

the new international

СПЕЦИАЛЬНОЕ
ИЗДАНИЕ

the new international

Феликс Гонзалес-Торрес

Йохан Гримонпре

IRWIN

Пол Кхера

Макико Кудо

Гошка Макуга

Ширин Нешат

Сантьяго Сьерра

Дан Во

и проект, посвященный деятельности

Александра Бренера,

при участии Майкла Бенсона, Казимира Малевича,

Джудит Шоневельд, Александра Соколова,

Ольги Столповской, Дмитрия Троицкого,

Хармен Вербрюгге, Камиля Вершурена

и других

the new international

В 2014 году исполняется 25 лет с того момента, как свершились многие ключевые для человеческой истории события, которые происходили по всему миру. Однако именно два события, произошедшие в 1989 году, особенно радикально изменили ход истории: изобретение Интернета и падение Берлинской стены, ознаменовавшее конец коммунистической эпохи и беспрецедентное расширение пространства позднего капитализма. Оглядываясь назад, мы понимаем, что в тот момент между этими двумя событиями не было прямой взаимосвязи, однако сегодня их сложно разделить: вместе они сформировали то быстро глобализирующееся общество, в котором мы сейчас живем.

В 1989 году также появились первые заявки на «глобальность» искусства; они получили отражение в таких выставках, как, например, «Маги земли», которая прошла в Париже и представила 50 художников с Запада и 50 – из прочих уголков мира. Как ни странно, куратор выставки Жан-Юбер Мартен хотя и повсеместно говорил о максимально широком международном подборе художников, все-таки сделал заявление, что не хочет связываться с «политической машиной» и злободневной проблематикой. Напротив, он выбирал таких художников, которых, по его мнению, объединяет стремление к «духовной самореализации». Критики немедленно обвинили выставку в том, что она избегает актуальной социальной и культурной проблематики, а теоретики – что она воспроизводит колониальные стереотипы. Несмотря на это, по сей день эта выставка порождает кураторские дискуссии об опасности исследования гомогенизирующих сил глобализации.

Однако, возможно, самым главным можно назвать то, что «Маги земли» и последовавшие за выставкой дискуссии стали для арт-деятелей 1990-х катализатором размышлений о том, в какой мере и как искусство и выставки отвечают на вопросы международного значения. Каким образом для художника стало возможным оценить влияние таких событий, как крах коммунизма и появление Интернета, или глобальную власть массмедиа, или необходимость разрабатывать более критическую политику идентичности? Ситуации, сложившиеся в какой-то одной географической точке, стали все заметнее откликаться далеко за пределами ее территориальных и культурных границ. Пусть это оказало не очень сильное влияние на соотношение сил, однако на передний план вышла необходимость осознавать скорее различия, чем сходства.

В то же время, используя новые информационные возможности цифровой коммуникации, художники и кураторы развивали собственные сети связей и расширяли перспективы деятельности по всему миру, участвуя в биеннале, которых становилось все больше. Понять масштабы бурного роста этих мега-выставок можно, хотя бы ссылаясь на факт, что примерно за сто лет, с 1895 по 1989 год, в мире было основано 27 биеннале, а в 1990-е появилось еще 32.

Исходя из синтеза художественных феноменов с процессами, происходившими в мире, стали формироваться возможности для нового понимания «интернационального». Итогом стало развитие нового визуального синтаксиса, включающего в себя всю сложность социальных и политических контекстов искусства.

Именно из этой совокупности феноменов и обстоятельств происходит концепция выставки The New International. Исследуя эпоху 1990-х как важную поворотную точку в истории мирового современного искусства, выставка представляет два поколения художников: тех, кто стал известен в то десятилетие, и тех, кто только начинал свой путь. Первые осваивали новые художественные практики, которые в то время привлекали внимание общественности к искусству; вторые – в основном художники 1970-х годов рождения – сформировались в условиях возрастающей свободы действия и слова, характерной для той эпохи. Эти художники получают широкое признание именно сейчас, их работы представляют собой свободную игру с проблематикой, которая уходит корнями в 1990-е.

В широком смысле это художники, которые формируют новую международную повестку дня, предпочитают беседу полемике, а их работы исследуют тонкие различия в таких вопросах, как гендерные отношения, национализм, классовая принадлежность, экономика, капитал, СМИ и критика институций. Но, конечно, было бы неверно заявлять, будто все художники, появившиеся на сцене в то десятилетие, вовлечены в создание нового интернационального мировоззрения или что задача искусства – немедленно отражать ту геополитическую ситуацию, в которой оно существует. Тем не менее есть несколько теорий, описывающих основы этих художественных практик.

Например, критик Мидори Мацуи сравнивает искусство, появившееся в Японии в 1990-е годы (она обозначает его термином «микрופоп»), с концепцией «малой литературы», принадлежащей философам Делезу и Гваттари. По ее словам, малую литературу «создают те, кто пишет на «большом языке»,

созданном не ими, превращая синтаксические или идиоматические неправомерности в новые формы выражения». Мацуи далее описывает этот процесс применительно к творчеству художников, развивающих новый интернациональный взгляд на мир: «Это можно описать как установление связей между разрозненными вещами поверх границ, принятие художником независимой позиции внутри авторитарной структуры и создание ассоциаций, отсылающих к различным видам опыта, выходящим за рамки опыта конкретной личности»¹.

В тексте «Искусство после коммунизма?» куратор Роберт Флек предлагает анализ формирования «интернационального стиля» во второй половине 1990-х. Этот стиль имеет только отдаленное сходство с изначальным интернациональным движением 1950-х, зато актуализирует наследие авангарда, вновь превращая искусство в поле для критики:

«Предложенное Мишелем Фуко различие между «универсальными интеллектуалами», такими как Вольтер или Сартр, отстаивавшими универсальные ценности в ходе официальной полемики, и сегодняшними «специфическими интеллектуалами», которые выступают в роли экспертов по отдельным вопросам, хотя и затрагивающим проблемы, насущные для всего общества, – хороший пример тех изменений, что претерпело искусство от классического авангарда до критического искусства 1990-х. <...> Критика более не универсальна, она проявляется в приложении к конкретным вопросам, образам и процессам»².

Взятые вместе, эти две точки зрения задают некоторые параметры, посредством которых можно определить специфику сознания двух поколений художников, участвующих в проекте. Несмотря на то, что все художники имеют очень разное происхождение, в своей практике им свойственно избегать и даже входить в конфронтацию с национальными или монокультурными контекстами.

Сопоставляя многообразные временные контексты и перспективы, вовлекая зрителей визуально, физически и психологически, творчество каждого из художников представляет собственный взгляд на мир, полный специфических тонкостей и не поддающийся односложным определениям. Но как понимать само слово «интернациональный»?

Эволюция этого термина происходила в течение всего XX века: он возник в эпоху индустриализации внутри марксистской идеологии классовой борьбы, затем, после Второй мировой войны, развивался как идея, которая должна была служить фундаментом для «единого мира» разных народов. Идея ново-

го интернационализма включает в себя описанную генеалогию и утверждается через внутреннюю ориентацию на постоянное обновление. Марксизм породил такие движения, как Первый, Второй и Третий интернационалы профсоюзов, а конец Второй мировой войны ознаменован созданием Организации Объединенных Наций и других межправительственных организаций, сотрудничающих в области защиты экономических и политических прав.

Сегодня этот термин часто используется как синоним «иностранный», то есть чужого или незнакомого, но, с другой стороны, он предполагает и понимание собственной идентичности в рамках более широкого подхода, лежащего вне чьего-либо частного опыта. В противовес тому «однобокому» национализму, который мы сегодня наблюдаем в мировой политике, «новое интернациональное» замедляет наступление эпохи полностью глобализованного мира. Иными словами, это способ описания того, как люди разделяют, понимают и воспринимают специфические контексты, не универсализируя конечные частности.

Выставка The New International продолжает серию проектов Музея современного искусства «Гараж», исследующих эпоху 1990-х как важную поворотную точку в истории мирового современного искусства. Прошлые проекты этой серии включают в себя выставки «Реконструкция-1: 1990–1995» и «Реконструкция-2: 1996–2000», организованные совместно с фондом «Екатерина». Это были первые выставки и публикации, представившие всеобъемлющее исследование жизни московского художественного сообщества 1990-х годов. Следующим проектом этой серии станет 89plus RUSSIA, который готовится при участии кураторов Ханса-Ульриха Обриста и Саймона Кастетса в рамках программы «Полевые исследования» Музея современного искусства «Гараж». Работа проекта начнется во время проведения выставки The New International и будет идти в течение года, представляя собой исследование нового поколения российской визуальной культуры – поколения рожденных в 1989 году и позже. Кроме того, осенью 2014 года будет опубликована книга, отражающая главные события и выставки 1990-х, которые дали начало международному диалогу, возникшему благодаря деятелям московской культуры и при их участии.

Кейт Фаул, главный куратор Музея «Гараж»

1 M. Matsui, 'The Door into Summer: The Age of Micropop', in *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*, M. Matsui, Parco Co., Ltd., Tokyo, 2007, p. 33.

2 Robert Fleck, 'Art after Communism?', in *Manifesta 2: European Biennial for Contemporary Art / Luxembourg*, R. Fleck, M. Lind, B. Vanderlinden, Agence luxembourgeoise d'action culturelle a.s.b.l., Luxembourg, 1998, p. 196.



Felix Gonzalez-Torres

Феликс Гонзалес-Торрес (1957, Куба – 1996, США)

Феликс Гонзалес-Торрес размывает границы как между публичным и частным пространством, так и между различными социальными моделями поведения, посредством которых мы познаем мир, и, используя самые минималистические средства, отражает сложность жизни. Отвечая на вопрос, что побуждает его к творчеству, Гонзалес-Торрес говорил: «Это может быть личная потребность и/или политическая потребность. Я человек, который живет в этом обществе, я продукт этого общества и этой культуры. Я не только отражение, я сам и есть эта культура...»¹. Пристально разглядывая и общественно значимые, и рядовые события, художник использует их мимолетные образы, повседневные коммерческие товары, биографические детали и зафиксированные в медиа свидетельства социальных противоречий и создает из них такие произведения, которые могут одновременно материализовываться и исчезать – в зависимости от восприятия зрителей. Многие его работы подписаны «Без названия», что прямо говорит о желании художника оставить свои произведения незавершенными, с открытым концом.

«Без названия» (1991–1993) – две примыкающие друг к другу фотографии, сделанные самим художником. Работы Гонзалеса-Торреса для билбордов демонстрируют весьма личные для него образы, которые он считал необходимым выставить на обозрение публики. Для данной работы он использовал две фотографии птиц в небе, неизбежно отсылающих к темам свободы и полета.

Другая серия, куда входит «Без названия» («Пара») (1993), по замыслу автора акцентирует внимание зрителя на личных историях и разделении субъективного опыта. Работа представляет собой две гирлянды из электрических лампочек, которые могут быть инсталлированы каждый раз новым способом. Она входит в серию из 24 работ, у каждой из которых есть свое объяснение, отсылающее к тем или иным событиям или идеям, которые имеют для автора личное

значение. В серию также входят работы «Без названия» («5 марта»), «Без названия» («Странная музыка»), «Без названия» («Листья травы»), «Без названия» («Любовники – Париж»), «Без названия» («Америка») и «Без названия» («Последний свет»).

«Без названия» (1991–1993) и «Без названия» («Пара») (1993) впервые были выставлены вместе в Andrea Rosen Gallery в Нью-Йорке в 1993 году, в зале, которому Гонзалес-Торрес дал название «Путешествие № 1». Здесь объединяются небесный простор и свет привычных нам лампочек накаливания, внутреннее и внешнее пространство, и тем самым очерчиваются собственные временные и пространственные границы этих произведений.

«Без названия» («Вальдхайм Папе Римскому») (1989) – одна из 55 маленьких фотографий C-Print, разрезанных на кусочки, как пазл, которые художник создавал с 1987 по 1992 год. Каждый пазл запаян в пластиковый пакет, который прикалывается к стене простыми булавками. На фотографии, которая говорит одновременно о лицемерии культуры и о хрупкости любого образа, изображен бывший президент Австрии и Генеральный секретарь ООН Курт Вальдхайм, принимающий причастие из рук Папы Римского. Он также известен тем, что скрывал свою причастность к военным преступлениям нацистов. В интервью куратору Роберту Сторру Гонзалес-Торрес сказал: «Мы знаем, что эстетика – это политика. Эстетика – это даже не о политике, она сама есть политика»².

Феликс Гонзалес-Торрес
«Без названия», 1991–1993
Билборд
Две части: размеры варьируются в зависимости от инсталляции
Фото экспозиции Феликс Гонзалес-Торрес
в Andrea Rosen Gallery, 1993
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation
Courtesy Andrea Rosen Gallery, Нью-Йорк

Johan Grimmonprez

Йохан Гримонпрез (род. 1962, Бельгия)

«Писатели и террористы играют в игру с нулевой суммой. Сколько получают террористы, столько теряют романисты. Много лет назад я думал, что писатель-романист способен изменить внутреннюю жизнь культуры. Теперь эту территорию заняли автоматчики и изготовители бомб. Они атакуют человеческое сознание. До того, как мы все ввязались в эту игру, этим занимались писатели».

Дон Делилло, «Mao II» (New York: Viking, 1991)

В фильме «наберите И-С-Т-О-Р-И-Я» (1997) использованы кадры из теленовостей, голливудских фильмов, мультфильмов и рекламы, посвященные теме захвата самолетов: от первых революционеров-угонщиков, впервые появившихся в новостях в конце 1960-х, до анонимных историй с бомбами в чемоданах, спонсировавшихся целыми государствами, в 1990-е. В своем 68-минутном фильме, совершившем прорыв в кинодокументалистике, художник рассказывает, как подъем международного терроризма изменил стилистику телевизионных репортажей, и размышляет о том, как смешение реальности и вымысла в массмедиа повлияло на ход истории.

Весь сюжет своего фильма Гримонпрез строит на соперничестве террориста и романиста: действия террориста «изменяют внутреннюю жизнь культуры», как раньше это делали писатели, но на этот раз посредством их освещения на телевидении. Однако к концу фильма становится ясно, что странная магия угонов самолетов тоже пала жертвой вечной погони массмедиа за новизной. В конце фильма в ток-шоу Ларри Кинга на CNN приглашают пару молодоженов, которые случайно засняли крушение захваченного угонщиками самолета. На один вечер они становятся телезвездами, а террористы оказываются лишь их безымянными, безликими помощниками на пути к славе.

По словам Гримонпрез, его фильм показывает, что массмедиа, освещая исторические события, стремятся представить нарратив, удобный для потребителя, а не

объективное изложение фактов. Он также заметил: «Самолет – метафора истории. Он трансгрессивен, он всегда в пути, всегда между несколькими странами, между несколькими родинами. Сегодня родина – предмет кочующий. У палестинцев не было своего государства, поэтому самолет стал для них чем-то вроде дома, родины. <...> Лейла Халед в своем интервью говорит, что, поскольку не существовало палестинской территории, вести войну пришлось в самолетах; самолет предстал домом и родиной для граждан несуществующей страны»¹.

Художник также предполагает, что история «самолетного терроризма» неразрывно связана с историей холодной войны: она началась, когда Восток и Запад были четко разделены, а у угонщиков тогда еще были имена. В 1980-е годы, когда прежние границы рухнули, образ угонщика самолетов также исчез – его заменили политическая риторика и глобальные властные игры. Гримонпрез связывает это с «динамичной абстрактной капитализма, распадом СССР и попытками США переосмыслить себя через своего воображаемого Другого»².

1 'Felix Gonzalez-Torres interviewed by Tim Rollins', in *Felix Gonzalez-Torres*, T. Rollins, J. Avgikos, S. Cahan, W. Bartman, A.R.T Press, Los Angeles, 1993, p. 19.

2 R. Storr, 'Felix Gonzalez-Torres: Être un Espion'. *ArtPress*, January 1995, pp. 24–32.

1 C. Bernard, 'Supermarket History. Interview with Johan Grimmonprez about his film *dial H-I-S-T-O-R-Y*', in Inflight, J. Grimmonprez (ed), Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2000, p. 68 (Originally published in Parkett #53, Zurich/New York, 1998).

2 ibid, p. 71.

1. Йохан Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс
© 1997–2003 Johan Grimonprez

2. Семья радикальных
чернокожих активистов, Алжир,
январь 1972
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс



1

3. Кодзо Окамото, член Красной
армии Японии, Тель-Авив,
май 1973
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс

4. Йохан Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс
© 1997–2003 Johan Grimonprez

5. Три угнанных самолета на
аэродроме в пустыне, Амман,
12 сентября 1970
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс



2, 3

6. Сана'а Мхаидли, мученица,
совершившая самоубийственную
атаку, Бейрут, февраль 1985
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс



4

7. Муна Абдель Маджид,
палестинская угонщица, Амман,
август 1970
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс

8. Лейла Халед, палестинская
угонщица, август 1969
Кадр из фильма Йохана
Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре и Рони
Виссерс

9. Йохан Гримонпре
«наберите И-С-Т-О-Р-И-Я», 1997
Фото: Йохан Гримонпре
и Рони Виссерс
© 1997–2003 Johan Grimonprez

5



6, 7, 8



9





Группа IRWIN основана в Любляне (Словения) в 1983 году, когда эта страна еще входила в состав Югославии. В группе пять участников: Душан Мандич (род. 1954), Миран Мохар (род. 1958), Андрей Савски (род. 1961), Роман Ураньек (род. 1961) и Борут Вогельник (род. 1959). Группа IRWIN также стояла у истоков сообщества NSK (Neue Slowenische Kunst, «Новое словенское искусство»), основанного в Любляне в 1984 году, которое исследует тему словенского национального самоопределения, вместе с музыкальной группой Laibach, театром Scipion Nasice Sisters, дизайнерским коллективом New Collectivism и группой Department of Pure and Applied Philosophy.

Возникшая в среде люблянских панков и граффитистов, группа IRWIN создает живопись, инсталляции, перформансы и разного рода акции – все вместе они демонстрируют веру группы в то, что для искусства не существует нейтрального пространства. IRWIN определяют всю свою деятельность как стремление создать контекстно-специфичную практику, которая будет в первую очередь ориентирована на коллективное усилие, а не на отдельную личность, что позволит их искусству создать универсальный резонанс. Также они являются изобретателями «ретропринципа», или «ретроавангардизма», через который они определяют метод работы NSK. Этот подход они описывают как переработку и комбинирование исторических символов и философских идей – в особенности тех, которые использовались правительствами и другими политическими институтами для достижения власти, а также тех, что фигурируют в истории искусства.

В июне 1991 года Словения первой из стран федерации провозгласила независимость от Югославии, а NSK объявило своей миссией создание «государства во времени», которое не имело бы территории и не определялось национальностью. Одним из первых проектов на пути к его созданию стало открытие «Посольства NSK в Москве». С 10 мая по 10 июня 1992 года группа IRWIN организовала

«Посольство» в рамках Apt-Art International (инициаторы конкурса проектов – Виктор Мизиано, Константин Звездочетов и Елена Курляндцева) при участии галереи «Риджина» – одной из первых московских частных галерей. Apt-Art International продолжал традицию квартирных выставок неофициального искусства 1970–1980-х годов; одним из основателей проекта был московский концептуалист Никита Алексеев. Неотъемлемой частью таких событий были интенсивные дискуссии на кухнях – их Apt-Art International взял за образец взаимодействия, которое способно превратить частную квартиру в площадку международных культурных прений. В течение месяца посольство IRWIN-NSK размещалось в съемной квартире на Ленинском проспекте, 12, рядом с Парком Горького. Это был первый проект в России, поставивший цель наладить прямой диалог с художниками Восточной Европы. Временная институция стала площадкой для лекций, дискуссий и перформансов под общим девизом «Как Восток видит Восток», в которых принимали участие художники, критики и философы. Исследуя контексты, в которых существовало искусство бывших СССР и Югославии, этот проект стремился обозначить как точки пересечения, так и противоречия двух социализмов.

На выставке *The New International* проект «Посольство NSK в Москве» представлен в четырех аспектах. Это произведения искусства и предметы, связанные с созданием «Посольства»; документация его деятельности, включая фотографии, видео, плакаты и приглашительные билеты; развитие его историографии, включающее архивные материалы, предоставленные участниками проекта; и дискуссионная программа, в которую входят как воспоминания о проекте 1992 года, так и размышления о том, «как Восток видит Восток» в сегодняшней перспективе.

IRWIN
«Посольство NSK в Москве», 1992
Фото: Йоже Сухадольник

Пол Кхера (род. 1964, Великобритания)

Пол Кхера – дизайнер, фотограф и кинематографист, живущий в Лондоне и Гималаях. В 1990-е годы он работал дизайнером журнала Vogue, который в тот момент планировал запуск русского издания. Это вызвало у Кхеры интерес к кириллической письменности, в которой, как он обнаружил, было очень мало современных шрифтов, из-за чего большинство печатных материалов выглядели старомодно и не соответствовали своему времени.

Желание Кхеры создать для русского Vogue совершенно новый подход к кириллической типографике (чего так и не случилось) вылилось в пятилетний проект *Post Soviet*, начатый в 1999 году. Работая принципиально больше с субкультурами, чем с мейнстримом, дизайнер разработал шрифт, основанный на современном восприятии как латинских, так и кириллических букв и отражавший энергию тех, кто будет им пользоваться. Кхера говорит: «Шрифт создавался для нового постсоветского поколения, для тех, кто родился и вырос при социализме, а сейчас, когда им за двадцать, живет в чем-то вроде протокапитализма. Мне казалось, что это прекрасный шанс гибридизировать внешний вид двух языков, что вместе мы сможем произвести перемены, которых поодиночке и представить не могли бы. Потенциал к изменениям – вот как я бы определил свое ощущение постсоветского в те годы»¹.

Источником вдохновения для Кхеры послужили российские малотиражные афиши концертов, которые художнику передали в начале 1990-х и которые, по его словам, проводят «прямую линию от Ленина к группе 808 State, играющей электронную музыку»². Затем, в ходе развития проекта, он разговаривал с художниками в России, Украине и странах Балтии, стремясь определить направление и стиль проекта. «Некоторые из них обожали лозунги. Один лозунг застрял у меня в памяти: «Достал пистолет – стреляй». Мне

это показалось своеобразным переводом слогана «Just do it». Иными словами, пришло время действовать и использовать все возможности. Другой запомнившийся мем – «порно вирус тр3», перечень вещей, к которым тогда сводился Интернет независимо от его изначального предназначения. Здесь я тоже вижу параллель с западной жизнью, ведь в ту эпоху мы были свободны выбирать новые характеристики и определения для мира, в котором живем»³.

Шрифт *Post Soviet* распространялся бесплатно с 1999 по 2004 год в четырех начертаниях: «Идеология», «Революция», «Культура» и «Свободная революция». Внутри каждого начертания десять символов из всего алфавита несут в себе лозунги. Они становятся видны, если текст печатается крупными буквами, но если шрифт мелкий, они лишь создают рябь или разрывы в силуэте буквы. Проект, основанный на энергии идеализма, стремился ненавязчиво, исподволь распространять идеи нового поколения, передавая информацию широкой публике в странах бывшего СССР и на Западе. Было решено, что шрифт будет находиться в обращении всего пять лет, а потом будет переработан, чтобы отражать уже новое время.

Прошло десять лет, шрифт *Post Soviet* уже принадлежит истории, и, как знак своего времени, он используется для всей полиграфии проекта *The New International*.

Пол Кхера
«Постсоветский» слоганы, фильм, 40 секунд
Флэш, 2001

1 Paul Khera, email to the author, 8 June 2014.
2 ibid.
3 ibid.

достал пистолет—стреляй!

ПРАВ

русские социально опасны, потому что в середине жизни они осознают, что им совершенно нечего терять

100
DTM

защита прав потребителей—

это традиционно

достал пистолет—стреляй

защита прав потребителей—

это традиционно

достал пистолет—стреляй



Макико Кудо принадлежит к поколению художников, выросших в так называемое «потерянное десятилетие» 1990-х в Японии, когда лопнул «мыльный пузырь» экономики (1991), великое землетрясение Хансин-Авадзи разрушило город Кобе, а в токийском метро провела газовую атаку религиозная секта «Аум Синрикё» (оба – 1995). Природные и социальные катастрофы выбили из колеи культуру, которая и так уже теряла традиционные ценности, и жизнь в атмосфере неопределенности стала нормой. Для многих молодых людей того времени единственным выходом было превратить проблемы раздробленного общества в возможности личной свободы.

Так возникло художественное направление, которое критик Мидори Мацуи называет «микрופоп», и Кудо считается его представителем. Этот термин у Мацуи описывает третью волну художников, получивших международную известность начиная с 1990-х годов, – художников, которые работают со специфическими социальными явлениями современной Японии: «Они отказываются от идеологической вовлеченности и личного символизма и стремятся к позитивной реализации радикальных практик «малых дел», превращая различные ограничения своей жизни – невидимость для общества, нехватку материальных ресурсов, детскость воображения – в собственную силу»¹. Отказываясь от разделений по возрасту, полу и национальности, используя метод свободных ассоциаций и представляя знакомое прозрачным, Мацуи говорит о микрופопе как об искусстве, где «независимо от любой четко выраженной идеологии изобретается уникальная эстетика или поведенческий код: мелкие фрагменты перекомбинируются посредством разнообразных накапливающих практик»². Представители этого направления занимают внеинституциональную позицию и создают из доминирующих норм свой собственный язык.

Художник микрופопа воспринимает мир через визуальные аналогии, объединяет разнородные фрагменты, независимо от их «низкого» или «высокого» статуса. В попытке отразить явления, неподвластные рассудочному восприятию, они из своего собственного отношения к культуре создают метанарративы.

В обеих работах – «Менеджер конца света» (2010) и «Мусоросжигательный завод в Огаве» (2010) – Кудо показывает места, где побывала, вместе с ассоциациями из своих воспоминаний и тем самым создает магические и в то же время банальные пейзажи, феноменологические, переходящие миры, притягивающие зрителя своей интимностью. Ее яркие цветочные поля, сотканые, как ковры, и экспрессивные мазки напоминают работы Джексона Поллока, Моне и Руссо. Работы отсылают к классической японской символике и к эстетике манги, а живописные изображения несуществующих мест, как подсказывают названия обоих произведений, одновременно манят и отталкивают зрителя.

Макико Кудо
«Менеджер конца света», 2010
Холст, масло
227,3 x 363,8 см
Courtesy Marc Foxx Gallery, Лос-Анджелес
Фото: Роберт Ведемейер, 2011

«Использование разных источников информации позволяет нам выстроить более широкую картину мира, создавая ее из малых доз информации, поданной разными путями. Интернет размывает границы, постоянное перетекание информации в медиа-каналах делает ее абстрактной: чем больше информации нам доступно, тем более размытыми становятся территории, на которых все время меняются и наслаиваются друг на друга коллективное сознание, связанная с ним культура, власть и бизнес. Однако весь этот объем информации не гарантирует объективность. Когда исторический факт может существовать только как фрагментарное воспоминание, мы должны по-прежнему искать и выбирать нужное нам из всего того, к чему получаем доступ».

Гошка Макуга, «Полуправда» (2012)

Гошка Макуга в своих исследованиях сопоставляет данные естественных наук, математики, журналистики, дизайна и истории искусства. Макуга критикует как кураторские и архивные практики, так и практики художественных институций. Она исследует, как визуальные языки могут взаимодействовать или спорить с более широкими социальными контекстами и политической проблематикой. В последнее время художница работает с гобеленом – техникой, которая в известной мере устарела, но которая еще с эпохи Возрождения служила традиционным способом отражения жизни общественных и политических институтов (от королевского двора до ремесленных цехов) и посредством аллегорий говорила о власти и общественном устройстве.

Инсталляция «Что есть, то есть, а чего нет, того нет», созданная для dOCUMENTA (13) в 2012 году, состоит из двух частей, вторая из которых представлена на этой выставке. Часть 1 – два монументальных черно-белых гобелена, воспроизводящих репортажные фотографии, – была впервые выставлена в ротонде музея Фридрицианум в Касселе (Германия). Здесь изображены сто деятелей культуры Афганистана (послы, художники, работники НКО, журналисты, интеллектуалы), которых Макуга сфотографировала на фоне руин кабульского дворца Дар-уль-Аман («Ворота в спокойствие»). Часть 2 – та, что будет показана на выставке *The New International*, – впервые была продемонстрирована в Королевском му-

зее (Queens Museum) в Кабуле, который стал одной из трех платформ проведения dOCUMENTA (13). Здесь изображены представители художественного сообщества, пришедшие на церемонию вручения премии Арнольда Боде, основателя «Документы», которую Макуга получила в 2011 году. Фигуранты арт-сцены запечатлены на фоне кассельской Оранжевой вместе с кураторами и организаторами dOCUMENTA (13) и участниками различных протестных движений, таких как Оссури и Tea Party.

Макуга говорит, что ее проект о поиске правды в условиях, когда в культуре доминирует идея наблюдения за реальностью. Она спрашивает: «Как знание правды обуславливает деятельность художника? Почему правда важна для мира искусства и что вообще такое правда?» Ее метания между Касселем и Кабулом – результат кураторской программы dOCUMENTA (13), в которой элита арт-мира предстает общим знаменателем для любого ландшафта. Один город – это провинциальная родина одного из самых долгоживущих международных художественных проектов, другой – город, разрушенный войной, где по сей день ведутся военные действия, но в то же время постоянно присутствуют различные НКО, вносящие свой вклад в восстановление афганской культуры. Несмотря на огромный контраст между этими двумя городами, оба они, по словам Макуги, втянуты в «экономическую зависимость, связывающую воедино мир искусства и реальный мир».

1 M. Matsui, 'The Door into Summer: The Age of Micropop', in *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*, M. Matsui, Parco Co., Ltd., Tokyo, 2007, p. 29.

2 ibid.

Гошка Макуга
«Что есть, то есть, а чего нет, того нет – 1», 2012
Гобелен
520 x 1740 см
Courtesy автор и Andrew Kreps Gallery, Нью-Йорк



Гошка Макуга
«Что есть, то есть, а чего нет, того нет – 2», 2012
Гобелен
330 x 1106 см
Courtesy Marciano Art Collection, Лос-Анджелес



Ширин Нешат выросла в Иране в сравнительно прогрессивное для этой страны время, но в ходе ее учебы в Калифорнии, в 1979 году, произошла Иранская революция, и Нешат была вынуждена разорвать связи с оставшейся на родине семьей и просить убежища. С тех пор она живет в США. Впервые вернувшись в Иран в начале 1990-х, Нешат начала исследовать конфликты между политическим и личным, человеком и нацией, возникшие из-за подавления свободы самовыражения и действий женщин в Иране.

В видеоинсталляции «Турбулентность» (1998) на две противоположные стены одновременно проецируются два черно-белых видеофильма. На одном экране женщина в чадре стоит спиной к камере перед пустым залом. На другом – полный зал мужчин слушает пение мужчины, который стоит на сцене спиной к зрителям и лицом к женщине на противоположном экране. Он страстно исполняет любовную песню на стихи суфийского поэта XIII века Джалаладдина Руми. Закончив петь, мужчина остается на сцене и словно прислушивается к женщине на противоположном экране, начинающей свою песню. Женщина в чадре поет без слов, ее песня – горестное гортанное пение, пронизывающее собой темное пространство.

И на концептуальном, и на визуальном уровне «Турбулентность» использует противопоставления: черное и белое, мужчина и женщина, пустой и полный залы, стационарная камера, снимающая мужчину, и кружение камеры вокруг женщины, традиционная и нетрадиционная музыка, рациональная и иррациональная коммуникация, общность и одиночество в пространстве. В то же время, исследуя сложные интеллектуальные, физиологические и социальные аспекты исламской культуры, Нешат отказывается от полемики: «С самого начала я решила, что эта работа будет не обо мне и не о моих взглядах на эту тему. Я задаю вопросы, а

не отвечаю на них. Но главный вопрос и главная загадка – каково быть женщиной в исламе»¹.

С видеоинсталляцией «Турбулентность» Нешат перешла от фотографии к инсталляции и кино. Это первая часть трилогии, в которую также входят ее работы «Восторг» (1999) и «Монолог» (1999), затрагивающие близкие темы. «Турбулентность» также стала началом ее сотрудничества с иранской творческой группой, в которую входят композитор и певица Сусан Дейхим, оператор Гасем Эбрахимиан и сценарист и артист Шоя Азари. Героя Азари озвучил классический певец Шахрам Назери.

Ширин Нешат
«Турбулентность», 1998
Кадр со съемок
© Ширин Нешат
Courtesy галерея Gladstone, Нью-Йорк и
Брюссель

Сантьяго Сьерра для работы «Линия в 250 см, вытатуированная на спинах 6 человек, которым за это заплатили» (1999) нанял в Старой Гаване (Куба) шестерых безработных. Каждому заплатили 30 долларов за то, что они позволили сделать им на спинах татуировку. Когда эти шесть участников встают в шеренгу, татуировки на их спинах образуют прямую линию длиной два с половиной метра. Это зафиксировано для вечности на видео и на крупноформатной фотографии.

Факт оплаты означает, что здесь мы имеем дело со свободным выбором участников, но также и с капиталистической структурой власти, особенно в отношении экономики конечного продукта. Сьерра говорит: «Обычно сделать татуировку – личный выбор. Но если вы делаете это «на возмездной основе», ваш жест начинает выглядеть страшно и унижительно. Это наглядно иллюстрирует трагедию наших социальных иерархий»¹. Мужчины, которым безразлично, за что именно им платят деньги, облегчают художнику производство работы, которая в мире искусства существует в совсем иной системе ценностей, чем та, в которой она была создана.

Используя фотографию, видео, перформанс и скульптуру, Сьерра придает своим работам такую конечную форму, которая подтолкнет зрителя к переосмыслению нейтральности минимализма. Например, о своих проектах с татуировками он говорит: «Единственная прямая линия – минимальный достаточный жест, не окруженный никакими помехами»². Однако во всех его проектах есть и дополнительный критический аспект, который вовлекает привилегированную позицию и художника, и зрителя. Работая как в процветающих, так и в депрессивных городах по всему миру, часто нанимая для участия в проектах иммигрантов-нелегалов, проституток, наркоманов и безработных, Сьерра показывает людей как объекты, которые можно использовать, но конечный резуль-

тат не обязательно окажется полезным или продуктивным с традиционной точки зрения. Нанятые добровольцы держат на весу ненужные грузы, сидят взаперти в расставленных в галерее картонных коробках, часами читают вслух телефонные справочники и т. д. Они всегда анонимны и часто стоят спиной к зрителю или их вовсе не видно. Соглашаясь зря тратить время за деньги, эти участники обретают силу: она заключается в том, что их действия ставят перед публикой сложные вопросы об избытке и культуре перед лицом бедности.

С одной стороны, искусство Сьерры можно считать простым воспроизведением эксплуатации труда; с другой – потребительная стоимость человеческого тела мобилизует высказывание. Сьерра создает между этими двумя позициями пространство напряженной двусмысленности и тем самым вызывает дискомфорт у зрителя, который невольно оказывается жертвой противоречия и пытается найти в действиях художника некую логику, которая примирила бы оба полюса.

Сантьяго Сьерра
«Линия в 250 см, вытатуированная на спинах 6 человек, которым за это заплатили»
Espacio Aglutinador, Гавана, декабрь 1999
Courtesy автор и Lisson Gallery

1 J. Rondeau, 'Shirin Neshat Rapture', in Focus series brochure, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1999, first panel.

1 M. Spiegler, 'When Human Beings Are the Canvas'. ARTnews, June 2003, p. 94.
2 ibid, p. 96.





Говорят, что архитектор Фредерик Огюст Бартольди создал скульптуру, которую все мы знаем как статую Свободы, для открытия Суэцкого канала в 1896 году: она должна была служить там маяком. Предложенная им гигантская статуя египетского крестьянина под названием «Египет несет свет в Азию» не понравилась египетскому лидеру Исмаилу-паше, но спустя семнадцать лет была установлена уже под новым названием в гавани Нью-Йорка. На этот раз она была представлена как дар французского народа Соединенным Штатам в честь столетия революционной войны. «Свобода, несущая свет миру» олицетворяет Либерту, римскую богиню свободы, и держит в руках факел и американскую Декларацию независимости.

Проект Дана Во «Мы, народ» (2011–2014) – копия статуи Свободы в натуральную величину, состоящая из 250 отдельных частей. Сделанные из медных листов двухмиллиметровой толщины, фрагменты произведены с использованием тех же технологий, что применяла мастерская Ateliers Gaget, Gauget & Sie в конце XIX века, в том числе техники металлопластики, когда медный лист оборачивают вокруг полноразмерной модели и обивают по форме. Однако – и это отражает изменение расстановки сил на карте мира – если оригинальная статуя Свободы была сделана во Франции во времена промышленной революции, то версия Во изготовлена в Китае, который сегодня является одним из немногих мест на Земле, где сохранились и процветают мастерские, способные взяться за проект такого размера, потому что они по сей день производят гигантских будд.

Название проекта воспроизводит первые слова Конституции США, которая устанавливает права человека, гарантируя правосудие, внутреннее спокойствие, всеобщее благоденствие и «закрепление благ свободы». Больше века спустя, после 11 сентября, войны в Ираке и вторжения АНБ в частную жизнь граждан, нельзя не задаться вопросом, как сегодня используется западное понятие свободы. Копируя один из самых знаменитых в мире памят-

ников свободе, но разделяя его на разрозненные части, которые никто никогда не увидит вместе, «Мы, народ» визуализирует невозможность воплотить в жизнь политические идеалы государства. Сегодня первые слова Конституции больше напоминают лозунг «Нас 99%» движения «Захвати Уолл-стрит», чем слова, на которых основана вера, что страной правит народ.

Разбросанные по музеям и коллекциям разных стран, фрагменты статуи Свободы Дана Во хотя формально и являются все вместе копией статуи, но принимают множество обликов – от фрагментов древнеримских статуй до обломков разбитых самолетов или минималистического искусства – и редко вызывают в памяти свой знаменитый оригинал, по крайней мере при первой встрече с ними. В каком-то смысле такая дестабилизация идентичности статуи, особенно с названием «Мы, народ (фрагмент)», предлагает новый взгляд на понятие гражданства, подчеркивая, каким случайным образом дается нам свобода и идентичность. Это отражается не только в египетской предыстории статуи Бартольди, но и в личной истории самого автора, в годы войны вместе с семьей покинувшего Вьетнам и ставшего гражданином Дании только лишь потому, что им удалось бежать на датском танкере. С другой стороны, эта работа – с ее разорванностью на фрагменты, с ее многообразными, не поддающимися описанию формами – может восприниматься как размышление о том, что инструментализация культуры посредством памятников свободе, таких как статуя Свободы, не смогла поспособствовать распространению западных ценностей. В любом случае амбивалентность скрытого смысла этого произведения становится его неотъемлемым качеством.

Дан Во
«Мы, народ» (фрагмент), 2011–2014
Медь
© Дан Во
Courtesy автор и Galerie Chantal Crousel, Париж

Александр Бренер приобрел международную известность своими провокативными акциями, совершенными в России, в европейских музеях и на международных выставках преимущественно в 1990-е годы. Хотя сам Бренер не относит себя ни к какому движению и не считает, что его акции выражают мироощущение какого-либо поколения, его обычно причисляют к московскому акционизму. Его выступления спровоцировали множество дискуссий и ответных действий со стороны других художников, критиков и кураторов. Бренер заявляет, что его взаимодействие с художественным мейнстримом было кратковременным; сейчас он занимается главным образом самиздатом, любительскими журналами и вносит свой вклад в устную традицию, которую определяет как «освобождение повседневности». Влияние его акций, однако, длится уже много лет. Хотя большинство людей из художественного мира никогда не видели их живую, они обросли легендами и слухами, сделав своего автора героем. Сам Бренер уже много лет не появляется на арт-сцене, но постоянно присутствует на ней как миф.

В январе 1997 года Бренер вошел в амстердамский музей Стеделек и зеленой краской из аэрозольного баллончика нарисовал знак доллара на картине Казимира Малевича «Супрематизм, 1920–1927», за что был арестован. Через месяц суд приговорил его к пяти месяцам тюремного заключения. Этот случай спровоцировал дискуссию о различии радикальных художественных интервенций и вандализма, а также о проблемах безопасности в музеях. Одни журналисты писали, что эта акция не имеет художественной ценности, а другие, включая главного редактора журнала Flash Art, считали, что акция Бренера требует более пристального внимания, и прежде всего вопросы о праве художника посягать на работу другого художника и о символической ценности искусства. В особенности интересно противопоставление ущерба рыночной стоимости картины (оцененной в 20 миллионов гюльденов) и ущерба культур-

ной значимости работ Малевича этого периода, на которые его вдохновила традиция русской иконописи. Сам факт, что картина в музейной коллекции выступает как ценный актив, открывает нам глаза на капиталистическую систему ценностей, подменившую собой изначальные намерения художника. Дальнейшие дискуссии также интерпретировали идею, которую выразил художник, рисуя зеленый знак доллара: финансовый ущерб, нанесенный музею, сопоставлялся с тем негативным воздействием, которое рост доллара оказал на жизнь людей в постсоветской России.

На выставке *The New International* представлен архив художественных произведений, видео, публикаций в прессе и прочих форм документации акции Бренера. Например, группа IRWIN, Джанкарло Поли (Flash Art) и художник Райнер Ганал написали открытые письма в защиту Бренера; Казимир Малевич создал картины на тему этой акции и написал письмо директору музея Стеделек; кинорежиссер Майкл Бенсон сделал видеозапись судебного процесса и распространял ее стенограмму; Александр Соколов делал зарисовки в зале суда и написал обстоятельные статьи и о самой акции, и о ее результатах; Джудит Шоневельд и ее соратники в Амстердаме проводили акции в поддержку художника, зывали к суду и выпустили книгу тюремных записок Бренера; московская «TV Галерея» сделала выставку об этой акции, на которой был представлен фильм Ольги Столповской и Дмитрия Троицкого «\$уд над Брунером».

Временный архив акции Бренера создан при участии Майкла Бенсона, Казимира Малевича, Александра Соколова, Хармена Вербрюгге, Ольги Столповской, Дмитрия Троицкого, Камиля Вершурена и других.

1, 2. Ольга Столповская и Дмитрий Троицкий
Кадры из фильма «\$уд над Брунером», 1998
Courtesy Ольга Столповская

3. Казимир Малевич
«Портрет мужчины (А. Бренер)», 1985
Courtesy Частная коллекция



1



3



2

Биографии художников

Александр Бренер родился в 1957 году в Алма-Ате, Казахстан (бывший СССР).

Избранные выставки: *Claim Against Fame*, Knoll Galerie Wien, Вена (2013); *SMALL*, галерея Марата Гельмана, Москва (2008); *Contemporary Russian Art: Russian soc-art*, Центр современного искусства MODEM, Дебрецен (2008); *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à aujourd'hui*, La Maison Rouge, Париж (2007); *Alexander Brenner / Barbara Schurz: Grenzcamp zwischen Tschechien und Tschetsche*, Galerie Paula Böttcher, Берлин (2001); *It's a Better World*, Дом венского сецессиона, Вена (1997); *Interpol, Färgfabriken*, Стокгольм (1996); *No Man's Land: Art from the New Abroad*, Nikolaj Art Center, Копенгаген (1995); *Химеры, ко мне!* Центр современного искусства, Москва (1995); *Конверсия*, ISEA, Хельсинки (1994); *Мое влагалище*, галерея Марата Гельмана, Москва (1993).

Феликс Гонзалес-Торрес родился в 1957 году в Гуаймаро, Куба. Умер в 1996 году в Майами, США.

Избранные персональные выставки: *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres*, Музей современного искусства MoMA, Нью-Йорк (1992); *Felix Gonzalez-Torres*, галерея Massimo de Carlo, Милан (1991); *Felix Gonzalez-Torres*, галерея Lühring Augustine Hetzler, Санта-Моника (1991); *Серия выставок*, Andrea Rosen Gallery, Нью-Йорк (1990, 1991, 1992, 1993, 1995, 1997, 1998); *Без названия: инсталляция Феликса Гонзалеса-Торреса в рамках программы Visual Aids*, Бруклинский музей, Нью-Йорк (1989); *The Work-space: Felix Gonzalez-Torres*, Новый музей современного искусства, Нью-Йорк (1988). Избранные групповые выставки: *I, You, We*, Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк (2013); *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star*, Новый музей современного искусства, Нью-Йорк (2013); *The Art of Participation: 1950 to Now*, Музей современного искусства Сан-Франциско (2008); *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006: Selections from a Decade of Acquisitions*, Музей современного искусства MoMA, Нью-Йорк (2007); *Die Zehn Gebote: Eine Kunstausstellung Des*

Deutschen Hygiene-Museums, Немецкий музей гигиены, Дрезден (2004); *Versiones del Sur: F[r]icciones*, Центр искусств королевы Софии, Мадрид (2000); *The Nightshade Family: New Forms of Figuration in Contemporary Art*, музей Фридрицианум, Кассель (1993); *Post Human*, Музей современного искусства, Лозанна (1992); *Felix Gonzalez-Torres, Albert Oehlen, Christopher Williams: Théâtre Verité*, Margo Leavin Gallery, Лос-Анджелес (1992); *Dissent, Difference and the Body Politic*, Художественный музей Портленда (1992); Биеннале Уитни, Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк (1991); *The Rhetorical Image*, Новый музей современного искусства, Нью-Йорк (1990).

Йохан Гримонпре родился в 1962 году в Руселаре, Бельгия.

Избранные персональные выставки: *It's a Poor Sort of Memory that Only Works Backwards: On Zapping, Close Encounters and the Commercial Break*, Городской музей современного искусства S.M.A.K., Гент (2011); *Johan Grimontprez: DOUBLE TAKE*, Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк (2009); *Johan Grimontprez: dial H-I-S-T-O-R-Y*, Музей Хаммера, Лос-Анджелес (2008); *We never tell everything, we always keep something for the next anthropologist*, галерея Yvon Lambert, Нью-Йорк (2004); *Johan Grimontprez*, Галисийский центр современного искусства, Сантьяго-де-Компостела (1998).

Избранные групповые выставки: *Three Installations*, Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк (2013); *Rencontres Internationales*, Пале де Токио, Париж (2012); *Morality Act III: And the moral of the story is...*, Центр современного искусства Witte de With, Роттердам (2010); *The Wrong Artist: Hitchcock en Videkunst*, Музей современного искусства MuHKA, Антверпен (2007); *Once upon a time...*, Музей современного искусства MuHKA, Антверпен (2003); *Sonic Process*, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж (2002); *dOCUMENTA X*, Кассель (1997); *Under Capricorn, The World Over*, Городской музей Амстердама (1996). Живет в Брюсселе и Нью-Йорке.

Группа IRWIN основана в 1983 году в Лю-

бляне, Словения. В группе пять участников: Душан Мандич (род. 1954, Любляна), Миран Мохар (род. 1958, Ново-Место), Андрей Савски (род. 1961, Любляна), Роман Ураньек (род. 1961, Трбовле) и Борут Вогельник (род. 1959, Крань). Группа IRWIN также выступила одним из инициаторов движения Neue Slowenische Kunst (NSK) и «государства во времени» NSK.

Избранные выставки и проекты: *Hans in Luck: Art and Capital*, Музей Лембрука, Дуйсбург (2014); *Dreams and Conflicts*, Городская галерея, Модена (2014); *Former West*, Дом культур мира, Берлин (2013); *A Bigger Splash*, Тейт Модерн, Лондон (2012–2013); *NSK Passport Office*, Музей современного искусства MoMA, Нью-Йорк (2012), Manifesta 9, Генк (2012); *The Global Contemporary: The Art Worlds after 1989*, Центр искусств и медиатехнологий (ZKM), Карлсруэ (2011); *The International*, Музей современного искусства MACBA, Барселона (2011); *The Promises of the Past*, Центр Помпиду, Париж (2010); *State in Time*, Кунстхалле в Кремсе (2009); *Here Is Every*, Музей современного искусства MoMA, Нью-Йорк (2008–2009); *NSK Passport Holders*, Тайбэйская биеннале (2008); *Birds of a Feather*, арт-центр Akbank, Стамбул (2006–2007); *Collective Creativity*, Кунстхалле Фридрицианум, Кассель (2005); *IRWIN: Retroprincip 1983–2003*, Дом художника Bethanien, Берлин (2003); *Individual Systems*, 50-я Венецианская биеннале (2003). Участники группы живут в Любляне.

Пол Кхера родился в 1964 году в Уинчестере, Великобритания. Дизайнер, фотограф, архитектор, кинематографист. Начиная фотографом на телеканале Channel 4. Учась в университете, начал сотрудничать с лондонским Институтом современного искусства (ICA), делал дизайн плакатов и каталогов для выставок Джейка и Диноса Чепмена, Лоуренса Вайнера, Уильяма Вегмана, Дэмиена Херста и др. Работал для журналов Elle и Vogue, сотрудничал с международной фирмой по дизайну и консалтингу IDEO в работе над крупномасштабными проектами для компаний P&G в Женеве и Vodafone в Лиссабоне, а также для Британского совета. Последние проекты Кхера инициирует преимущественно сам; в их числе – строительство и дизайн больницы в сельской Индии и построенный вручную отшельнический дом в Гималаях. Живет между Европой, где работает фотографом, и Гималаями, где изучает местные культуры.

Макино Кудо родилась в 1978 году в префектуре Аомори, Япония.

Избранные персональные выставки прошли в галереях Tomio Koyama, Токио (2013, 2011); Wilkinson, Лондон (2012); Andersen's Contemporary, Копенгаген (2010); Marc Foxx, Лос-Анджелес (2006).

Избранные групповые выставки: *Pathos and Small Narratives: Japanese Contemporary Art*, арт-центр Gana, Сеул (2011); *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art*, Музей современного искусства Nara, Токио, Японский культурный институт, Кельн, и Японский фонд, Торонто (2009); *Heroines*, Arnold and Marie Schwartz Gallery, Метрополитен-опера, Нью-Йорк (2006); *Japan Pop*, Художественный музей города Хельсинки (2005); *Some Forgotten Place*, Художественный музей Беркли и Тихоокеанский киноархив (2004). Живет в Токио.

Гошка Макуга родилась в 1967 году в Варшаве, Польша.

Избранные персональные выставки: *Non-Consensual Act (in progress)*, Index, Стокгольм (2013); *Exhibit, A*, Музей современного искусства, Чикаго (2012); *Untitled*, Национальная художественная галерея Zachęta, Варшава (2011); *The Nature of the Beast*, Whitechapel Gallery, Лондон (2009); *Gottessegen*, Galerie Rüdiger Schöttle, Мюнхен (2008); *Objects in Relation*, Art Now, Тейт Британия, Лондон (2007); *Goshka Macuga*, галерея Kate MacGarry, Лондон (2005); *Kabinett der Abstrakten*, Bloomberg Space, Лондон (2003); *Homeless Furniture*, Transmission Gallery, Глазго (2002); *Cave*, галерея Sali Gia, Лондон (1999).

Избранные групповые выставки:

8-я Берлинская биеннале (2014); dOCUMENTA (13), Кассель (2012); *Secret Societies: To Know, To Dare, To Will, To Keep Silence*, Музей современного искусства САСР, Бордо (2011); *Strange Comfort (Afforded by the Profession)*, Швейцарский институт, Рим (2010); *Fare Mondi/Making Worlds*, 54-я Венецианская биеннале (2009); *We're Moving*, The Sackler Building, Королевская академия искусств, Лондон (2009); *Mulasem Cabeça (Headless Mule)*, How to Live Together, 27-я биеннале в Сан-Паулу (2006); *The New Religious Art*, Ливерпульская биеннале (2002). Живет в Лондоне.

Ширин Нешат родилась в 1957 году в Казвине, Иран.

Избранные персональные выставки: *Shirin Neshat*, Национальный музей современного искусства, Сеул (2014); *Shirin Neshat*, Институт искусств Детройта (2013); *Women Without Men*, Национальный музей современного искусства, Афины, и Kulturhuset, Стокгольм (2009); *Shirin Neshat*, Городской музей Амстердама (2006); *Shirin Neshat: Rapture*, Музей Гуггенхайма, Бильбао (2002); *Shirin Neshat*, Serpentine Gallery, Лондон (2000); *FOCUS: Shirin Neshat, Rapture*, Чикагский институт искусств (1999); *Shirin Neshat*, галерея Тейт, Лондон (1998); *Shirin Neshat*, Музей современного искусства, Любляна (1997).

Избранные групповые выставки: *All You Need is Love*, Художественный музей Мори, Токио (2013); *Big Brother, L'artiste face aux tyrans*, Дворец искусств, Динар (2011); *Disquieted*, Художественный музей Портленда (2010); *Elles@centrepompidou*, Центр Помпиду, Париж (2009); *Not for Sale*, Центр современного искусства PS1, Нью-Йорк (2007); *Translation*, Пале де Токио, Париж (2006); *Билл Виола и Ширин Нешат*, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург (2003); *Greater New York: New Art in New York Now*, Центр современного искусства PS1, Нью-Йорк (2000); 48-я Венецианская биеннале (1999); *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, 5-я Стамбульская биеннале (1997); *Orientation*, 4-я Стамбульская биеннале (1995); *Transculture*, 46-я Венецианская биеннале (1995); *Campo '95*, 46-я Венецианская биеннале (1995); *Beyond the Borders: Art By Recent Immigrants*, Музей искусств Бронкса, Нью-Йорк (1994); *Fever*, Exit Art Gallery, Нью-Йорк, Центр визуальных искусств Векснера, Колумбус, Огайо, и Музей визуальных искусств Алехандро Отеро, Каракас (1992). Живет в Нью-Йорке.

Сантьяго Сьерра родился в 1966 году в Мадриде, Испания.

Избранные персональные выставки: *Santiago Sierra: Sculpture, Photograph, Video*, Кунстхалле в Тюбингене (2013); *Santiago Sierra*, Hafnarhús, Художественный музей Рейкьявика (2012); *Santiago Sierra*, Музей современного искусства MARCO, Виго (2009); *Santiago Sierra Under Construction 2: Casa Poporului*, Национальный музей современного искусства, Бухарест (2005); *Павильон Испании*, 50-я Венецианская биеннале (2003); *Group of persons facing the wall and person facing into a corner*, Lisson Gallery, Лондон (2002); *Hiring and arrangement of 30 workers in relation to their skin color*, Project Space, Кунстхалле в Вене (2002); *Person Remunerated for a period of 360 consecutive hours*, Центр современного искусства PS1, Нью-Йорк (2000); *24 blocks of concrete constantly moved during a day's work by paid workers*, Ace Gallery, Лос-Анджелес (1999); *15 hexaedros de 250 cm de lado cada uno*, Музей Нарильо-Хиль, Мехико (1996).

Избранные групповые выставки: 13-я Стамбульская биеннале (2013); *De-Building*, Художественная галерея Крайстчерча (2013); 14-я Международная биеннале скульптуры, Каррара (2010); *Performa 09*, Нью-Йорк (2009); *The Living Currency*, Тейт Модерн, Лондон (2008); 1-я Афинская биеннале (2007); *TRANSIT*, ARTFrankfurt, Франкфурт-на-Майне (2006); 26-я биеннале в Сан-Паулу (2004); *20 Million Mexicans Can't be Wrong*, South London Gallery, Лондон (2002); *Pervirtiendo el minimalismo*, Центр искусств королевы Софии, Мадрид (2000). Живет в Мадриде.

Дан Во родился в 1975 году в Ба Риа, Вьетнам.

Избранные персональные выставки: *Go Mo Ni Ma Da*, Парижский музей современного искусства (2013); *I M U U R 2*, Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк (2013); *Chung ga oplá*, вилла Медичи, Рим (2013); *We The People (detail)*, Чикагский институт искусств (2012); *We The people (detail)*, Датская национальная галерея, Копенгаген (2012); *JULY, IV, MDCCCLXXVI*, Кунстхалле Фридрицианум, Кассель (2011); *Hip Hip Hurra*, Государственный художественный музей, Копенгаген (2010); *All your deeds in water shall be writ, but this is in marble*, Gallery Bortolozzi, Берлин (2010).

Избранные групповые выставки: *Il Palazzo Enciclopedico* («Энциклопедический дворец»), 55-я Венецианская биеннале (2013); *The Ungovernables*, Триеннале в Новом музее, Нью-Йорк (2012); *Open House*, Сингапурская биеннале (2011); 6-я Берлинская биеннале современного искусства (2010); *10,000 Lives*, Биеннале в Кванджу (2010). Живет в Мехико.

Издание подготовлено к выставке

The New International

1 августа – 21 сентября 2014

Куратор:

Кейт Фаул, главный куратор Музея «Гараж»

Административная команда:

Антон Белов, директор

Анастасия Тарасова, руководитель департамента

Александра Романцова, координатор проекта

Бриттани Стюарт, международный координатор

Анастасия Митюшина, руководитель

образовательного отдела

Мария Сарычева,

менеджер образовательной программы

Вика Душкина, ассистент главного куратора

Даша Котова, руководитель отдела коммуникаций

Кит Хелл, дизайнер

Отдельная благодарность:

Адам Абдалла, старший вице-президент,

Nadine Johnson Inc.

Ариэль Хьюдс, Nadine Johnson Inc.

Музей современного искусства «Гараж» – проект

Фонда развития и поддержки искусства «Айрис»,

основанный Дарьей Жуковой.

Дизайн выставки:

Анастасия Комарова

Особые благодарности:

Франк Амерлаан; Andrew Kreps Gallery, Нью-Йорк;

Зденка Бадовинац; Никола Боме; Майкл Бенсон;

Джон Коннелли; Горан Джорджевич; The Felix

Gonzalez-Torres Foundation; Люсиль Фэй;

Хендрик Фолкертс; Марк Фокс; Galerie Chantal

Crousel, Париж; Джина Браун-Гершенберг; Gladstone

Gallery, Нью-Йорк и Брюссель; Джейми Голдблатт;

Йохан Гримонпре; Сабине Груневеген;

Александра Хейс; Грег Хилти; Рут Хоган;

IRWIN (Душан Мандич, Миран Мохар, Андрей Савски,

Роман Ураньек, Борут Вогельник); Лорен Джен;

Лоурен Джойс; Эмили Келди; Пол Кхера;

Ким Клемет; Kouyama Gallery, Токио; Андерс Крюгер;

Lisson Gallery, Лондон; Каролин Люс;

Ольга Холмогорова; Макико Кудо; Олег Кулик;

Гошка Мануга; Филипп Манзон; Marc Foxx Gallery,

Лос-Анджелес; Marciano Art Collection,

Лос-Анджелес; Виктор Мизиано; Паскалин Монье;

Лиз Малхолланд; Ширин Нешат; Саша Обухова;

частная коллекция, Нью-Йорк; галерея «Риджина»,

Москва; Андреа Розен; Sammlung Hoffmann, Берлин;

Юдит Шоневельд; Сантьяго Сьерра;

Александр Соколов; Ольга Столповская;

Кэти Тилфорд; Рейчел Траск; Никола Трещи;

Дмитрий Троицкий; Виллем ван Бик; Vehbi Koc

Foundation Contemporary Art Collection, Стамбул;

Хармен Вербрюгге; Камиль Вершурен; Дан Во;

Collection of Mr. and Mrs. Jeffrey R. Winter; zapomatik;

Эми Зайон; и команда Музея «Гараж».

КАТАЛОГ

Редактор:

Кейт Фаул

Координаторы:

Андрей Мизиано

Бриттани Стюарт

Александра Романцова

Менеджеры

проекта:

Данила Стратович

Вика Душкина

Литературные

редакторы:

Мелисса Ларнер

Ирина Шокурова

Переводчик:

Анна Матвеева

Дизайн:

Наташа Шендрик

Производство:

ООО «Арт Гид»

ISBN 978-5-905110-42-9

Печать:

Август Борг

Генеральный партнер:


БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru

Корпоративные патроны:

Sotheby's

YOTAPHONE

Меценат:

 **EBPAZ**

Медиапартнеры:





© Дизайн:

ООО «Арт Гид»

© Тексты: Кейт Фаул

Официальный партнер:



