. Вильнюсский Центр современного искусства тоже осуществил такое путешествие, издав каталог персональной выставки художника Дэвида Мабба по примеру советского журнала «Искусство». Дизайн книг становится местом детективного расследования, а сама книга — и уликой, и оружием.

То, что печать и преступление имеют между собой много общего, особенно ярко иллюстрирует новейшая история Литвы (в 1864-1904 гг. при запрете национальной печати в тогдашней провинции России, литовские издания производились и распространялись нелегально). Данный номер «ŠMC/CAC interviu», выпущенный на русском и польском языках по предложению художника Линаса Яблонскиса, также является местом инсценизации, переносящей читателя в культурное окружение более чем столетней давности. Исторические инсценизации могут быть полезными — они не только побуждают к критической рефлексии прошлого, но и позволяют вживую испытать на себе силу дистопии: что было бы, если...?

ЛИНАРА ДОВИДАЙТИТЕ

ЖИЗНЬ
СРЕДИ КНИГ

НОВЫЙ ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ
В ВИЛЬНЮССКОМ ЦЕНТРЕ

СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Весной 2008 г. ЦСИ организовал закрытый международный конкурс молодых архитекторов для создания концепции нового читального зала — пространства, в котором должна возобновиться деятельность информационного и эдукационного центра, существовавшего в ЦСИ с 1999 г. В новом зале должно было уделяться архивированию изданий по искусству и видеозаписей. С другой стороны, читальный зал должен был стать курируемым пространством для искусства, которое было бы менее формальным, более экспериментальным, не таким масштабным и не таким целостным, как другие сферы деятельности ЦСИ. Работавшая в Амстердаме группа архи-

текторов и дизайнеров — Анук Вогель, Йохан Селбинг и Барт Гульдемонд — предложили идею, которая была связана с особенностями предназначенного для читального зала ЦСИ места и его двора, а также хорошо соответствовала различным требованиям использования будущего читального зала, хотя с точки зрения эстетики очень отличалась от привычного стиля институции, созданного архитектором Валдасом Озаринскасом. Проект находился в стадии усовершенствования почти год и за это время сильно изменился. В беседе с архитекторами я попросила их прокомментировать проект и его первичную идею.

ИНТЕРВЬЮ

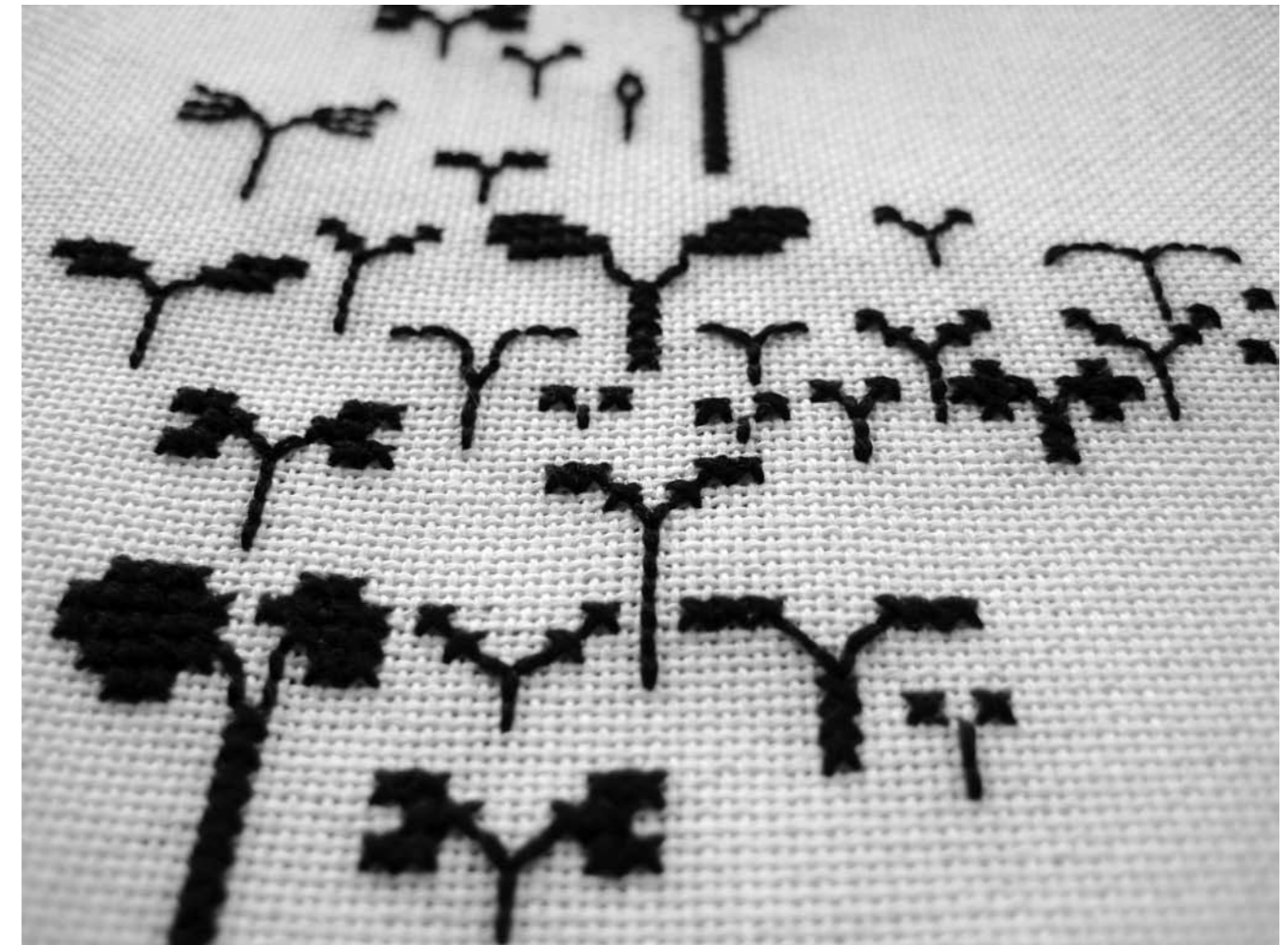
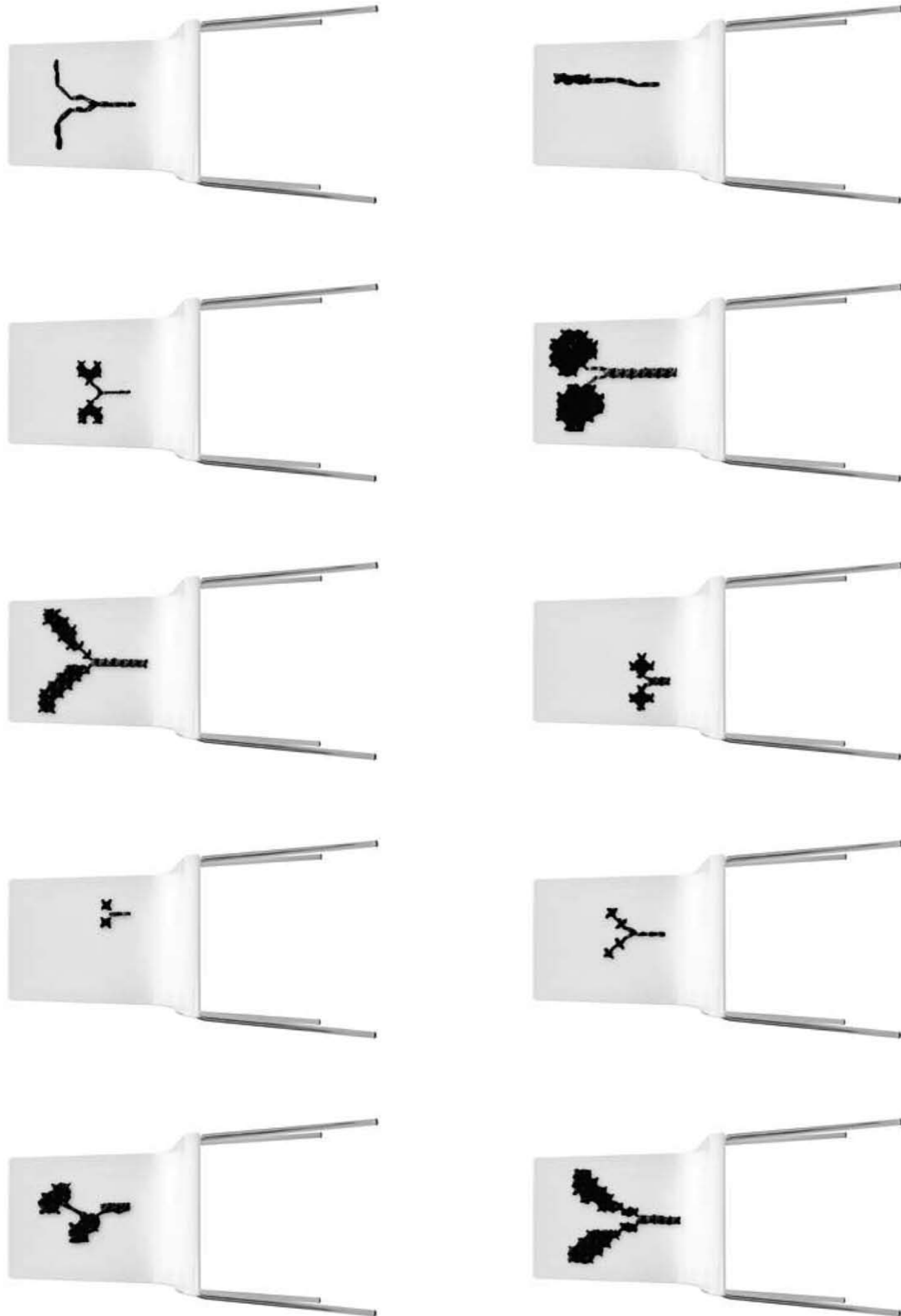
Улы Торнау

с

Анук Вогель,
Йоханом Селбингом

и

Бартом
Гульдемондом



Анук Вогель, Йохан Селбинг и Барт Гульдмонд, деталь макета читального зала ЦСИ, 2008-2009 гг.

УЛА ТОРНАУ: Какие идеи у вас возникали при проектировании нового пространства ЦСИ – читального зала? Как будет выглядеть это место и как мы будем себя в нем чувствовать?

АНУК ВОГЕЛЬ, ЙОХАН СЕЛБИНГ И БАРТ ГУЛДЕМОНД: Нас очаровало соотношение между интерьером и экстерьером, не только сам читальный зал, но и сложное взаимоотношение самого здания с окружающей средой. Пространство читального зала на самом деле связано с внешним пространством. Оно совершенно ориентировано во двор, из него открывается панорамный вид двора. Можно сказать, что у вас есть два находящихся рядом друг с другом пространства более или менее одинакового размера – одно под крышей, другое – открытое. Поэтому для читального зала мы выбрали такие элементы, которые можно было бы повторить на улице. Например, множество тоненьких ножек столов имитируют абстрактную березовую рощу. По нашему первичному замыслу, их должны были отражать настоящие березы, выращенные в садике во дворе. Поскольку из-за находящихся под террасой старых фундаментов нельзя было шевелить грунт, мы задумали посадить деревья в вазонах

такого же размера, что и столы внутри. К сожалению, этот план в данной экономической ситуации был слишком амбициозным. Все же мы еще надеемся, что когда-нибудь его можно будет осуществить. Это придало бы законченность дизайну интерьера читального зала.

Вообще можно сказать, что наша идея была оборудовать читальный зал как «внутренний сад». Мы хотели создать такое место, которое бы использовалось как неформальное пространство сада. Пространство, в котором ты принимаешь друзей, читаешь, пьешь чай, отдыхаешь, черпаешь вдохновение или просто мечтаешь. Неформальное пространство сада динамично, потому что внешний вид сада изменяется со сменой времен года. Принцип неформального окружения в читальном зале применен и с появлением возможности получить множество различных конфигураций столов.

Пространственное решение читального зала связано с идеей сада, поскольку основано на таком же компоновании. Сад – это не цельный символический объект, каким может быть здание или предмет мебели. Он состоит из множества одиночных элементов, которые все вместе формируют образ «сада». Подобным образом вышло и с нашей



мебелью для читального зала — предметы мебели состоят из отдельных элементов, которые все вместе составляют одно целое. Например, размер и форма каждого стола — уникальны. Если их сдвинуть все вместе, они составят один большой прямоугольный стол. То же самое действует и для светильников. Так как светильники мобильные, каждый из них может висеть на разной высоте, однако все вместе они формируют новый потолок. Каждый стул также уникален — их спинки расшиты различными растительными узорами, а все вместе они составляют «сад из стульев». Нам понравилось то, что все эти элементы выглядят неформально, как и публикации и Интернет-сайт ЦСИ. В этом смысле читальный зал родился не из диалога с архитектурным окружением, а сформировался при изучении других аспектов контекста.

УТ: Вы взялись за проектирование читального зала ЦСИ в здании с богатой историей — во-первых, это знаменитое модернистское здание, построенное в конце 60-х, в котором вот уже больше десяти лет работает известный литовский архитектор Валдас Озаринскас — за эти годы интенсивной деятельности это место приобрело разные черты, связанные и с конкретной личностью.

В конце концов, у самого ЦСИ есть ярко выраженный идентитет. Какова была ваша связь с историей этого места и его идентитета при создании дизайна читального зала?

АВ, ЙС И БГ: При проектировании читального зала нашей точкой отсчета было пространство — такое, каким мы его увидели в первый раз. Мы, как команда дизайнеров из-за границы, могли выиграть

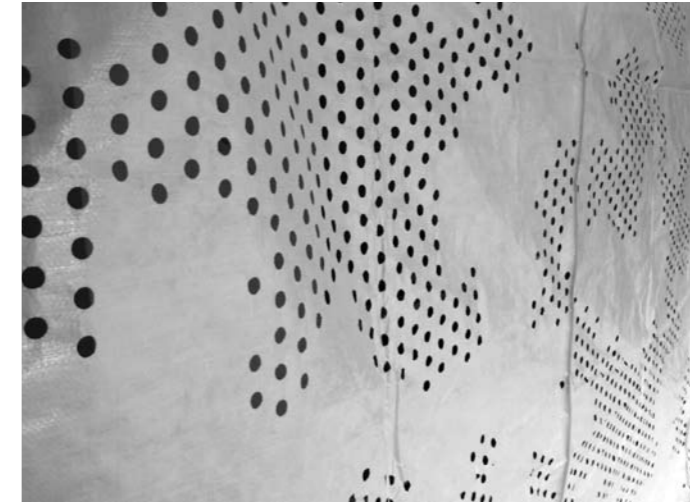
только доверившись первому впечатлению и пытаясь нащупать настоящие свойства пространства. Процесс проектирования читального зала можно было бы описать как постоянный обмен идеями с командой ЦСИ, из чего постепенно вырос и созрел проект.

Когда мы в первый раз вошли в это пространство, у нас появилось сильное чувство «нематериальности». Место выглядело как плывущее белое облако, которое может принять любую форму. Такое впечатление, конечно, создается из-за того, что пространство было пустым. Поэтому вначале нам было тяжело что-либо придумать — мы боялись развеять облако. Надеемся, что теперь мебель в читальном зале создает такое же впечатление места, в котором может сформироваться или произойти все, что угодно, впечатлительное гостеприимного места.

УТ: Этот проект вы создавали все вместе — ландшафтный архитектор Анук Вогель, дизайнер Барт Гульдмонд и архитектор Йохан Селбинг, привыкшие работать индивидуально или с другими компаниями. Раньше вам довелось создать несколько проектов вместе. Как бы вы охарактеризовали свою деятельность

как группы? Чем она отличается от вашей индивидуальной деятельности? Не могли бы вы немного прокомментировать свои художественные взгляды?

АВ, ЙС И БГ: Ландшафтный архитектор Анук Вогель и архитектор Йохан Селбинг уже вместе работали над несколькими проектами, а Барта Гульдмонда они встретили при участии в конкурсе в Алмере, Голландия. Барт Гульдмонд — дизайнер,



Анук Вогель, Йохан Селбинг и Барт Гульдмонд, детали макета читального зала ЦСИ, 2008-2009 гг.





Анук Вогель, Йохан Селбинг и Барт Гульдмонд, деталь макета читального зала ЦСИ, 2008-2009 гг.

создающий дизайн выставок искусства.

При работе над проектом читального зала мы все вместе обсуждали различные аспекты. Было бы ошибкой думать, что ландшафтный архитектор обдумывала только экстерьер, архитектор — только пространственное решение проекта, а дизайнер — только мебель! Наоборот, при создании дизайна читального зала мы все время менялись ролями. Отсюда и все очарование нашего сотрудничества. У нас всех разные специальности и культурные контексты, но наши взгляды на дизайн и наши цели похожи. Например, ландшафтный архитектор привыкла реагировать на окружающую среду, учитывая конкретные условия местности. Дизайнер, создающий экспозиции выставок, также уделяет внимание на конкретное пространство и объекты, которые будут в нем экспонироваться. Архитектор нередко должен иметь в виду определенные требования конструирования и использования. Так что мы все втроем начинаем проект с реакции на конкретные условия. Такое бывает начало, но в конце концов нам всем нравится придать месту, помещению или объекту сильный идентитет.

УЛА ТОРНАУ — теоретик культуры и урбанизма, куратор современного искусства. В данный момент работает над несколькими проектами изучения городского пространства вместе с PUC (Platform for Urban Culture), готовит публикацию про архитектурные и социальные трансформации Вильнюса. Также является куратором специального проекта для X Балтийской международной триенале современного искусства «Истории города».

ЕКФРАЗИС: ИСКУССТВО СЛЮВ

ИНТЕРВЬЮ ДЖОЗЕФА Р. ВОЛИНА С
АА БРОНСОНОМ

Текст АА Бронсона является обязательным для любого издания, тема которого — книги художника и издательская деятельность. Вместе со своими сподвижниками из группы «General Idea» Бронсон был одним из первых, кто пропагандировал производство мультимедий, а для распространения идей концептуализма использовал характерные для рекламы формы печати — надписи на воздушных шарах, наклейки, флайеры, значки и открытки. Тексты сыграли важную роль и в их творчестве. Поэтому нет ничего удивительного в том, что с течением времени они начали выпускать свой журнал, а в конечном счете основали агентство по распространению, целью которого стало заниматься экспериментальными печатными изданиями других художников. Данная беседа с АА Бронсоном произошла в Нью-Йорке по электронной почте 2 марта — 17 апреля 2009 г.

ДЖОЗЕФ Р. ВОЛИН: Как вы впервые заинтересовались книгами художника и мультиплиями? Было ли это связано с вашей художественной деятельностью, в том числе и как члена основанной в Канаде всемирно известной группы «General Idea»?

АА БРОНСОН: Сколько себя помню, я всегда интересовался книгами и издательской деятельностью. В детстве вокруг моей кровати всегда была стена из книг, а я их непрерывно читал. (Мне не очень нравилось общаться с другими.) К счастью, мой отец служил в военной авиации и нас каждые три года переселяли из одного города в другой. В каждом из этих мест, до тех пор, пока не приходилось выселяться, я опустошал местную библиотеку. В середине 1960-х во время учебы в университете я работал в студенческой газете дизайнером раздела о культуре — эту часть газеты можно было вынуть и получить отдельное печатное издание. Меня интересовал целостный дизайн, в котором содержание сливалось с визуальным материалом, поэтому тексты, чаще всего мои собственные манифесты, приобретали все более психоделический облик. В 1967 г. я и еще восемь студентов бросили университет и основали коммуну, свободную школу, магазин и подпольную газету под названием «The Loving Couch Press».



АА Бронсон «Авторские права обозначают границу между общественным и частным»
The Balcony, Торонто, 2001 г. © АА Бронсон

Кроме того, я работал в еще двух журналах — «Junpigram» (вместе с Кливом Расселом — был выпущен всего один номер) и «The Magazine», который был посвящен теме радикального просвещения (также вместе с Кливом Расселом — мы выпустили всего два номера, хотя третий, который составили свернутые в трубку плакаты, был отчасти отпечатан, но так и остался незаконченным).

В 1969 г., когда вместе с Хорхе [Зонталем] и Феликсом [Парцем] мы основали «General Idea», я работал подсобным рабочим в типографии «Coach House Press» в Торонто, где произошло мое знакомство с высокой печатью и другими загадочными методами печати. «Coach House Press» печатала все издания Рочдейлского колледжа — радикального общинного колледжа при университете Торонто — в том числе и их журнал «Image Nation», а также и календарь колледжа, которые являются прекрасными образцами того периода времени. Там было напечатано большинство

ранних малотиражных изданий «General Idea» — большая их часть была сделана ручным способом на большом старом станке. Именно тогда мы попробовали заказать первый мультипли — ящик «Интуиции» («Intuition» box) Джозефа Бойса, однако, несмотря на то, что его тираж должен был быть неограниченным (эта мысль приводила нас в восхищение), все экземпляры закончились, прежде чем мы успели забрать свою часть, а сам издатель куда-то исчез. И все же идея Бойса создавать произведения большого или неограниченного тиража и таким образом поддерживать постоянный диалог, основанный на педагогических целях, оказала на нас сильное влияние и мы посвятили себя производству мультипли. За остальные 25 лет, вплоть до смерти Хорхе и Феликса в 1994 г. мы воплотили в жизнь множество идей, создавая объекты, печатные издания и прочие вещи.

В 1972 г. мы начали издавать журнал «FILE», который помог нам завязать отношения с художниками, имевшими похожие интересы, по всему миру, начиная с того же Бойса, Энди Уорхола и заканчивая Гилбертом и Джорджем и Юргисом Мачунасом со своей шайкой Fluxus. В 1974 г. [в Торонто] мы основали «Art Metropole», некоммерческую организацию, целью которой было собирать и распространять издания художников — книги, мультипли, аудио- и видео-произведения и т.п. «Art Metropole» существует до сих пор, он стал и прототипом основанного два года спустя здесь, в Нью-Йорке, книжного магазина «Printed Matter».

ДРВ: Вы являетесь директором книжного магазина «Printed Matter», торгующего художественными изданиями, а раньше занимали такую же должность в «Art Metropole», благодаря чему в истории этих двух учреждений появилось еще больше общего. Как случилось, что вы оказались в Нью-Йорке? Чем схожи друг с другом эти две организации?

ААБ: Я перебрался в Нью-Йорк очень давно, в 1986 г. — это долгая история, в которую я здесь не буду углубляться. По правде говоря, истории «Art Metropole» и «Printed Matter» еще больше взаимосвязаны, чем вам наверняка известно. В конце

девятого десятилетия на художественной ярмарке в Базеле мы вместе представили выставку, названную «Learn to Read Art» («Учись читать искусство»), на которой экспонировали около трехсот книг художника. Вместе мы выпустили и несколько печатных изданий, среди которых — созданный Лоренсом Винером транспарант под тем же названием и «Dr. No» Родни Грэма. Позже мы выпустили мультипли Кристиана Марклея и перепечатали культовый зин Скотта Триливена «Salvation Army». И на художественных ярмарках у нас часто был общий стенд.

Около 2000 г. я стал членом правления «Printed Matter». Деятельность организации в то время хромала, у них были крупные долги перед художниками. Когда мы потеряли помещение в Сохо и переехали в фойе в районе Челси, наступило 11 сентября, и это нас едва не прикончило. В 2004 г. правление предложило мне пост директора, призывая углубиться в структуру организации и поразмышлять над тем, можно ли направить ее деятельность в продуктивное русло. А я, по правде говоря, просто-напросто возвратил «Printed Matter» к ее истокам, сконцентрировав внимание на книгах художника и представляя нас как организацию, управляемую художниками. Это было все, чего нам не хватало. Все остальное уже превратилось в историю: мы переселились в оживленное место на Десятой Авеню, вернули художникам долг в 300 000 долларов и начали гораздо более интенсивную программу книжных презентаций, выставок и издательской деятельности. За последние три года наш бюджет увеличился вдвое, а большая часть средств прибывает от поддерживающей нас молодежи — наших постоянных клиентов. Я бы сказал, что около двух третьих нашей публики составляют люди младше тридцати пяти лет — что довольно необычно для книжного магазина! Вполне возможно, что две трети художников, чьи книги мы торгуем, принадлежат тому же самому поколению.

ДРВ: Что побудило вас организовать ежегодную книжную ярмарку в Нью-Йорке, которая прошлой осенью прошла уже в третий раз и на которой было представлено более 140 участников?

ААБ: В последнее время Нью-Йорк постепенно оставил позиции центра книг об искусстве. Книжные лавки при музеях затянули потуже пояса, а старые крупные книжные магазины художественных книг, такие, как «Wittenborn», «Hacker», «Jaar Rietman» и др. закрылись. В то же время при появлении десятков мелких независимых издательств и здесь, и за границей издательская деятельность в сфере искусства расцвела в невиданном ранее разнообразии. Мы начали Нью-Йоркскую книжную ярмарку как попытку вернуть Нью-Йорк на географическую карту как центр книг об искусстве. Наше начало было очень несмелым. Первая Нью-Йоркская книжная ярмарка должна была быть

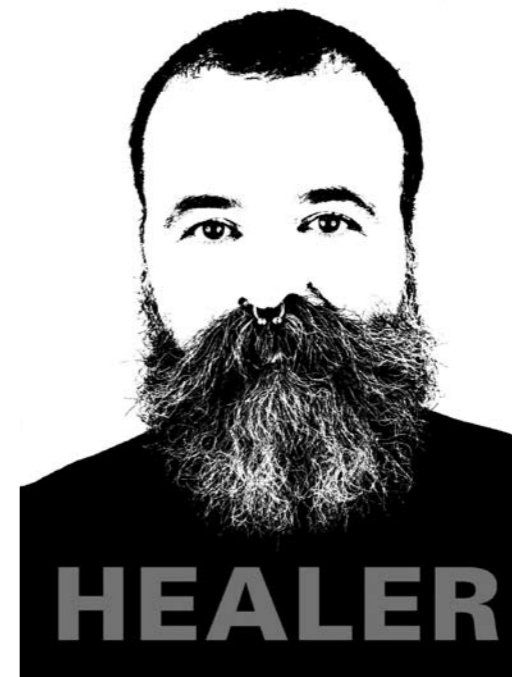
небольшим мероприятием, представлявшим тридцать пять участников, но когда мы открылись в ноябре 2006 г., здесь уже было более семидесяти издателей, распространителей и книжных магазинов, среди которых выделялась секция дерзких участников — мы назвали ее «Дружеский пожар» («Friendly Fire»). В октябре прошлого года в доме аукциона «Phillips de Pury» открыла свои двери третья Нью-Йоркская книжная ярмарка с 143 участниками из восемнадцати стран, из которых целых 25 были только из Бруклина. Среди молодых издателей очень много двадцатилетних и тридцатилетних, так же как и среди публики — около двух третьих тысячной толпы, которая каждый день стекалась на ярмарку, были люди младше тридцати пяти. Нью-Йоркская книжная ярмарка в основном не ставит себе целью извлечение прибыли. Около двадцати процентов стендов мы разда-

ем бесплатно, а за остальную продукцию просим как можно более низкую цену. Вход на ярмарку бесплатный.

ДРВ: Скажите, почему издания художников как средство выражения в последнее время приобрели такую популярность среди молодого поколения — и среди производителей, и среди пользователей? Вообще-то не похоже на то, чтобы весь мир искусства заметно помолодел.

ААБ: Ой, это такой сложный вопрос, что даже не знаю, с чего начать. Думаю, что с одной стороны, книги художника существуют так давно, что уже

★ AA BRONSON ★
aabronson.com



АА Бронсон «Healer», 2003 г. © АА Бронсон



превратились в обычное явление. Они больше не кажутся чем-то особенно радикальным, авангардным или странным. С другой стороны, так как книги художника уже оказали большое влияние на книжных дизайнеров, визуальная или какая-нибудь гибридная форма книги уже не является необычной. Кроме того, сегодня самому издавать свои книги стало легче, чем когда-либо. Имея в наличии сканеры, цифровые фотоаппараты и всевозможное программное обеспечение, нетрудно выпустить зин на своем собственном принтере или копировальном аппарате или отправить его печататься в «Лулу» или какую-либо другую фирму печатных услуг. И сделать презентацию чего-либо в художественном мире уже можно напрямую, не ломая голову над тем, как связаться с галереей или создать описание своей художественной деятельности. Сегодня мир искусства стал гораздо больше, чем раньше, а «важные» люди, которые раньше были такими доступными, сегодня настолько защищены, что молодому художнику может и не хватить смелости. Но с помощью книг художника можно распространить свое произведение напрямую, вызвать реакцию на него и иметь понятие о том, что делать дальше. Авторы немалой части книг, которыми мы торгуем — студенты, и они очень удивляются и радуются, когда получают новость о том, что мы примем их книги и найдем для них читателя.

ДРВ: Есть ли у вас любимые среди новейших книг художника?

ААБ: Это может прозвучать неискренне, но мне — совсем как курице с цыплятами — не хотелось бы кого-нибудь выделять. Все же в последнее время я очень склоняюсь в сторону зинов. Например, «Nieves», издатель зинов из Цюриха, делает очень интересную продукцию. В этом году он получил приз как лучший швейцарский издатель — это совершенно невероятное достижение для молодого человека, у которого офис находится прямо в его квартире и который все производит в местном копировальном салоне. С апреля по май у нас в «Printed Matter» будет проходить выставка всех сделанных ими до сих пор работ — более ста зинов.

ДРВ: Какое будущее ждет такие художественные издания, которые вы пропагандировали в «Printed Matter» и «Art Metropole»? Какова их судьба сегодня, когда технологические возможности возрастают с каждым днем, общественную и профессиональную жизнь становится невозможным представить себе без Интернета и происходит укрепление глобализма и хаотической экономики?

ААБ: Это сложный вопрос, если иметь в виду, что я, само собой разумеется, не имею понятия о том, что нас ожидает в будущем. Однако мне кажется, что в данный момент происходит зарождение но-

вой формы печати — это независимо выпускаемые издания небольшого тиража, предназначенные для небольшой аудитории или вообще не предназначенные ни для какой аудитории. Книги понемногу выходят из моды, поэтому мы все чаще склонны воспринимать их как произведения искусства, как объекты, доставляющие удовольствие. Выставка зинов «Nieves», которая сейчас у нас проходит, нас просто потрясла, особенно нас удивило огромное количество выпускаемых зинов.

ДРВ: В каком направлении планирует повернуть Нью-Йоркская книжная ярмарка? И какое будущее, по вашему мнению, ожидает «Printed Matter» и «Art Metropole»?

ААБ: Похоже, что пробил час некоммерческой книжной ярмарки, на которой особо акцентируется принцип «сделай сам» и независимая издательская деятельность. В прошлом году ярмарка собрала прямо-таки толпы людей, и несмотря на ухудшение в экономике, торговля шла прекрасно. В этом году мы объединим Нью-Йоркскую книжную ярмарку с Конференцией книг современных художников, чтобы они проходили в одном и том же месте. Эту конференцию организует Общество художественных библиотек Нью-Йорка совместно с «Printed Matter», здесь три дня будет проходить чтение докладов и дискуссии о сегодняшней ситуации издательской деятельности художников.

«Printed Matter» и «Art Metropole» должны успевать меняться наряду с быстро изменяющимися формами издательской деятельности. На нашу деятельность начинают оказывать влияние цифровая печать и электронные публикации, хотя, с другой стороны, мы и дальше продолжаем то, чем всегда занимались — представляем и распространяем произведения художников. Хотя рынок переживает кризис, продажи книг художников растут. Очень может быть, что именно такое кустарное производство и является перспективой будущего.

ДЖОЗЕФ Р. ВОЛИН — независимый куратор и критик из Нью-Йорка. Его тексты публикуются в «Modern Painters», «Time Out New York» и «Canadian Art». На данный момент он организует выставку «Splinter of the Mind's Eye», в которой исследуется кошмарное столкновение научной фантастики с современным абстрактным экспрессионизмом. Выставка откроется в июне в галерее «Philip Stein» в Сен-Луисе.

РАДОСТИ ВЫЖИВАНИЯ

интервью

Наташи Петрешин-Башле с «CASTILLO/CORRALES»

Основанной в январе 2007 г. в парижском районе Бельвиль галереей «castillo/corrales» руководит группа художников, кураторов и писателей, работающих по принципу *la rupture de principe*. (Пресс-релиз выставки Алекса Хаббарда, 18 06 2007).

«castillo/corrales» — это галерея группы художников, кураторов и писателей, которая руководствуется принципом «задууй свечу когнибудь другого». (Пресс-релиз по случаю открытия выставки «Hello Goodbye Thank You», 18 07 2007).

Основанной в январе 2007 г. в парижском районе Бельвиль галереей «castillo/corrales» руководит группа художников, кураторов и писателей, не решивших, надо ли угождать вкусу публики и как это делать. (Пресс-релиз выставки «soy el final de la reproducción», 11 10 2007).

«castillo/corrales» — это галерея группы художников, кураторов и писателей, которые верят в то, что книги не только дарят дружбу, — они также подходят в качестве рождественских подарков друзьям. (Пресс-релиз по случаю открытия книжного магазина «Section 7 Books», 04 12 2007).

«castillo/corrales» — это недавно основанное в Париже новое пространство, нарочно меняющее свой идентитет и находящееся в стадии постоянного становления, а также коллектив людей разных профессий — художников, писателей, критиков, кураторов и преподавателя социологии и политологии. Это — Тома Буту, Борис Гобий, Франсуа Пирон, Бенжамин Торель и Оскар Туазон. «castillo/corrales» — не только концептуальный книжный магазин, выставочный зал и место встреч и дискуссий, но и все это в одном плюс кое-что еще, и все это помещается на скромных 27 м². Их разносторонние проекты сопровождаются обширными пояснительными текстами, полные черного юмора, а иногда и сарказма, кроме того, они знамениты своим неуслышимым вниманием к мнениям и реакциям посетителей галереи. Галерея была основана по принципам, которые меняются с каждым новым мероприятием и в то же время остаются неизменными: независимость, небольшой бюджет и доступность редких изданий.

НАТАША ПЕТРЕШИН-БАШЛЕ: Что общего у культового боксерского поединка, небольших издательств и концепции этого пространства?

CASTILLO/CORRALES: Название «castillo/corrales» придумал Оскар Туазон — оно родилось из свирепого боксерского поединка между Кастильо и Коралесом, состоявшегося в 2002 году. Нам оно подошло, потому что звучит в точности как название коммерческой галереи, с двумя фамилиями, так что люди могут подумать, будто это очередная коммерческая галерея в Париже. В начале 2007 года, когда мы открылись, в Париже почти каждый месяц открывалось по новой галерее и можно было подумать, что нашу основали два корыстных арт-дилера из Майами с волосатой грудью. А позже вдобавок выяснилось, что два этих испанских слова по-своему отражают друг друга, потому что «castillo» означает замок, а «corrales» — хижину. Эта прекрасная игра слов соответствовала той смеси амбиций и реальности, которая свойственна нашему проекту.

НПБ: Какой деятельностью занимается «castillo/corrales»?

С/С: Мы организуем персональные и групповые выставки, просмотры фильмов, беседы, дебаты, перформансы, а также периодически превращаем выставочное пространство в книжный магазин (под названием «Section 7 Books»), в котором проводятся презентации книг и публичные беседы с издателями, редакторами, писателями и художниками об их книгах и журналах. Однако каждое мероприятие, неважно — выставка продолжительностью в два месяца или часовая беседа — для нас

одинаково важно, так как занимает такое же самое место в нашей программе, которая является постоянным разговором с публикой. Кроме того, деятельность «castillo/corrales» иногда переступает границы стен галереи и самого контекста, когда нас в качестве коллектива кураторов приглашают организовать творческие мастерские, мероприятия или выставки в других пространствах и институциях. Особенно нас интересуют такие приглашения, которые предоставляют возможность взглянуть на себя со стороны и провести исследования, которые позже мы можем включить в свою программу уже здесь, в парижской галерее.

НПБ: Какие проекты оказали на вас самое большое влияние?

С/С: Один из таких проектов — «b_books» — книжный магазин в Берлине, находящийся под коллективным руководством. Это пример долгой жизнеспособности и развития коллективного проекта, действующего по принципу самоуправления, который сплотил вокруг себя общину заинтересованных людей и развил целую программу деятельности: они организуют публичные дискуссии, основали отдел печати и даже вовлеклись в производство фильмов. Кроме того, люди, занятые в «b_books», также параллельно занимаются своей индивидуальной работой, а нам это кажется жизненно важным — чтобы мы не были полностью втянуты в «castillo/corrales» и могли заниматься собственной деятельностью, и еще из-за того, что зарабатывать на жизнь мы можем — и должны — не в галерее, а индивидуально.

Также на нас повлияла галерея «Orchard» в Нью-Йорке, их деятельность, а больше всего то,

что эта галерея решила попытаться найти свое место на арт-рынке, а не использовать модель нон-профит организации. Еще на нас повлияли различные дерзкие проекты, например, «Bapк» — управляемое художниками пространство в Лондоне в 90-х годах. Они высказывали очень критический и саркастический взгляд на мир искусства тогдашнего Лондона и делали это в очень своеобразной форме — через коммуникацию, они были удивительными и смешными авторами.

Один из импульсов, побудивший нас основать «castillo/corrales», было желание критически взглянуть на доминирующую в большинстве галерей (как государственных, так и коммерческих, а также управляемых самими художниками) коммуникативную риторику, ужасную скудность их словаря, весь этот стиль «Нам необычайно приятно представить вам первую авторскую выставку Х в Париже» и их одержимость быть признанными, официально одобренными и т.д. Все это мы любим использовать в своих сообщениях для прессы, иногда специально умаляем свои достоинства, иногда врем и не краснеем, выдумываем цитаты о самих себе, а в сущности — просто пытаемся разрушить привычки и ожидания публики. По той же самой причине в первый год своего существования в каждом новом проекте мы предлагали все новое определение «castillo/corrales».

НПБ: Каковы самые важные сходства между вашим методом работы в условиях тоталитарного арт-рынка и деятельностью маленьких изданий, которые пытаются выжить в рамках опять же тоталитарной издательской сферы?

С/С: В своем книжном магазине мы торгуем очень хорошими книгами и журналами, большую часть которых было бы очень трудно найти в других местах в Париже. Чтобы книжный магазин приносил прибыль, сегодня надо или продавать несколько изданий в больших количествах, как делают

книжные лавки при музеях, или иметь несколько дорогостоящих книг — на этом держатся специализированные книжные магазины, которые ищут редкие, вышедшие из оборота книги и продают их коллекционерам. Наши расходы небольшие и нам необязательно в конце месяца выплачивать зарплаты, так что для нас эти проблемы неактуальны — мы можем позволить себе иметь только те книги, которые нам нравятся и которые, по нашему мнению, должны найти своего читателя именно здесь, а от всего остального можем отказаться.

Но возвращаясь к твоему вопросу, проблема не столько в тоталитарной области издательства, сколько в самой ситуации, имеющей многие недостатки. Большинство книг и журналов, которые нам нравятся, являются инициативой художников и писателей. Разумеется, такова реакция на ситуацию, в которой сегодня оказались художественные издания, например, музейные каталоги, служащие скорее средством коммуникации между институциями, а не между художниками, писателями и кураторами. Большая часть печатных изданий полностью финансируется галереями и их предназначение в том, чтобы делать художников более легитимированными и рекламировать их имя, поэтому такие издания не могут быть слишком сложными, самобытными, и в конце концов это приводит к ужасающей

однородности. Поскольку никакие художественные издания по-настоящему не окупаются, все меньше и меньше остается таких изданий, целью которых было бы только сохранить высокое качество и быть интересными. Вот почему многие художники сами начинают заниматься издательской деятельностью, открывают свои издательства, в которых выпускаются их собственные книги, или книги художников и писателей, которые им нравятся, или книги, которые они сами хотят читать. Прекрасным примером такого случая является Марк Мандерс со своим издательством «Roma».

Мы открыли книжный магазин в стремлении активно присоединиться к такой экологии мелкой печати. Каждый из нас так или иначе раньше



Фрагмент выставки «Hello Goodbye Thank You», «castillo/corrales», Париж, лето 2007 г.

сталкивался с издательской деятельностью, поэтому по своему опыту мы прекрасно знаем, что иметь дело с книжными магазинами всегда доставляет трудности. Чаще всего бывает так, что ты отсылаешь им книги, но не получаешь от них никакого ответа, тогда ты вынужден постоянно им писать, чтобы узнать, продали ли они эти книги, и в конце концов просто опускаешь руки. Поэтому мы сами стараемся относиться к отчетности и отношениям с издателями очень серьезно. Это стоит очень много времени, однако это очень важно — даже если суммы небольшие, их все равно нужно получить обратно, потому что это означает, что книги циркулируют, что где-то есть заинтересованные в них читатели. А ведь именно это важнее всего для независимого издателя.

НПБ: Можно было бы утверждать, что вы придаете определенный аспект перформативности торговле книгами.

С/С: Конечно. Для нас важнее всего, чтобы подходящая книга оказалась в подходящих руках, а также надежда, что эта книга окажет влияние на то, что ее читатель думает и пишет об искусстве (в случае писателя), или на его восприятие печатного издания, если он графический дизайнер или редактор. И иногда для этого надо очень много говорить, выяснять каждую деталь издания и обсуждать множество других вещей. То, что у нас не очень активный наплыв — мы находимся немного в стороне от центральных арт-артерий Парижа — настоящее блаженство, потому что таким образом мы можем пообщаться с каждым клиентом или человеком, который пришел осмотреть выставку. Мы можем себе позволить представлять сложные произведения, так как не оставляем растерянного посетителя смотреть на них в одиночестве.

НПБ: В совместном проекте «Société Anonyme» (проходившем в 2007 г. в «Le Plateau» и в 2008 г. в «Kadist Art Foundation» в Париже), который мы организовывали вместе с Франсуа и Тома, мы уже говорили об избранной, но ангажированной

публике, которая постоянно возвращается и вместе с нами принимает участие в своеобразном процессе просвещения.

С/С: Очевидно, что «castillo/corrales» очень тесно связан с тем, чем мы занимались и о чем говорили при развитии «Société Anonyme», который был больше теоретическим проектом, предназначенным для того, чтобы выяснить, что именно институция может и должна изменить в своих отношениях с публикой, чтобы можно было эту публику не только считать, но и стимулировать, вдохновлять.

Публика, посещающая «castillo/corrales» — сравнительно малочисленна, потому что ее составляют люди, с которыми мы общаемся напрямую. По большей части это профессионалы искусства — художники, кураторы, критики, дизайнеры, студенты и преподаватели, большинство которых мы знаем лично. Это не означает, что мы настроены создавать элиту и что «castillo/corrales», по нашему мнению, является тайным частным пространством. Публики стало бы больше, если бы местные журналисты попробовали понять то, чем мы занимаемся, и информировали бы об этом своих читателей, заинтересовали бы их. Это единственный приемлемый способ привлечь больше публики, однако пока что ничего

подобного не происходит. Другими словами, привлечение публики не должно быть заботой галереи или институции, так как в противном случае это сразу приводит к упрощению, работой над исключительно модными или угодливыми проектами.

НПБ: Вы — поливалентный коллектив. Как бы вы обобщили свою деятельность?

С/С: «castillo/corrales» является совершенно открытым коллективом, который постоянно самоопределяется по-новому. Здесь работают разные люди и сталкиваются между собой различные знания и виды опыта. Вообще, мы хотим оказать сопротивление тенденции гомогенизации, которая



Книжный магазин «Section 7 Books», «castillo/corrales», Париж, зима 2008 г.



Выставка-семинар «castillo/corrales» «After the Last Days of Mankind», Арт-центр Нам Джун Пайка, Йонгин, Южная Корея, декабрь 2008 г.

ярко проявляется в современном искусстве. Вот почему мы хотели бы видеть свою галерею в Париже как «неправильное место», в котором разрушаются инертные ожидания. Одна из вещей, которой мы пытаемся противостоять — это вопрос «а что дальше?». Знаешь, множество людей в своем нежелании углубляться, оценивать или размышлять о тех вещах, которые видят, никогда не зададут тебе какого-либо другого вопроса, кроме «ну, и что дальше?», «о чем будет ваш следующий проект?». Мы хотим, чтобы такие вопросы не имели никакого смысла, чтобы невозможно было думать о том, что это какой-то неизменный формат (например, выставки), а потом в нем только меняются имена художников, темы и т.д. Мы стремимся к тому, чтобы каждое новое событие было абсолютно другим. Поэтому эта деятельность так интересна. Мир искусства слишком втянут в обмен информацией, люди все время озабочены тем, что слишком мало знают, им хочется знать все заранее, предвидеть то, что еще будет впереди. Но в таком случае не остается времени размышлять о том, что происходит в данный момент. Так теряется критическое мышление. В этом смысле ситуация во Франции на удивление угнетающая.

НПБ: Вы не собираетесь сами заняться издательской деятельностью?

С/С: Мы уже занимаемся издательской деятельностью — думаем, что наши пресс-релизы уже являются своеобразным издательским проектом, с другой стороны, мы на самом деле собираемся издавать книги под отдельным знаком серии, которую мы назвали «Pagagau». Первое печатное издание связано с Рене Габри и Айрин Анастас, которые участвовали в проекте «Société Anonyme» и по этому случаю провели прошлое лето в Париже, в небольшой квартирке недалеко от нашей галереи. Они работали в галерее по ночам, когда нас всех там уже не было, среди книг и произведений происходившей в то время групповой выставки «The Magic of the State» («Магия государства»). Их книга — о той самой ситуации, о выставке и об их жизни как художников. Книга называется «The Meaning of Everything» («Значение всего»). Следующее издание, которое мы подготавливаем — это материал семинара, который мы организовали в прошлом сентябре в центре искусства Монтеэрмосо, в испанском городе Витория. Семинар был посвящен вопросам циркуляции книг и социальных ситуациях, которые можно спровоцировать с помощью книг.



Фрагмент групповой выставки «The Magic of the State», «castillo/corrales», Париж, лето 2008 г.

Издательский проект является самостоятельным, но, конечно, будет подкреплен книжным магазином и деятельностью галереи вообще. Надеемся, что он будет удачным и сможет сам себя содержать, но, конечно, мы понимаем, что в этом смысле он будет самым сложным замыслом. Всегда хочется взяться за что-то новое, испробовать различные «бизнесы». Это интересная и увлекательная деятельность, кроме того, в каждом отдельном случае, если ты хочешь остаться независимым, ты должен придумать или использовать какую-то модель «бизнеса», приспособивая его к своей реальности и потребностям, чтобы проекты были и экономически эффективными, и интеллектуально значимыми. Работа в «castillo/corrales» для всех нас не является основной, и это дает абсолютную свободу не ломать себе голову ни из-за прибыли, ни из-за спонсоров или поддержки местных властей. Нам надо лишь позаботиться о том, чтобы наша деятельность соответствовала нашим возможностям и потребностям, и гарантировать то, что этот проект принесет всеобщее удовольствие и радость.

НАТАША ПЕТРЕШИН-БАШЛАЕ — независимый куратор и критик, живет в Париже и Любляне. В настоящее время обучается в доктрантуре Высшей школы социальных наук (EHESS) в Париже и работает куратором в центре Помпиду.

НАРУШАЯ ПРАВИЛА

ПЕЧАТНЫЕ ФОРМЫ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

1900-1937

С ноября 2007 до марта 2008 г. в Британской библиотеке (British Library)

в Лондоне проходила огромная историческая выставка, на которой были представлены архивные проекты довоенного авангарда. На ней были показаны самые знаменитые манифесты дадаистов, сюрреалистов, футуристов и конструктивистов наряду с такими «архивными материалами», как записные книжки и авторские корректуры «Поминок по Финнегану» Джеймса Джойса. Посетители выставки также могли послушать известные радиопередачи и пластинки, например, с записями Т. Элиота, читающего «Бесплодная земля»

ПИТЕР ХЕЛЛИЕР

(1933) или помпезное произведение *Маринетти «Битва при Адрианополе»*, а также осмотреть художественно оформленные обложки пластинок или рекламные плакаты. В выставку также был включен материал из «городов Балтийских стран», в том числе и брошюры, связанные с литовским культурным возрождением 1904 года, когда был снят запрет на печать на литовском языке. Этот текст, написанный куратором Русской коллекции данной выставки, Питером Хеллиером, был изначально написан для информационного бюллетеня Библиотеки славистики и стран Восточной Европы.

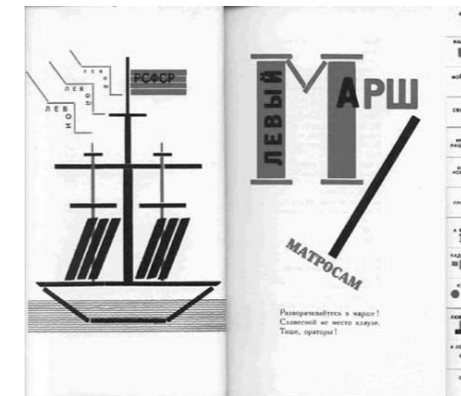
Данная выставка создала прекрасную возможность Британской библиотеке показать самые ценные экземпляры европейских книг художников, литературно-художественных журналов и звукозаписей из своей богатой и многообразной коллекции. Оригинальная идея поделить выставку на основе городов также позволила успешно воспользоваться компетенцией кураторов библиотеки, работающих с изданиями на разных языках, а особенно тех, которые специализируются в языках Центральной и Восточной Европы и России. На выставке были представлены такие города, как Белград, Краков, Бухарест, Будапешт, Харьков, Киев, Москва, Одесса, Прага, Санкт-Петербург, Таллинн, Тбилиси, Вильнюс и Варшава.

Вводные части экспозиции были посвящены манифестам, визуальной и звуковой поэзии, темам войны и авиации и дали возможность сопоставить издания из Восточной и Западной Европы, таким образом раскрывая сходства и различия в отношении к таким художественным движениям, как футуризм и конструктивизм. Среди ключевых произведений этой части выставки — манифесты русских футуристов «Пощечина обществу вкусу» и «Слово как таковое». Отвергая литературу прошлого, футуристы для производства своих книг использовали

грубые материалы и писали на языке, выходящем за рамки рационального выражения. Результаты таких манифестов — публикация Василия Каменского «Танго с коровами», напечатанная на желтых обоях и книга так называемой «заумной поэзии» Алексея Крученых «Тэ Ли Лэ» — были представлены в секции визуальной и звуковой поэзии.

Образы войны вариировали от ироничной литографии Натальи Гончаровой «Ангелы и аэропланы», в которой прослеживается влияние лубков и иконописи, до выпущенного в Белграде монохромного проекта Бранко Ве Полянски «Тумбе».

Часть выставки, посвященная Москве и Санкт-Петербургу, была сосредоточена на футуризме и конструктивизме. Дореволюционный период был проиллюстрирован рукописными, рукодельными и литографическими книгами художника, в частности — поэтов-футуристов Алексея Крученых и Велимира Хлебникова — «Мирсконца», «Игра в аду», «Взорваль» и «Помада». В иллюстрациях этих книг, созданных Натальей Гончаровой, Ольгой Розановой, Николаем Кулбиным и Михаилом Ларионовым объединяется слово и изображение, а также выявляются влияния русского народного искусства, примитивизма и кубизма. Пореволюционный период нашел отражение в книжных иллюстрациях художников-конструктивистов, которые стремились внести искусство в массы и сблизить его с повседневной жизнью. Здесь были представлены фотомонтажи Родченко к поэме Маяковского «Об этом» и созданная Телингатером обложка книги «Слово предоставляется Кирсанову», в которой сочетаются новаторская типография и фотомонтаж. Фотографические эксперименты Родченко с использованием различных ракурсов иллюстрировала его работа «Балконы», сфотографированные снизу. Влияние конструктивистов на современную британскую графику было продемонстрировано в части выставки «Наследие», где помимо других объектов была выставлена



Владимир Маяковский «Для голоса». Берлин, [Москва]: Государственное издательство, 1923. Дизайн Эль Лисицкого.



Алексей Крученых «Слово как таковое». Москва, 1913.

обложка альбома британской поп-группы «Франц Фердинанд», основанная на знаменитой рекламе «Lengiz», созданной Родченко (на ней изображена Лиля Брик, кричащая в мегафон).

Художественное оформление футуристической оперы «Победа над солнцем», созданное Малевичем в стиле супрематизма и конструктивистская сценография украинца Петрицкого для московской постановки «Эксцентричного танца» демонстрировали новую волну геометрической абстракции в сфере сценографии и дизайна костюмов. Украинский авангард был сосредоточен в Киеве, Харькове и Одессе. В части выставки, посвященной Киеву, был представлен панфутуристский альманах «Семафор у майбутнє» с написанной в телеграфическом стиле поэмой Михайля Семенко «Каблепоема за океан», которая должна была нести весть о революции. Харьков представляла литографическая обложка поэмы Хлебникова «Ладомир» (в ней рассказывается об идеале совершенного мира), оформленная Ермиловым. Одессу представил журнал «Юго-ЛЕФ» — южный аналог московского «ЛЕФа».

В Тбилиси [тогдашнем Тифлисе] советская власть была провозглашена лишь в конце 1921 г., поэтому долгое время этот город был пристанищем для московских и петербургских футуристов, которые могли там публиковать свои экспериментальные произведения. В 1918 г. Крученых и Зданевич создали издательскую группу под названием «41°», члены которой — русские и грузинские авангардисты — встречались в клубе «Фантастический кабачок», где декламировали свои произведения и обсуждали новые идеи. Среди выдающихся коллективных произведений того периода — «Софии Григорьевне Мельниковой. Фантастический кабачок» с коллажами, разнообразными шрифтами и синхронной поэзией, а также журнал «H₂SO₄», в котором творчески использован грузинский алфавит. В данной части выставки было также представлено (хотя и изданное в Париже) произведение Зданевича «лидантЮ фАрам»,

в котором использована новаторская типография. Это драма, написанная без знаков препинания заумным языком, а герои в ней говорят только гласными или согласными буквами или только непристойности. Отдолженные из других музеев произведения грузинских художников Пиросманишвили («Рыбак в красной рубашке») и Гамрекели («Человек-масса») стали прекрасным визуальным фоном части выставки, посвященной Тбилиси.

Прага на выставке была представлена как город, в котором переплетались идеи футуризма, дадаизма, сюрреализма и кон-

структивизма, наиболее проявившие себя в движении «Деветсил», руководителем которого был Карел Тейге. Судя по его книге о чешском архитекторе Яромире Крейцаре, Тейге верил, что архитектура играет ключевую роль в создании среды для нового гражданина мира. Еще одна сфера, в которой Тейге реализовывал свои новаторские взгляды — типография. Его демократическая (в политическом смысле) концепция искусства, в которой типография и механическая репродукция заменила индивидуальность анонимностью, прекрасно отражена в публикации «Азбука конструктивизма». Тейге также был основоположни-

ком литературного направления поэтизма, живой и непочтительный дух которого отражен в книге «Svět, který se směje» («Мир, который смеется») с изображением Чаплина на обложке.

Варшава была столицей польского авангарда, и на выставке она была представлена футуристической поэмой Анатоля Стерна «Европа» — выразительным документом того времени и одним из ключевых произведений польского конструктивизма. Дизайн этого произведения стал источником вдохновения для создания первого авангардного польского фильма под таким же названием. В части выставки, представлявшей Краков, одним из главных экспонатов стал недавно приобретенный Британской библиотекой сборник стихов Юлиана Пшибоса «Винты». Его обложка, отображающая название кни-



Наталья Гончарова «Ангелы и аэропланы» // «Мистические образы войны». Москва: Издание В. Н. Кашина, 1914.

ги, в оформлении Владислава Стремьинского — динамичная композиция линий, букв и типографических знаков, объединяющих элементы футуризма, дадаизма и конструктивизма.

В части выставки, посвященной Белграду, была представлена теория зенитизма. Создатель этой теории — Любомир Мичич — стремился создать нового человека и новое искусство посредством духовного возрождения, вселяя в Западную культуру балканский дух. Бухарестские художники тоже поддерживали тесные связи с Западным авангардом — об этом свидетельствуют литературные журналы «Контимпуранул» и «Уну», а также ранние работы Бранкуши, который учился в Париже. Авангард также оказывал влияние и на города Балтии, такие, как Таллинн, где Йоханес Барбарус в своем «Геометрическом человеке» интерпретировал визуальные знаки города, используя язык кубизма и конструктивизма.

В части, представившей Будапешт, главное место было уделено периодическому авангардному изданию «Ма» («Сегодня»), сплотившему писателей и художников под предводительством Лайоша Кашшака, а также социально ангажированному движению «Активизм», лидерами которого были тот же самый Кашшак и живописец Бортник. Еще одна венгерская знаменитость — Моголи-Наги был представлен в экспозиции фотокниг как представитель «нового видения» в фотографии, в котором акцентируется самостоятельность фотокамеры и ее демократическое использование. В галерее также показывали фильм Моголи-Наги «Берлин, натюрморт».

Немаловажная роль на выставке была уделена программе авангардных фильмов. Вечер, проведенный при финансовой поддержке Польского института культуры был посвящен фильмам Темерсонов — основоположников польского, а позднее — и британского авангарда. Отдельный вечер, профинансированный посольством Грузии, был посвящен грузинскому кино, а в частности — показу фильма Мекаберидзе «Бабушка».

Мне больше всего запомнился показ фильма Сергея Эйзенштейна «Стачка», сопровождаемый новой музыкой, которую вживую исполнил оркестр. В части выставки, посвященной звуку, можно было прослушать музыку конструктивистов — «Сталь» Мосолова и «Блоху» Шостаковича. Здесь также можно было прослушать записи с голосами Маяковского и Зданевича, декламирующих свои стихи.

Большинство восточноевропейцев уезжали на учебу или впоследствии вынуждены были эмигрировать в Западную Европу, поэтому одна из целей данной выставки

была показать, как Париж, Берлин, Цюрих и другие города Западной Европы стали многонациональными бурлящими котлами для плодотворного обмена идеями между писателями и художниками. Так, венгр Моголи-Наги был представлен как одна из главных фигур немецкого Баухауса, румын Тристан Тзара в Цюрихе — как предводитель дадаизма, Гончарова — как дизайнер обложек для музыкальных альбомов в Лондоне. В Берлине работал Эль Лисицкий, «сконструировавший» сборник стихов Маяковского «Для голоса», в котором вся книга, в том числе и угол каждого ее листа (в месте для его переворачивания) были выполнены

в духе конструктивизма. Это произведение, созданное и для просматривания, и для прослушивания, стало темой специально мной подготовленного подкаста, который размещен на сайте Британской библиотеки. Документом этой знаменательной выставки также стал составленный кураторами сборник статей, посвященный отдельным городам.

Кураторы, принявшие участие в организации выставки: Анна Челидзе (Грузия), Милан Грба (Сербия, Румыния), Сюзан Халстед (Чехия), Питер Хеллиер (Россия), Магда Шкута (Польша), Ильди Вольнер (Венгрия), Жанет Змрочек (Балтийские страны).



ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. Москва: Госиздат, 1923-25. Обложка Александра Родченко.

Никос Папастергиадис, профессор школы Культуры и коммуникации Мельбурнского университета, в марте прибыл в Вильнюс читать лекцию под названием «Что такое Юг?». Лекция была представлена в рамках проходившей в Центре современного искусства выставки «Код-шеринг: 5 континентов, 10 биеннале, 20 художников», в которой приняли участие восемь художников из Африки, Юго-Восточной Азии и Австралии, то есть



«южных» стран. Данный текст является отрывком из доклада Папастергиадиса, в котором обсуждается важность издания журналов в процессе контекстуализации и стимулирования новых межкультурных дискурсов в этом жарком регионе, особенно в сфере искусства, создаваемого по ту сторону евроамериканских «центров». Полный текст доклада будет опубликован в зимнем номере 2009 г. австралийского журнала «Thesis 11».

ЖУРНАЛЫ В ЦЕНТРЕ ЗЕМЛИ

Никос Папастергиадис

По словам австралийского социолога и писателя Питера Бейлхарза, журналы, семинары и конференции создают так называемую «малую публичную сферу». Это определенное пространство, в котором незнакомые люди встречаются и, завязав диалог, могут обмениваться опытом и пытаться достичь взаимопонимания. Основой этой малой публичной сферы является демократическое право высказывания своих убеждений и космополитический принцип любознательности и уважения по отношению к другому. Сегодня мы можем наблюдать все большую фрагментацию и коммерциализацию публичных пространств. Происходит разрушение пространств, в которых возможны публичные дебаты. С другой стороны, несложно заметить количественный рост и распространение средств массовой информации, с помощью которых возможно сделать общедоступным свое личное мнение. Каждый

раз, когда мы находим место, где можем встретиться — будь это журнал, веб-сайт, выставка или конференция — появляется возможность создания малой публичной сферы. Я имею в виду такие мероприятия либо Интернет-сайты, предназначение которых состоит не только в привлечении людей с аналогичным образом мышления, но и в том, чтобы функционировать в качестве платформ для определения объединяющих нас логических категорий. Такие малые публичные сферы чаще всего являются временными и мимолетными. Они состоят из комбинаций близких и дальних отношений, слабых и сильных связей. Участники таких малых публичных сфер все чаще отличаются смешанным происхождением, многих из них разделяют огромные расстояния.

В данной лекции я попытаюсь показать, что хотя понятие Юга включает в себя полмира,

все же оно может быть полезным в стремлении понять определенные отношения, установившиеся в глобальной сети малых публичных сфер.

В течение последнего десятилетия внимание историков, активистов, политологов и практиков культуры привлекла идея Юга. Ее используют в целях исследования исторического наследия и связей, формирующих жизни людей, рассеянных по огромному южному региону. С точки зрения геополитики, понятие «Юга» не ограничивается одним лишь южным полушарием, так как включает в себя элементы, расположенные по обе стороны экватора. Ассоциации по охране окружающей среды, такие, как основанная в Чили группа «Vavlidia», а также группа «Cairns Group», в которую входят министры сельского хозяйства разных стран, или Южный центр Оксфордского университета (South Centre), занимающийся исследованием того, как в глобальном управлении экономикой проявляется неравноправность, и сеть интеллектуальных инициатив «INSouth» используют южное полушарие в качестве аналитической точки отсчета в стремлении решить вопрос дисбаланса в глобальной системе, оказывать содействие благоприятным для Юга решениям на мировых форумах и развивать взаимное сотрудничество и новые формы

обмена как между различными странами Юга, так и между Югом и Севером. Принимая во внимание то, что таких собраний становится все больше, идея Юга с каждым годом становится все более расплывчатой — подобно атмосферным разрядам в городском небе, она то вспыхивает, то темнеет. Единственная постоянная величина для тех, кто солидаризируется с понятием «Юга» — это двойственное сознание того, что в отношении мировых вопросов евроамериканская гегемония сконцентрировала свои силы на Севере, и для того, чтобы выжить, необходимо стремиться к координированной транснациональной реакции. Такие дискуссии в отношении сферы искусства и визуальной культуры так же широко распространены и актуальны, как и в вопросах социально-политической сферы, хотя в сообщениях средств массовой информации и дебатах доминируют именно последние.

Начиная с самого первого номера, вышедшего в 1987 г., британский журнал теории и истории искусства «Third Text» поставил под вопрос основные тезисы истории западного искусства, заставил усомниться в его понятиях и подверг со-

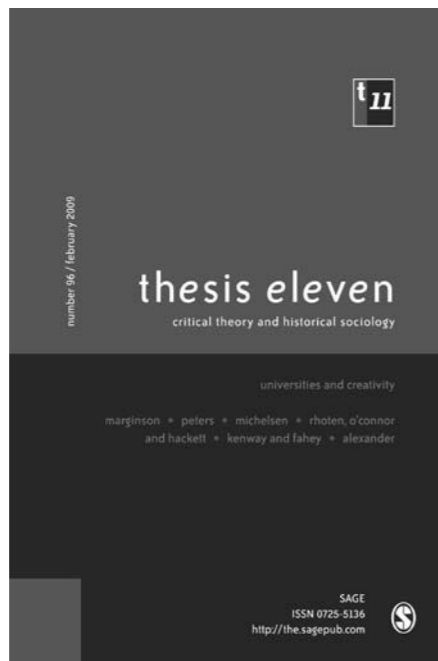
мнению устоявшиеся структуры. Риторика журнальных текстов варьировала от академического и поэтического до полемического тона. Журнал был основан в целях развития перспективы Третьего мира в современном искусстве и создания возможности высказаться художникам, работающим в постколониальном контексте. И несмотря на возросший скептицизм редакции по отношению к постколониальной теории (издатель журнала Рашид Араин высказал такую позицию в своей часто цитируемой статье «Переосмысление истории и кое-что еще», Third Text, весна 2001 г., № 54), журнал был и остается бесценным документом, который восстанавливает и заново определяет те художественные практики, которые до сих пор игнорировались или маргинализировались доминирующими институциями истории искусств. Ему также принадлежит ведущая роль в представлении новых методов осмысления ценности и значения искусства. История искусств всегда более чем открыта для тех, кто решается бросить новый взгляд на ее каноны, однако возможность переосмыслить возможные точки зрения и само поле отношений — составные части искусства, чаще всего порождается не взглядом изнутри, а посредством взаимодействия между разными теоретическими и культурными

перспективами. Критические понятия постколониализма, такие, как ориентализм, гибридность и субалтерн (угнетенный), развитые в первую очередь в процессе анализа литературы и исторических взаимоотношений, стали краеугольными камнями в переосмыслении методологии истории искусств. Важнейшей задачей этого дискурса стало развитие новых способов рассмотрения и интерпретации различий между разными культурами и внутри самих этих культур. Например, введение понятия «дополнительности» Деррида и объяснение процесса культурного перевода Хоми Баба представили новые способы понимания как напряжения, возникающего вследствие взаимодействия между различными культурными практиками, так и возникновение новых форм выражения. Одним словом, в журнале был предложен угол зрения, не только предоставивший более полные данные о современных практиках и историческом наследии искусства с Юга, но и позволивший создать критические инструменты, с помощью которых стало возможным преодолеть устоявшуюся классификацию Юга как экзотики, периферии и примитивизма.



«Third Text», январь 2008 г., Т. 22, № 1.

Зигмунт Бауман и австралийский историк искусств Бернард Смит («создавший» современную историю искусства Австралии), два важнейших мыслителя, оказавшие влияние на доминирующее в журнале «Thesis 11» понятие культуры, интерпретировали вопрос Юга с противоположных полюсов. Зигмунт Бауман поднял вопрос о том, как возможно лелеять мечту о мобильности и другие утопические представления в то время, как существует недостаток пространства? По его словам, в мире больше нет пространства. Не осталось больше таких земель, на которые возможно проецировать европейские фантазии, ни на самом континенте, ни за его пределами. В представлении Севера Юг раньше играл роль как экзальтированного места для спасения, так и внушающего страх резервуара для хранения отходов. Сейчас, предупреждает Бауман, такого выхода больше не существует. Утопическое мышление больше не является направленным, телеологическим, вместо этого оно должно импровизировать, искать возможности и быть начеку. Пережившая множество различных интерпретаций модель Баумана в конце концов была перевернута с ног на голову и использована для объяснения самообладания первобытных охотников, ставшего основой визуального анализа Бернарда Смита. Смит был первым австралийским историком искусств, который заметил, что



«Thesis 11», февраль 2009 г., № 96.

создаваемое на Юге искусство отличается от других визуальных практик и не соответствует концептуальным категориям, сформулированным на Севере. Для интерпретации культурной продукции Юга требуются новаторские и междисциплинарные методы. Иэн Маклин, автор существенной книги «Белые аборигены: политика идентитета в Австралии» (Cambridge UP, 1998), еще дальше развил австралийскую перспективу Смита. После изучения источников, составляющих документированное свидетельство контакта между общинами аборигенов, миссионерами и антропологами в конце XIX — начале XX века, а также пересмотра самых ранних описаний искусства аборигенов в антропологических сочинениях и критике искусства, Маклин установил, что во-первых, творчество аборигенов предшествовало ранним модернистским экспериментам в Европе, и во-вторых, понятие «современного», вошедшее в обиход во второй половине XX века, уже было в употреблении говоря

об искусстве аборигенов, которому свойственны решительный традиционализм и сопротивление модернизму. Маклин делает смелый вывод, что если оппозиция противоречиям модернизма и возвышение гибридных форм мышления, практик и идентитетов является отличительной чертой современности, то искусство аборигенов всегда было современным. Именно этот дискурс содержится в новой антологии критики искусства аборигенов, которую Маклин в данный момент составляет.

Итак, данные журналы играют важную роль в развитии, по словам австралийского социолога Рэвин Коннелл, «теории Юга» (см. ее одноименную книгу под названием «Теория Юга», Allen & Unwin, 2007), т.е. перспективы, позволяющей развивать мышление, заостряющее внимание на более близких отношениях «между интеллектуалами и институциями в метрополисе и на мировой периферии». Как с культурной, так и с политической точки зрения «Юг» лучше всего рассматривать как промежуточную концепцию — ни заключенную в фиксированный территориальный контекст, ни плавающую в сфере «не имеющей якоря» глобализации. В дискурсе теории искусства и современных визуальных практик «Юг» как понятие может употребляться в стремлении заново определить контекст искусства в более широкой системе южного полушария и рассмотреть весь комплекс пересекающихся в этой сфере влияний — в конкретном идиосинкретическом изгибе, соединяющем между собой множество дискурсивных источников, включая также журналы «Thesis 11» и «Third Text».

6

МЕЖВОЕННАЯ ЛИТОВСКАЯ ГРАФИКА—

ВЕСТНИК НОВОЙ ЖИЗНИ?

интервью

Линары Довидайтите с Гедрей Янкявичутей



ГЕДРЕ ЯНКЯВИЧУТЕ «ЛИТОВСКАЯ ГРАФИКА 1918—1940»
Вильнюс: Издательство Е. Карпавичуса, 2008
ISBN 978-9955-9650-9-1

В центре внимания историка искусства Гедре Янкявичуте — межвоенный период или так называемый «золотой век» современной истории Литвы, которому она посвятила несколько выставок, о котором написала немало статей и выпустила несколько книг. Как сторонница контекстуальной истории искусства, в своих работах Гедре обсуждает не произведения искусства per se, а отношения между искусством и обществом, массовой культурой, государством и пропагандой. Оглашая перипетии этих отношений, она предлагает более полную картину истории и нередко разрушает миф о «золотом веке». По случаю выхода в свет новой книги Гедре мы решили поговорить с ней о межвоенной авангардной печати и значении графики для литовского модернизма.

ЛИНАРА ДОВИДАЙТИТЕ: Твоя последняя книга «Литовская графика 1918–1940» посвящена тому периоду, когда в Литве, немногим позднее, чем в странах Центральной и Восточной Европы, сформировалось модернистское искусство. Несколько лет назад ты выпустила монографию о роли искусства в жизни государства («Искусство и государство: художественная жизнь в Литовской Республике в 1918–1940 гг.», 2003 г.). На этот раз ты предлагаешь обстоятельный обзор самых разных форм графики. Что явилось причиной, побудившей тебя углубиться в сферу прикладного искусства?

ГЕДРЕ ЯНКЯВИЧУТЕ: Заняться более внимательным изучением графики меня побудил тот самый интерес к вопросам потребления искусства, которому я уже уделила немало внимания в упомянутой тобой книге об искусстве и государстве. Графика в первой половине XX века проникла в жизнь личности и общества в более широком масштабе, чем любой другой вид искусства. Соответственно она является красноречивым свидетелем множества явлений, которые нас сегодня интересуют — от художественных влияний или поисков идентитета до распространения образов массовой культуры или пропаганды.

До сих пор живо разделение изобразительного искусства на произведения более высокого и более низкого сорта, по которому самым ценным видом искусства является живопись, а в графике эстамп ценится выше, чем экслибрис, тем более — чем по-

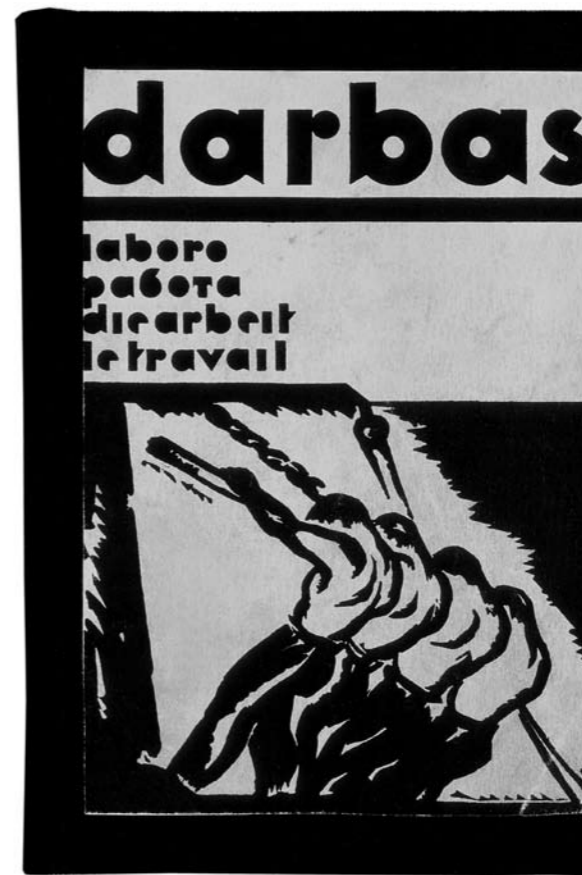
чтовая марка или плакат. С этой точки зрения, всяческие журнальные иллюстрации и обложки, не говоря уже о рекламе и — даже страшно сказать — упаковки и этикетки, вообще исключаются из поля зрения истории искусства. Однако без исследований в сфере прикладного искусства невозможно постичь не только историю повседневности, но и истории общества в целом.

Хуже всего то, что поскольку лишались ценности целые группы графических произведений, то пострадали их коллекции. В межвоенной Литве даже переплетчики по просьбе владельцев книг при переплете книжек или комплектов журналов не сохраняли оригинальные обложки. Они их отрезали и выбрасывали либо заклеивали переплетной бумагой. Такой же подход сохранился и позже. Из-за этого теперь у нас нет ни одного более-менее полного собрания книжных обложек, а также реклам и упаковок первой половины XX века. Вместе с тем через историю графического дизайна особенно красноречиво раскрывается большинство особенностей модернизирования культуры Литвы. Начнем хотя бы с того, что именно на графику, в первую очередь на печатную графику, оказали самое большое влияние дошедшие до Литвы отголоски классического авангарда.

ЛД: Графика как печатный, тиражируемый вид искусства отличается более сильной коммуникационной способностью, так как достигает более широкой аудитории. Коммуникация была особенно

важна для художников-авангардистов начала XX века. Достаточно вспомнить, что почти все важнейшие авангардистские объединения в Европе не только организовывали выставки, но и интенсивно занимались издательской деятельностью, выпускали периодические издания. Можно ли утверждать, что пресса сыграла исключительную роль и в литовском модернизме?

ГЯ: У литовских художников было целых три авангардных журнала. Это — «Четыре ветра» (1922-1928), «Третий фронт» (1930-1931) и «Муба» (1928), издававшийся в Париже литератором Юозасом Тислявой. Первые два несомненно оказывали влияние на распространение модернизма внутри страны. А как следует оценивать журнал «Муба»? Естественно, нам бы очень хотелось присвоить его себе вместе с такими сотрудниками журнала, как Жан Кокто, Поль Дерме, Жак Липшиц, Филиппо Томазо Маринетти, Пит Мондриан, Тристан Тзара и др. Но давайте будем откровенны: из двух выпущенных в 1928 г. номеров «Муба» до Литвы дошло в лучшем случае немногим более десяти экземпляров первого номера. О втором номере долгое время вообще гадали, был он или нет, пока литовские ученые не получили возможность покопаться в хранилищах Парижской национальной библиотеки и там наконец-то наткнулись на экземпляр «мистического» второго номера. В библиотеке Вильнюсского университета у нас имеется его копия. Оригинал, по-видимому, нет даже в частных коллекциях. Думаю, что если бы он у кого-нибудь был, тот бы им уже похвастался. Это значит, что на современников «Муба» оказывал столько влияния, сколько на них влияли слухи об успехе их соотечественника Тислявы среди знаменитостей мирового авангарда. Чем именно занимаются эти знаменитости, к чему они стремятся — почти никому, кроме разве что единственному сознательному авангардисту в нашем искусстве Витаутасу Кайрюкштису и еще двум-трем художникам, интересовавшимся идеями нового искусства, до этого не было дела.



Мечиславас Булака. Обложка альманаха писателей-активистов «Работа», 1932.

ЛД: Печатные издания, выпускавшиеся европейскими художниками во втором и третьем десятилетиях XX века, не только распространяли идеи о новом искусстве, но и воплощали их в жизнь с помощью новаторской типографии. Выбор шрифта, цветовое решение, расположение букв на странице выполняло не декоративную, а идеологическую функцию — типографический дизайн начали воспринимать не как референтный, а как перформативный элемент, оказывающий активное действие на чтение и восприятие. «Обложка — это плакат книги!», «Конструируй страницу как архитектор!» — насколько такие и подобные идеи были актуальны для литовских художников?

ГЯ: Принципы конструктивизма глубже всех постигли те, кто испытал на себе непосредственный контакт с художественной культурой большевистской России или сразу после войны проживал в Германии. В первую очередь я бы упомянула двух художников, испытавших влияние русских. Это Витаутас Кайрюкштис и Всеволод Копылов. Для литераторов, особенно для членов группы «Четыре ветра», представляла важность и Германия. Участники группы «Четыре ветра» проявляли интерес к деятельности «Der Sturm», представляли в своем журнале даже искания Баухауза. Однако я считаю, что данная информация говорит не столько о поддержке программы Баухауза, стремлении реформировать

вещественную окружающую среду, сколько о продиктованном обыкновенной любознательностью желанием сообщить соотечественникам о том, что в новаторской школе в Германии слушает лекции также и литовец Владас Швипас. Он, кстати говоря, позже перешел в более традиционное учебное заведение, чтобы получить там диплом инженера.

Большинство печатных изданий общества «Четыре ветра» оформлял литератор Юозас Пятренас, подписывавший свои работы псевдонимом Пятрас Тарулис. Мне думается, что русские футуристы и конструктивисты, а также немецкие экспрессионисты, у которых Пятренас учился, остались бы довольны, если бы увидели оформленные им обложки журнала «Четыре ветра» и книги.

Подлинным образцом конструктивизма я считаю сборник поэзии Антанаса Римидиса «Книга без имени» (1926), оформленный уже упомянутым Всеволодом Копыловым. Несмотря на это, попытки «архитектуры книги» в литовской печати являются редкими и связаны с деятельностью относительно узкого круга людей.

АД: В одном из важнейших утверждений твоей книги, вносящем существенные корректировки в облик литовского модернизма, ты заявляешь, что «судя по всему, печатная графика, по сравнению с другими видами искусства, испытала наибольшее влияние радикальных стратегий авангарда» (стр. 171). В европейском авангарде третьего десятилетия XX века приобрел популярность фотомонтаж, который художники создавали из образов mass media в стремлении приблизить искусство к современной жизни. Интересно, а как интерпретировали эту технику литовские художники?

ГЯ: К сожалению, возможностями фотомонтажа в Литве никто широко не интересовался. Одна из причин — сложная ситуация в полиграфической промышленности. Однако распространению фотомонтажа больше всего препятствий создавал общий консерватизм, ограничивавший и художников, и их публику. Редко кто из художников был в состоянии расслабиться и попробовать переделать действительность, поиграть ее значениями хотя бы в виртуальной реальности. С другой стороны, лишь немногие художники проявляли интерес к новым технологиям. Более свободными в этом отношении были некоторые художники других профессий, например, литераторы Юозас Пятренас, Пятрас Бабицкас.

Если бы не Витаутас Кайрюкшис, история литовского фотомонтажа была бы совсем скудной. Как преподаватель предметов искусства в Вильнюсской литовской гимназии, он привил своим ученикам интерес к фотографии, наглядно демонстрируя им возможности фотомонтажа. Среди таких

учеников был и художник Вацловас Косцюшка, который при помощи применения фотомонтажа или сочетания фотографических фрагментов и рисунка создал несколько обложек для книг о путешествиях. Парадоксально, однако в Литве фотомонтаж был превращен в достояние чисто массовой культуры. Может быть, по этой причине самым известным примером фотомонтажа остается обложка четвертого, последнего номера «Четырех ветров», созданная Юозасом Пятренасом (1928), которая отличалась свойственной радикальному авангарду социальной остротой.



Всеволод Копылов. Обложка сборника стихов Антанаса Римидиса «Книга без имени», 1926.

АД: Среди печатных изданий европейского авангарда выделяются так называемые книги художника (livre d'artiste) — иллюстрированные издания, идущие в сравнение с самостоятельными произведениями искусства. Идеи о книге как о произведении искусства были близки и литовским художникам, а в четвертом десятилетии среди таких изданий можно найти одни из интереснейших примеров литовского модернизма — литовская народная сказка «Невестка из овина», иллюстрированная Викторасом Пятравичусом (1938) или новелла Мотеюса Валанчуса «Жямайская свадьба», оформленная Паулюсом Аугустинавичусом (1937–1938). Все же мне кажется, что адресат книги художника в Литве и за границей был различен — например,

знаменитую книгу стихов Владимира Маяковского «Для голоса» (1923), проиллюстрированную Эль Лисицим, выпустило российское государственное издание в целях пропаганды, а экспериментальное фото-типо-графическое издание чеха Карела Тейге «Алфавит» (1926) вышло в частном издательстве тиражом 2000 экземпляров. В то же время литовские примеры книги художника ты представляешь читателям как библиографические издания, предназначенные для узкого круга читателей. Как бы ты расценила такие различия?

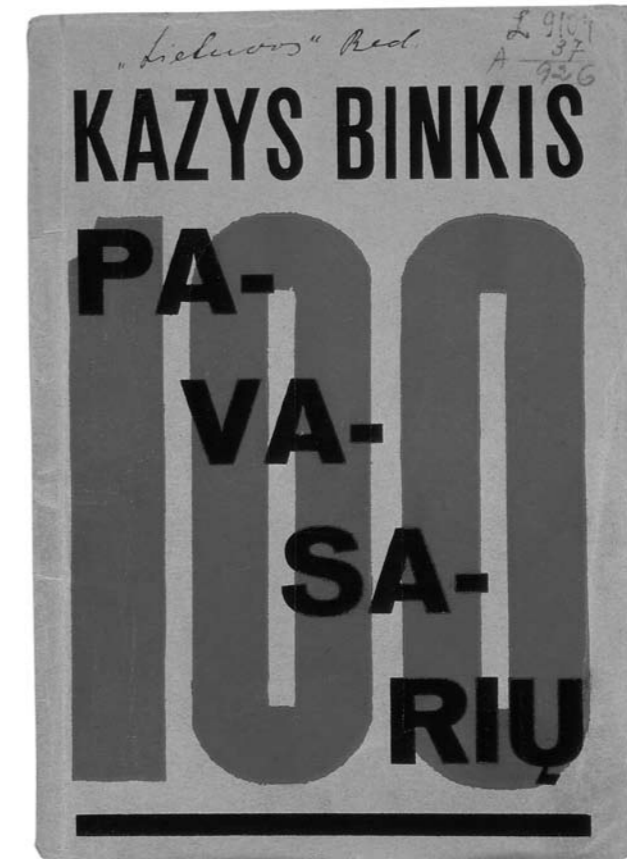
ГЯ: 2000 экземпляров по масштабам Чехословакии было не очень много, так что адресат отличался не

так сильно, как кажется на первый взгляд. Книга художника нигде не была объектом массового потребления. Она и появилась как раритет, предназначенный для тех, кто может позволить себе роскошь иметь то, чего нет у других. Исключением является скорее упомянутое тобой издание Лисицкого, предназначенное для пропаганды советской культуры — оно создавалось как книга художника и только благодаря удачному совпадению было издано массовым тиражом.

У нас издавать книги художника начали bibliofилы — XXVII общество любителей книги. Первые тиражи изданий этого общества остались нераспроданными, поэтому позже они были уменьшены с ориентацией на состоятельного покупателя, интересующегося редкими изданиями. К стати сказать, литовцы быстро постигли возможность применять книгу художника в целях пропаганды культуры страны. Это выяснилось после того, как в 1937 г. на Парижской международной выставке роскошно изданные иллюстрированные книги получили международное признание. На той же выставке награды получили и вышеупомянутые Аугустинавичус и Пятравичус. Однако даже после такого успеха им нелегко было найти заказчиков. Примитивизм, свойственный их произведениям, был чересчур модернистским. Внимание издателей, получивших государственные субсидии, приковал литовский эпос Кристийонаса Донялайтиса «Времена года», проиллюстрированный Витаутасом Казимерасом Йониасом. Ясное дело, это произведение было несравненно более репрезентативным. По этой причине, например, Пятравичус свою сказку «Невестка из овина» вначале напечатал сам в количестве всего нескольких экземпляров. Только в 1940 г. его книгу выпустила организация художников-активистов «Дайра», члены которой находились в оппозиции к осторожному и умеренному литовскому официозу.

АД: Создатели классического авангарда во всей

Европе (не говоря уже о России) верили, что искусство способно изменить общество. Многие из них были сторонниками идеологии левых, принадлежали к движениям социалистов, коммунистов, анархистов. Произведений, основанных на социальной критике, в модернистской живописи или скульптуре межвоенной Литвы немного. Тем не менее в своей книге ты достаточно убедительно показываешь, что «графики были более политически ангажированными, чем другие коллеги» (стр. 80). Какие были на это причины? Возможно ли говорить о графике как о политической медиум литовского модернизма?

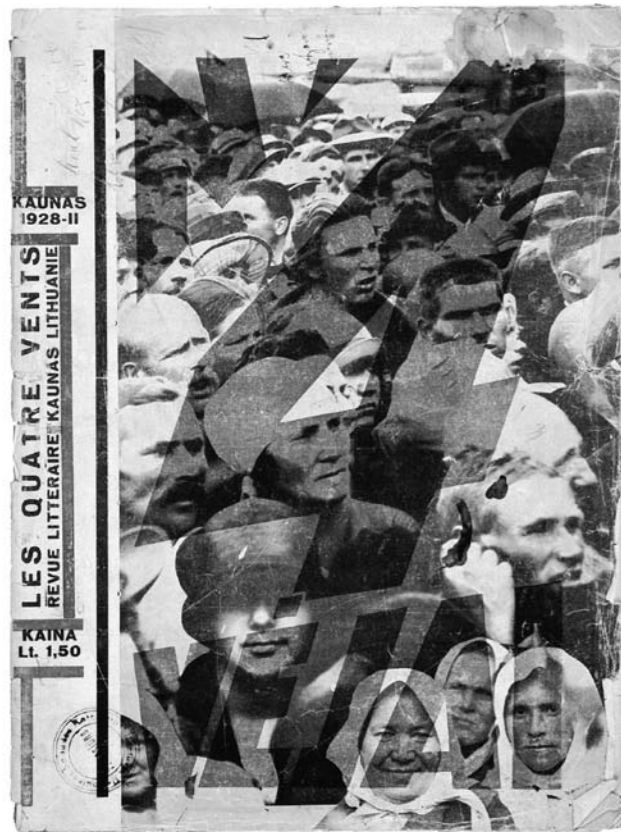


Обложка сборника стихов Казиса Бинкиса «100 весен», 1926.

ГЯ: Графика, как мы с тобой уже говорили, отличается более сильной коммуникационной способностью, у графиков произведений очень широкая аудитория. Графические работы сравнительно недороги, их несложно тиражировать. Эти свойства с конца XVIII века обусловили все более широкое применение графики в политических целях. Особенного расцвета это явление достигло в первой половине XX века, в том числе и в Литве. Разумеется, со множеством оговорок, которые мы в первую очередь должны связывать с молодым возрастом национальной культуры. Чтобы иметь представление о ситуации, достаточно, наверное, напомнить, что специалистов в области графики в Каунасской художественной школе

начали готовить только с 1926 г. Несмотря на это, у нас есть и карикатуры, и пропагандистские плакаты, и эстампы социального содержания. Карикатуры и плакаты — для графиков хлеб насущный. Социальные и политические темы здесь неизбежны.

Как получилось, что именно в произведениях графиков больше всего произведений на тему работы, что графики убедительнее всех передали проблемы, обусловленные социальным неравенством? Причины этого опять же разные. Очевидно то, что специализацию графики выбирали молодые люди, связанные с коммунистическим подпольем, потому что знали, что приобретенные навыки



Юозас Пятренас. Обложка и титульный лист журнала «Четыре ветра», 1928, № 4.

ки принесут им практическую пользу. Понятно, что они выбирали такие темы, которые представляли их политические цели. С другой стороны, графика тесно связана с литературой, а своих и переводных трудов на мотивы социальной критики в межвоенной Литве издано немало. Все же в ответ на твой последний вопрос я хочу напомнить, что литовский модернизм больше ориентировался не на изменение социальной реальности, а на формирование национального идентитета. Отсюда происходит и специфика нашей графики как политической меди.

ЛИНАРА ДОВИДАЙТИТЕ – историк и критик искусства, преподаватель университета Витаутаса Великого в Каунасе и соредатор журнала «ŠMC/CAC interviu».

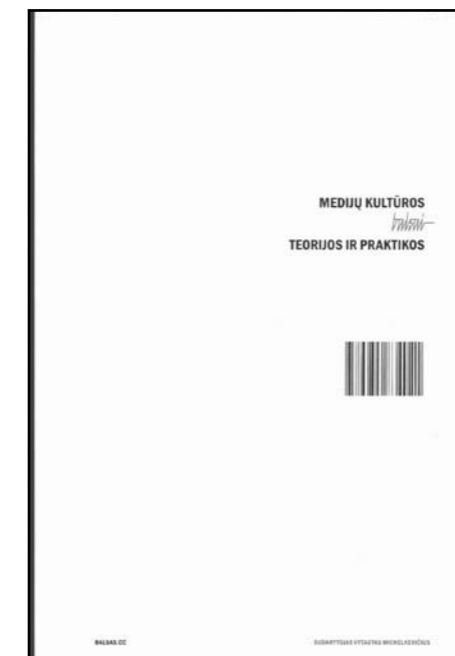
6



КНИЖНЫЙ ОБЗОР

КНИГА КАК КОЛЛЕКТИВНЫЙ СЕАНС ПСИХОТЕРАПИИ

Викторас Бахметьевас



«ГОЛОСА МЕДИА КУЛЬТУРЫ: ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ»
Составитель Витаутас Михелкявичус. Вильнюс: MENE, 2009
ISBN 978-9955-834-02-1

К Витаутасу Михелкявичусу применимо высказывание литовского философа Томаса Содейки о восходящем политике, выпускнике Кембриджа Мантасе Адоменасе: «Всем нам хорошо известно, что Мантас Адоменас — необыкновенно талантливый молодой человек. О таких юношах обычно говорят: «Далеко пойдет». В случае с Мантасом Адоменасом эта фраза уже не подходит — он уже пошел. И ушел достаточно далеко»¹. Применимо не потому, что он (Витаутас Михелкявичус, а не Мантас Адоменас) как основоположник изучения медий в Литве делает «научную карьеру», тоже довольно впечатляющую — что уж там говорить о стоящей Фридриха Шеллинга ранней карьере преподавателя в Вильнюсской Художественной академии, работе редактора Интернет-журнала «balsas.cc» и издания его газетной версии. Применимо из-за другого аспекта изучения медий Витаутасом Михелкявичусом — я имею в виду достигнутую им степень совершенства в медиировании, когда слово теряет свой смысл и превращается в пустую «игру слов» — снова процитирую Томаса Содейку — «т.е. когда наконец-то удается отделаться от зависимости от того, что наивные авторы текстов и их близнецы наивные читатели текстов называют реальностью». Здесь я имею в виду составленную им книгу «Голоса медиа культуры: теории и практики».

Официальный предлог появления этой книги, как утверждает ее составитель — это найти ответ на вопрос, что такое меди и медиа культура, попытаться охарактеризовать ее проявления в Литве в последние годы и представить некоторые теории, изучающие меди. Сразу же, безо всяких «мне кажется» и «осмеливаюсь думать», категорически утверждаю, что предлог этот — фиктивный, а ответ на вопрос, что такое меди и медиа культура, Витаутаса Михелкявичуса в этой книге совершенно не занимает.

Это видно уже из первого текста книги «Введение. Дяденька Маршал Маклюэн, не будете ли любезны прийти сюда на минутку?», который наивного и поверившего провозглашаемым авторским намерением читателя выбивает из колеи. Называть текстом то, что продолжается с 9 по 24 страницу книги, можно только условно. Обычное понимание текста и даже гипертекста требует того, чтобы текст был осмысленным, т.е. указывал на что-то другое, что находится за его пределами, даже если бы это была сама медиа, в которой он размещен. Текст, который нам представляет составитель на упомянутых пятнадцати страницах, такому понятию не поддается. Если свалить в одну кучу стенограмму фильма Вуди Алена «Энни Холл» (1977) (которую, кстати, нас настойчиво просят не читать, потому что она, видите ли, находится на левых страницах), рекламные киноафиши 1970-х и винегрет из примерно ста слов о Маршале Маклюэне, мире как макулатуре и пережитке как медийном

состоянии мы получаем не столько, по выражению одной обозревательницы, «жемчужину для любителей нелинейного чтения», сколько — а в данном случае это намного важнее — определенное закодированное и кодирующее сообщение (выражаясь словами автора, нежный массаж). Как в гипнозе счет от десяти до одного имеет значение не благодаря своему содержанию (неважно, в каких числах и что именно — секунды, дыхание или что-то другое — исчисляется), а скорее благодаря тому, что помогает установить ритмику и перенестись в иное состояние сознания, так и этот винегрет должен выполнить функцию гипнотизирования перед сеансом терапии.

Существенным вопросом, несомненно, является тот, кого же здесь гипнотизируют? Естественный ответ был бы такой — читателя, подобно тому, как зрителя в начале фильма Ларса фон Триера «Европа» (1991), гипнотизирует голос за кадром. Однако следующий за упомянутыми пятнадцатью страницами коллективный поток сознания авторов (ограничусь лишь перечислением названий авторов-медиумов, так как названия их текстов не всегда соответствуют содержанию транслируемой информации: «Витаутас Михелкявичус», «Валентинас Климашаускас», «Лина Михелкявиче», «Екатерина Лавринец», «Таутвидас Баяркявичус», «Информатор», «PB8» и др.²) все же позволяет мне утверждать, что сами себя гипнотизируют / гипнотизируются авторы книги. Все тексты в книге в худшем случае напоминают болтовню медиума или аватара, находящегося в состоянии транса и транслирующего не свой текст, а в лучшем случае это книга, составитель которой и сам не прочел всех текстов и до конца не понял, почему именно эти, а не другие тексты вместе легли в одну и ту же книгу. О том, что это только первичный вариант, свидетельствуют продолжающиеся после появления книги сеансы групповой терапии все тех же авторов, в которых они делятся между собой переживаниями этой книги (ср. «Витаутас Михелкявичус: Валентинас, ты бы согласился с тем, что я тебя назову аватаром Маршала Маклюэна в Литве? Валентинас Климашаускас: Если Литва действует по принципу виртуального интернетного мира «Second Life» и если я могу тебя назвать кинокритиком Скирмантасом Валюлисом, тогда да. Жаль, что я не вижу или попросту не узнаю в окружающих людях аватаров других знаменитостей, хотя здесь я сам себе возражу и скажу, что знаю по меньшей мере пару Жижексов, Чаплина и несколько кураторов современного искусства Малашаускасов. Это все же доказывает то, что трудно быть другим человеком или не быть собой»³. Обратите внимание на то, что и этот «разговор» является бессмысленным течением двух потоков сознания: на простой вопрос Витаутаса Валентинас отвечает тем, что на тот момент подготовил его вокабулярный аппарат, или, как он наверняка вы-

разился бы, транзистор (если это, то да, но жалко, что нет, однако все-таки да, а это доказывает, что трудно быть другим человеком). Ответ Витаутасу, естественно, неинтересен — он кидает следующий подготовленный «вопрос». Похоже на то, что гипноз продолжился и за пределами книги.)

Признаюсь, я не знаю, насколько этим молодым людям помогает такой психотерапевтический метод, так же как и не знаю настоящей причины обуявшей их мании болтовни. Однако имея в виду то, что уже упомянутому Вуди Аллену, который, как известно, практиковал публичные сеансы психотерапии в своих фильмах, по его же словам, отвязаться от психоанализа помогли только сексуальные отношения со своей приемной дочерью, заставлять умолкнуть авторов этой книги становится страшно. Может, вы все-таки болтайте дальше — а уж я могу и потерпеть. Ну, а тем, кто хочет познакомиться с изучением медий на литовском языке, пока придется подождать.

ВИКТОРАС БАХМЕТЬЕВАС — докторант философии в Католическом университете в Лювене (Бельгия).

o

¹ Томас Содейка, «Замечания по прочтении одного текста Мантаса Адоменаса» // Naujasis židinys/Aidai, 1998, № 5/6, с. 358.

² А всем, кому интересно само содержание этой книги, рекомендую отличный обзор Эрики Григоравичене, которая умудряется навести в этом хаосе кое-какой порядок и предоставить несравнимо больше информации, чем сама книга, ставшая претекстом обзора. См. Эрика Григоравичене, «Эхо сети. Еще кое-что о книге «Голоса медиа культуры: теории и практики» // 7 meno dienos, 13 марта 2009 г.

³ См.: «От Интернета до книги. О медиа культуре в Литве» // Šiaurės Atėnai, 27 февраля 2009 г. А также: «Медиа культура между теорией и практикой. Разговор о бывших и существующих идеях» // 7 meno dienos, 20 февраля 2009 г.

Printed Project
Issue 11: 'Farewell to Post-Colonialism'
Curator / Editor: Sarat Maharaj
(in collaboration with Sopawan Boonimitra, Johnson Chang, Tamar Guimarães, Steven Lam, Khaled D. Ramadan, Gao Shiming, Dorothee Albrecht)

Printed Project 11 is based on a series of reflections, extensions and musings emerging from and around 'Farewell to Post-Colonialism' – the Guangzhou Triennial 2008. The critical thinking and lines of inquiry explored include the global shifts in political and economic focus, and how this relates art practice and theory in China and beyond. Contributors include: Sarat Maharaj, Sopawan Boonimitra, Tamar Guimarães, Steven Lam, Khaled D. Ramadan, Dorothee Albrecht, Gao Shiming, Stuart Sim, Annie Paul, Trinh T. Minh-ha, Khaled Hafez, Johnson Chang, Gertrud Sandqvist, Michael Lee and Stina Edblom.

Printed Project is a curated contemporary art journal, published twice a year by Visual Artists Ireland. Printed Project brings comprehensive thought, argument and opinion to bear on contemporary dialogues and debates; and considers the shared consequences for all, as our culture backs into the future.

Further information / subscriptions: www.printedproject.ie

arts council
visual arts
LOTTERY FUNDED

arts council
culture ireland
cultur éireann

Адрес редакции
125104, Москва,
Большой Палашевский пер., д. 9/1
тел.: (495) 609 0812, факс: (495) 609 0812
e-mail: martmag@online.ru

Moscow Art Magazine office
9/1, Bolshoy Palashevsky per., Moscow, Russia, 125104
tel.: 7.495.609.0812, fax: 7.495.609.0812
e-mail: martmag@online.ru

<http://xz.gif.ru>



XЖЖ

Журнал можно приобрести в Москве:
магазин "Новодел", Б. Палашевский пер., 9/1
магазин "Фаланстер", М. Гнездииковский пер., 12/27
магазин "Ad Marginem", 1-й Новокузнецкий пер., 5/7
магазин "Культтовары", Крымский вал, 10
(в помещении ЦДХ)
магазин "Графоман", Крутицкое подворье
Центр современного искусства М'АРС, Пушкирев пер., 5,
Галерея Герцева, Каретный ряд, 5/10
Магазин «Гилея», Нахимовский пр-т, 51/21
Магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
и в магазинах сети "О.Г.И."

в Санкт-Петербурге:
магазин "Борей", Литейный пр-т, 58
магазин "Летний сад",
Большой пр-т Петроградской стороны, 82
кафе "Zoom", Гороховая ул., 22

в Нижнем Новгороде:
кафе/магазин "Буфет. Еда и культура",
Ошарская ул., 14