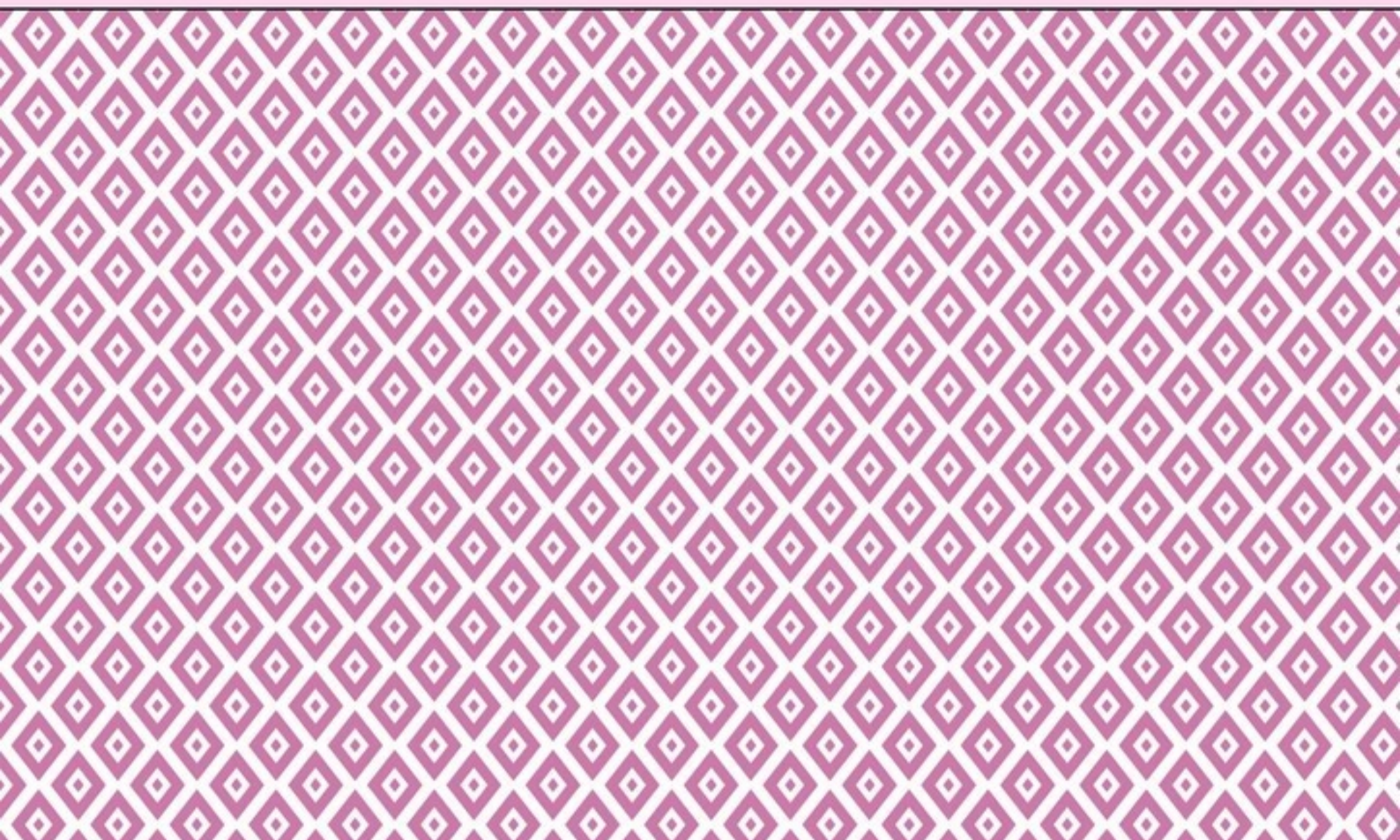


Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное

ТЕТРАДЬ ЧЕТВЕРТАЯ



Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное.

Тетрадь четвертая

«Издательские решения»

Хан-Магомедова В.

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

ISBN 978-5-44-851470-8

Необычный вид музеев современного искусства поражает воображение: храм беспредметности, зиккуратная перевёрнутая структура Музея Соломона Гуггенхайма; вместо концепции музея из многочисленных тематических залов открытое пространство с использованием стекла в Новой национальной галерее; похожий на огромную гусеницу или тело пришельца Кунстхаус в Граце. Музеи сильно изменились, обрели новые функции. Любопытно познакомиться с коллекциями двенадцати ведущих зарубежных музеев.

ISBN 978-5-44-851470-8

© Хан-Магомедова В.
© Издательские решения

Содержание

Зарубежные музеи современного искусства	6
Музей Соломона Гуггенхайма	7
Коллекция Пегги Гуггенхайм в Венеции	11
Современный храм	14
Тейт Модерн	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Искусство. Современное Тетрадь четвертая

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-1470-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Зарубежные музеи современного искусства

2 мая 2017-го открылся Музей современного канадского искусства (МОССА) в Торонто, посвящённый искусству XXI столетия. 2017 – плодотворный год для появления новых музеев современного искусства: Crystal Bridge в Бетонвилле (США), Масап в Индонезии... Основная деятельность МОССА будет направлена на развитие цифрового актива в мире современного искусства, собранного в специализированных архивах на мировом уровне и на творческое переосмысление сайтов. Этот «салон для всех» будет разрабатывать программы и стратегии вокруг концепции 20/20. В 2020-м будут подводиться итоги развития искусства за два десятилетия XXI века. Используя выставки и программу художественных акций, МОССА расскажет, какие значительные события мы пережили в XXI столетии и как художники помогают улучшать наше видение, осмысление глобализованного мира. А как функционируют уже существующие музеи современного искусства? Чем они удивляют, озадачивают нас? Попробуем разобраться на примере исследования коллекций 12 ведущих зарубежных музеев.

Музей Соломона Гуггенхайма

По контрасту с Музеем современного искусства (МоМА), основанном одновременно с Музеем Гуггенхайма, последний изначально базировался на идее духовно-искупительной власти абстрактной живописи. Магнат в сфере горной промышленности, Соломон Гуггенхайм в 1919-м оставил семейный бизнес и начал собирать произведения искусства, сначала старых мастеров, а затем под влиянием консультанта, художницы-авангардистки Хиллы Рибей, увлекся беспредметной живописью. Вместе с Рибей он ездил в Европу и покупал произведения Кандинского, Клее, Делоне, Леже...

В 1937-м для его коллекции был создан Фонд Соломона Гуггенхайма, которому он оказывал финансовую поддержку. Вкус Соломона Гуггенхайма не ограничивался беспредметной живописью. Так, например, он приобретал произведения Шагала. В 1939-м в бывшем Выставочном Салоне автомобилей в Манхэттене открылся Музей беспредметного искусства, где демонстрировались произведения Клее, Кандинского, Бранкузи... Первым директором была Рибей.

Но Гуггенхайм и Рибей мечтали об особенном здании для музея. Идея местоположения была определяющей в истории Фонда Гуггенхайма еще с того момента, когда легендарная структура Фрэнка Ллойда Райта, здание Музея Соломона Гуггенхайма, стало частью хронологии институции. В 1943-м Рибей заказала Райту проект будущего музея. Соломон Гуггенхайм умер за 10 лет до открытия музея в 1959-м. За несколько месяцев до его открытия ушел из жизни и Райт. Спиралевидные пандусы творения Райта, с атриумом и создают пространство для демонстрации мистерий в природе и космосе, воплощенных в абстрактных произведениях. Развернутые по спирали залы соответствовали принципам и духу абстрактной живописи. Райт построил настоящий храм беспредметности, ставший символом модернистской архитектуры. Знаменитая перевернутая зиккуратная структура музея, названная архитектором «чистым оптимизмом», оказалась эмблематичной для воплощения утопических идеалов Рибей. При подъеме по спиралевидным проходам можно рассматривать произведения, в то же время, оставаясь в сообществе людей вверху и внизу пандуса, благодаря чему возникает странное ощущение «прохождения времени».

Собрание Музея Гуггенхайма сформировалось из поступивших в разное время коллекций. Самая ранняя – арт-дилера Карла Нирендорфа (1948), более 700 произведений, включая работы Пауля Клее (110), Василия Кандинского, Жоана Миро, Оскара Кокошки. Затем появилась коллекция Конрада С. Драйера с качественными работами Константина Бранкузи, Пита Мондриана, Курта Швиттерса. Став в 1952-м директором Музея Гуггенхайма, Джеймс Дж. Суини отказался от главного принципа Рибей в пополнении коллекции: приобретения исключительно беспредметных произведений и начал покупать работы скульпторов Александра Кольдера, Джона Смита, Альберто Джакометти, полотна постимпрессионистов. В 1963-м при директорстве Томаса М. Мессера Музей получил в дар коллекцию Дэвида Танхаузера, 100 шедевров импрессионистов и ранних модернистов. Танхаузер входил в элиту арт-дилеров, оказывал поддержку и способствовал творческой карьере Макса Бекмана, Сезанна, Дега, Моне, Гогена, Матисса, Пикассо, Ренуара. На протяжении более 50 лет Танхаузер был крупным и влиятельным коллекционером и дилером.

Мессер помог Музею Гуггенхайма приобрести качественные полотна Мане, Ван Гога, Гогена и 33 работы Пикассо. В 1969-м он убедил Пегги Гуггенхайм завещать свою коллекцию Фонду Гуггенхайма. Благодаря этой коллекции, собрание музея значительно обогатилось в 1978-м: более 300 работ сюрреалистов и абстрактных экспрессионистов. В 1991-м была приобретена большая часть коллекции минималистского и концептуального искусства Джузеппе Панца ди Бьюмо. В 1992-м Фонд Мэпплторпа предоставляет Музею Гуггенхайма 200 винтаж-

ных фотографий Роберта Мэпплторпа. Позже коллекция фотографий пополнилась работами Нэн Голдин, Хироси Сугимото, Вольфганга Тилмана. Собрание музея постоянно обогащается за счет закупок нового актуального искусства.

В разные периоды развития музея его руководители стремились зафиксировать знаковые явления недавнего прошлого в истории искусства, фокусируясь на настоящем, приобретая произведения, устремленные в будущее. Как «Кларнет» (1912) Жоржа Брака – один из лучших примеров новаторства переходных стадий кубизма. Он использовал технику «обманок» – живописного воспроизведения поверхности дерева с написанными карандашом буквами и внедрением песка в живописную поверхность. Или «Симультанные окна» (1912) Робера Делоне, один из 22 вариантов темы «симультанных контрастов», «окно» соединяет внутреннее и внешнее в некоторую последовательность цветовых планов. Цветовые зоны, ритмично чередующиеся между матовыми и прозрачными, светлыми и темными наложениями, воспринимаются одновременно и создают в композиции и изображение, и пространство.

С самого начала своей деятельности в качестве директора Хилла Рибей рассматривала Музей Гуггенхайма как активную и динамичную площадку для показа работ живущих художников. Но она признавала лишь беспредметное творчество, объявив его определяющим движением в истории искусства. Последующие директора музея отказались от этого диктаторского принципа пополнения коллекции и приобретали произведения, выполненные в разных стилях, техниках, материалах. Целью Музея Гуггенхайма, приверженца «искусства завтрашнего дня» в его бесчисленных формах, являлось стремление показать новаторское экспериментальное творчество. Кураторы музея не стремились создать энциклопедическую коллекцию, а пытались дать более углубленную характеристику творчества художников в разные периоды их жизни и деятельности.

В то же время в Музее Гуггенхайма имеется отличная коллекция минималистских скульптур и картин, в которых сделан акцент на материальном предмете и его презентации в пространстве. «Вы видите то, что видите» – говорил художник Фрэнк Стелла. В минималистской скульптуре часто подчеркивается пространство между ее составными частями, выявляются пустотные объемы. Такое восприятие абстрактной формы является продолжением беспредметной традиции, восходящей к скульптурам Бранкузи, к Баухаузу, конструктивизму.

Работы Дэна Флавина из флуоресцентных труб создают концентрацию света и цвета в заданном пространстве. Его геометризованные аранжировки смещений из флуоресцентных труб одновременно кажутся и материальными, и имматериальными. В его энвайронментах пульсирующий красными, синими цветовыми градациями свет заполняет все пространство зала. Скульптура Дональда Джадда «Без названия» (1969) представляет собой структуру из 10 медных коробок, расположенных между полом и потолком и пустоты между коробками кажутся такими же осязаемыми, как и материальная часть скульптуры. Медь рождает любопытные световые эффекты, как в зеркале отражается зал, а на внутренних поверхностях возникает сверкающая красота.

В музее продолжают приобретать работы, обращенные к традиции чистой абстракции, восходящей к Малевичу, Мондриану и Марку Ротко. Так, картины Брюса Мардена написаны маслом и воском. Множество красочных слоев образуют богатую фактуру, а мягкие цветовые сочетания, словно вызывающие свет, рождают ощущение гармонии.

С коллекцией Панца ди Бьюмо в музее оказалось и концептуальное искусство. Для работ Лоуренса Вейнера важным компонентом являются слова. Иногда слова, фразы он размещает непосредственно на стены, использует специальные шрифты и цветовые сочетания. Произведения Вейнера пробуждают воспоминания, ассоциации. «Золотое поле» (1982) Ребекки Хорн представляет собой прямоугольник из тонкой чистой золотой фольги, помещенный на пол. Простая форма, отсутствие пьедестала и украшений, следов вмешательства художника при-

дают работе свойства классического, минималистского объекта. Хорн не декларирует никаких значений, позволяя зрителю по-своему интерпретировать увиденное.

Произведения сюрреалистов составляют ядро коллекции Пегги Гуггенхайм. В 1920-м она уехала в Европу, обосновалась в Париже, где стала свидетелем рождения сюрреализма, постоянно поддерживая контакты с художниками этого направления. Картина «Аврора» (1937) Поля Дельво и холст «Без названия» (1931) Дали по-разному интерпретируют образ женщины. В обеих картинах предмет желания – женщина – отождествляется с природой. Дельво создает образ женщины-дерева, а Дали голову женщины формирует из массы морских ракушек. Пегги Гуггенхайм известна также своей финансовой поддержкой родившегося в Нью-Йорке абстрактного экспрессионизма. Она устраивала персональные выставки, покупала произведения абстрактных экспрессионистов и собрала отличную коллекцию их работ.

Важное место в Музее Гуггенхайма занимает и собрание поп-арта. Наряду с другими музеями Музей Гуггенхайма привлек к поп-арту внимание широкой публики, когда представил выставку «Шесть художников и объект», организованную британским искусствоведам Лоуренсом Эллоуэем (март-июнь 1963), на которой демонстрировались работы Джима Дайна, Джаспера Джонса, Роя Лихтенштейна, Роберта Раушенберга, Джеймса Розенквиста и Уорхола. Выставка была организована, когда движение еще не получило повсеместного признания. Представленные ими образы, иногда трансформированные с юмором, иронией, могут прочитываться и как беззастенчивое прославление, и как безжалостная критика поп-культуры. Конфигурации функциональных предметов, подобно телефонам Клауса Олденбурга («Мягкий платный телефон», 1963), живописные повторения знаменитостей и брендов современных продуктов Уорхола – все произведения поп-артистов требовали новой системы критериев причисления их творений к произведениям искусства.

В 1988-м директором Музея Гуггенхайма стал Томас Кренс. Во время его управления (до 2007-го) была приобретена крупная коллекция Панца ди Бьюмо и были сделаны значительные закупки актуального искусства. Кренс способствовал расширению международного контекста в коллекции музея. В его офисе висит плакат «Вообразите музей без стен». Сегодня Фонд Гуггенхайма имеет созвездие или сеть музеев. Каждый отличается своеобразным архитектурным решением, имеет свою выставочную программу, кураторскую концепцию. Кренс называет это «единым музеем с бесконечными залами».

В 1997-м открылся Музей Гуггенхайма в Бильбао по проекту Фрэнка Гери: новаторская и зрелищная структура из титана, известняка и стекла. Затем в сотрудничестве с Дойче Банк появилось выставочное пространство в Берлине по проекту немецкого архитектора-минималиста Роберта Глюкмана, более скромное прямоугольное здание, в котором демонстрировались небольшие выставки (в настоящее время закрылось). В 2001-м в Лас-Вегасе открылся Музей Гуггенхайм-Эрмитаж, небольшое здание по проекту Рема Колхаса, посвященное шедеврам из Эрмитажа и Музея Гуггенхайма (в настоящее время закрылся). В ближайшее время предусматривается открытие филиалов – музеи Фонда Гуггенхайма в Латинской Америке и Абу-Даби.

В Музее Гуггенхайма, постоянно закупающего свежие и новаторские произведения, имеется очень любопытная коллекция актуального искусства. Одна из характерных работ Риркриты Тираванийи «Без названия» (2002) – реплика на здание и резиденции Рудольфа Майкла Шиндлера в Западном Голливуде (1921—1922). Ориентируясь на концепцию Шиндлера об альтернативном жилом пространстве Тираванийи заменяет дерево, стекло и холст изначальной структуры на сталь и хром. Тем самым он дематериализовал здание Шиндлера, превратив его в серию отражений окружающего пространство. А Лиам Гиллик сфокусировался на «семиотике построенного мира». Экраны панно из плексигласа и алюминия в работе «Траектория. Платформа» (2006) напоминают фрагменты модернистской архи-

тектуры и дизайна. Цель Гиллика – показать, что наша жизнь структурирована и определяется городским окружением.

Некоторые художники обращаются к теме дублирования и зеркального отражения как Ребекка Хорн, Дуглас Гордон, Слейтер Брэдли. В «Трилогии двойника» (2001—2004) Брэдли исследует понятие двойной идентичности. В трехчастной инсталляции он разыгрывает представление с тремя знаменитостями в сфере музыки: Яном Куртисом, Куртом Кобейном и Майклом Джексон. Но музыканта играет не Брэдли, а его двойник Брок, выступающий в роли Брэдли, играющего этих персонажей. Так Брэдли трансформирует старинную мифологическую фигуру двойника в тройника.

В Музее Гуггенхайма представлены также работы актуальных художников, выстраивающих собственные космологии – Мэтью Барни, Дэвид Альмейд, Майкл Ричи... Альмейд сотворил мифологию, фокусирующуюся на циклической энергии, трансформации и регенерации. В центре его критической иконографии – оборотень, мощный символ трансформации, восходящий к античной Греции. Альмейд создает своих оборотней из гипса с фальшивыми волосами, которые он помещает в зеркальные лабиринты (инсталляция «Университет», 2004). Эти оборотни воплощают посмертную метаморфозу: их трупы прорастают кристаллами, ювелирными украшениями и знаками новой жизни в форме пластиковых цветов и птиц.

Богатая и разнообразная коллекция музея последних двух десятилетий позволяет выстраивать в постоянных экспозициях и на выставках многообразные комбинации произведений, раскрывая их неожиданные связи и новые возможности для интерпретаций. Музей Гуггенхайма по-прежнему ориентируется на коллекционирование и исследование текущей художественной практики.

Коллекция Пегги Гуггенхайм в Венеции

Как оригинально использовал Хуан Грис технику коллажа в картине «Бутылка рома и газета» (1914)! Наклеенные газетные обрезки наложены с математической точностью. Коллаж выявляет двойственную функцию поверхности холста, призванную сформировать абстрактную композицию и создать слоистую поддержку натуралистическим деталям. Динамичность картине придает напряжение между горизонтальными, вертикальными и диагональными линиями. Это одна из работ Коллекции Пегги Гуггенхайм в Венеции. Коллекция состоит из произведений знаменитых художников XX века: от Пикассо до Джорджо Де Кирико, от Джексона Поллока до Кандинского, от Дюшана до Бранкузи, представляющих главные течения первой половины XX столетия: кубизм, футуризм, метафизическая живопись, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, экспрессионизм, авангардистская скульптура.

Происходившая из семьи немецко-швейцарских иммигрантов Пегги Гуггенхайм (1898—1979) сыграла важнейшую роль в истории искусства XX века. Она считала своим долгом сохранять и защищать искусство своего времени. Поэтому большую часть жизни посвятила созданию музея. По количеству шедевров ее коллекцию можно сравнить с намного более крупными музеями современного искусства. Выбор произведений и порядок их презентации осуществлен, как в зависимости от качества, так и согласно исторической последовательности авангардистских движений: от кубизма, футуризма до европейского абстракционизма, сюрреализма и абстрактного экспрессионизма.

С самого начала собирательской деятельности Пегги Гуггенхайм считала свою коллекцию музеем современного искусства. Ее карьера в мире современного искусства началась в 1938-м, когда в Лондоне открылась галерея «Молодая Гуггенхайм». В 1927-м она оказалась в Нью-Йорке. Первый муж, дадаист Лоуренс Вейли ввел ее в мир искусства. Дюшан научил понимать современное искусство и помог наладить контакты с художниками. В Лондоне в галерее «Молодая Гуггенхайм» она впервые организовала выставки Жана Кокто и Кандинского, в 1938-м приобрела картину Ива Танги «Солнце в зените» (1937) на его выставке в своей галерее. Это был единственный коммерческий успех художника. Выставка обеспечила ему вступление в группу сюрреалистов. Пространственный парадокс в картине возникает из-за слияния неба и земли, полученного с помощью постепенной градации цветовых оттенков на поверхности, лишенной линии горизонта и расположения форм по перспективной диагонали, ориентированной вглубь влево и снизу вверх. Геометрическая точность и скрупулезная академическая техника Танги акцентируют поэтическую оригинальность его мира.

Тот факт, что поощряемая известным американским искусствоведом Гербертом Ридом и Дюшаном, Пегги Гуггенхайм собирала произведения кубистов, абстракционистов и сюрреалистов — удивительная особенность ее коллекции, что придает ей законченность и глобальность и делает уникальной среди других собраний ее времени. После успеха галереи у нее возникла идея создания музея в Лондоне. В 1939—1940-е, несмотря на неминуемую угрозу войны, она продолжала покупать в Европе произведения для будущего музея. Она думала только о произведениях, казалось происходящее вокруг ее совсем не интересует. Картину Фернана Леже «Люди в городе» (1919), «механического периода» она приобрела в день захвата Гитлером Норвегии.

Пегги Гуггенхайм вернулась в Нью-Йорк, лишь когда немецкие войска готовились оккупировать Францию. Перед отъездом она помогла многим художникам покинуть Европу, в том числе Макс Эрнсту, ставшему на непродолжительный период ее вторым мужем. В собрании коллекции Пегги Гуггенхайм находится 14 работ Макса Эрнста разных периодов, в том числе холст «Лес» (1927), с изображением стены из деревьев, солнечного диска и птицы, кружащейся среди листвы. Отношение Эрнста к детству как сублимированному воплощению волшебства

и террора, восходит к его детским воспоминаниям о походах в лес. Холст напоминает о диких и непроходимых лесах, мрачных, черных, каких-то заржавевших, без вчера и завтра.

В 1943-м Пегги Гуггенхайм представили 32-летнего Поллока. Она стала ему помогать, ежемесячная стипендия позволила художнику заниматься исключительно живописью. Картина Поллока «Алхимия» (1947) – первая, выполненная в технике «дриппинг». При рассмотрении холста на расстоянии крупные размеры 114 x 221 и равновесие форм заставляют воспринимать изображение на холсте как среду. Многослойность и взаимопроникновение спутанных мазков придает картине характер универсума. В 1942-м в Нью-Йорке Гуггенхайм открыла галерею-музей «Искусство этого века», построенный по проекту архитектора Фредерика Кислера. Это произведение искусства с разными экспериментальными пространствами превратилось в одно из притягательных мест в Нью-Йорке. Художниками галереи Пегги Гуггенхайм стали пионеры американского абстрактного искусства Поллок, Виллем Де Кунинг, Клиффорд Стил, Марк Тоби...

После окончания Второй мировой войны Пегги Гуггенхайм решает вернуться в Европу, чтобы осуществить свой оригинальный проект – создание музея. В 1948-м ее пригласили экспонировать коллекцию на Биеннале в Венеции. Восхищенная красотами лагуны она решает поселиться в Венеции. И приобретает прекрасное Палаццо Веньер дей Леоне для создания дома-музея. В доме она прожила 30 лет, продолжая пополнять коллекцию до 1960-х, приобретая работы венецианских абстракционистов Бьязи и Танкреди. Позже она подарит палаццо Веньер дей Леони Фонду Соломона Гуггенхайма.

Дворец овеян тайной. Строительство не было завершено, неизвестно, кто заказал работы и откуда название. Здание по проекту архитектора Боскетти (1748) должно было быть огромной трехэтажной постройкой, но работы были прерваны, видимо по финансовым причинам. Однако и одноэтажный дворец, как и его сад со скульптурами, поражает своей красотой и притягивает туристов. В 2011-м музей посетили 401 тыс человек. Коллекция пополнилась 300 произведениями за счет даров.

Холст «Поэт» (1911) Пикассо в манере «аналитического кубизма» демонстрирует степень абстрагирования, когда предметы почти неузнаваемы. А Анри Лоран в «Голове девушки» (1920) в скульптурных формах оригинально выражает принципы кубистической живописи. Наклонные поверхности и геометрические объемы проникают друг в друга, образуя единое целое. Открывается удивительная гамма визуальных эффектов, скульптура предлагает неожиданные визуальные опыты в схематичной форме.

Среди произведений футуристов Умберто Боччони, Джакомо Балла, Джино Северини выделяется скульптура «Динамизм лошади в беге +дома» (1914) Боччони. Он обратился к скульптуре после опубликования «Технического манифеста футуризма», 11 апреля 1912 года. Здесь он использует дерево, картон, частично раскрашенный металл. Ирония в том, что стремление зафиксировать формы в полете в пространстве, во времени, оказались тщетными из-за применения подверженных порче материалов, требовавших реставрации и сложной консервации.

В некоторых произведениях очень своеобразно трактуется тема «птица». Макс Эрнст с 1925-го был одержим образом птицы. На картине «Зооморфная пара» (1933) выделяется волнистая форма птицы и форма гуманоида, глядящего ее. Атавистические образы напоминают о деградации европейской цивилизации перед угрозой национал-социалистической Германии. В скульптуре «Птица в пространстве» Константина Бранкузи (1932) можно проследить развитие темы «птица». Аэродинамичная форма птицы лишена характерных особенностей, скорее она просто выражает тему полета. А Виктор Браунер на картине «Осознание шока» (1951) изобразил сложную фигуру в форме лодки, борющуюся за контроль над собой, выраженный в символическом поединке между двумя половинами в гибриде человека и птицы.

Среди скульптур особенно сильное впечатление производят «Три стоящих фигуры» (1953) Генри Мура. По степени абстрагирования человеческих фигур и преувеличению отдельных анатомических деталей в этой работе прослеживается связь с африканской скульптурой, с сюрреалистическими скульптурами Пикассо и Джакометти. Выбор трех фигур, разнообразие поз, направления складок и кривых показывает, что аналогии следует искать в древних источниках. Швейцарский скульптор Альберто Джакометти создавал вытянутые дематериализованные, тонкие как языки пламени фигуры – «Стоящая женщина» (1947), «Площадь» (1948). Марино Марини при разработке тем ню, бюста и всадника обращался к традиции этрусской и североευропейской скульптуры, трактуя классические темы в современном духе и техниках, приспособляя их к современному контексту. В скульптуре «Ангел города» (1948) всадник, погруженный в свои видения и тревожные мысли, словно забыл, что он – кавалерист.

Пегги Гуггенхайм чутко улавливала главные тенденции в искусстве авангарда первой половины XX века под руководством мудрых консультантов: критика Герберта Рида, художника Дюшана, покупала для своей коллекции знаковые вещи представителей диаметрально противоположных направлений. Как, например, «Плачущий крокодил, пытающийся поймать Солнце» (1936) Карела Аппеля, входившего в группу «Кобра». Группа существовала недолго, но её идеи нашли воплощение в произведениях Аппеля, придававшего большое значение материалу и его спонтанному использованию. В 1950-е на его полотнах появились одинокие фигуры людей и животных, изображенных в свободной и грубой манере, наивной но без всякой попытки моделирования или создания иллюзий перспективы. Крокодил изображен как плоская и неподвижная форма, обрамленная тяжелыми линиями как в рисунках детей. Физические качества густых слоев и разнообразие их расположения на холсте позволяет им отражать свет и проецировать тревожные тени, усиливая эмоциональную интенсивность ярких цветовых контрастов.

Тео Ван Дусбург выступал с протестом против сведения линий к горизонталям и вертикалям, на чем настаивал Мондриан и создал свой вариант неопластицизма – «элементаризм». В работе «Контр-композиция XXIII» (1926) нет центрального пункта, нет пустых и инертных зон. Загадочные полотна Де Кирико вдохновляли сюрреалистов. Сновидческая атмосфера его композиций возникает из иррациональной перспективы, отсутствия единого источника света, удлинённых теней и галлюцинаторной фокусировки предметов. Итальянские площади, окруженные портиками и классическими фасадами, трансформировались в пустые зловещие молчаливые сценические структуры, чтобы скрыть невидимые тайны – «Красная башня» (1917). Не менее загадочная, скорее странная, картина «Империя света» (1959) Рене Магритта. Изображена темная улица, противопоставленная дневному небу, ярко освещенному, с густыми кучевыми облаками. Никаких фантастических элементов, лишь парадоксальное сочетание дня и ночи. Светоносность неба еще более усиливает непроницаемость темноты. А Джузеппе Сантомазо в картине «Тайная жизнь» (1958), чтобы решить проблемы изображения цветовых и световых сочетаний, основывался на повседневном опыте родной Венеции, возникшем из осознания классической культуры. Название работы намекает на встречу искусства и жизни и указывает на человеческую фигуру в центре, чьи характерные структурные особенности появляются и исчезают, могут легко смешиваться со знаками, случайно возникающими на стене.

Последние годы жизни Гуггенхайм провела в Венеции, где смогла реализовать свою мечту – открыть Музей современного искусства, продолжала приобретать произведения, о чем свидетельствует коллекция искусства после Второй мировой войны. Особенно её интересовали произведения двух венецианских абстракционистов Пармеджани Танкреди и Эдмондо Баччи. В 1960-е она прекратила собирательскую деятельность, а свой дворец с коллекцией подарила Фонду Соломона Гуггенхайма.

Современный храм

Совершенным творением выдающегося архитектора Миса ван дер Роэ является Новая национальная галерея, открытие которой в 1968-м в Западном Берлине стало знаменательным событием в послевоенный период. Заголовки в прессе были восторженными: «Мис ван дер Роэ возвращается в Европу», «Новый храм для искусств»... А публика штурмовала музей. За один месяц галерею посетило 100 тыс. зрителей. Здесь архитектор продемонстрировал новую модель музея: отказ от концепции музея, состоящего из многочисленных тематических залов, ради создания крупного открытого пространства с использованием стекла. В Новой Национальной галерее в полной мере проявились главные элементы эстетики Миса ван дер Роэ: суровый минимализм, утонченная элегантность концептуальной и конструктивной простоты его стиля, пристрастие к использованию стекла и стали в сочетании с деревом и камнем.

Конструкция помещена на массивное основание из светло-серого камня. Вы сразу ощущаете, как идущая по периметру здания квадратная каменная структура дистанцирует вас от уличного шума и суеты. Оригинальное решение террасы с подчеркиванием ее обособленности делают ее идеальным местом для презентации скульптур. Впечатляет монументальная стальная крыша, не только из-за размера 65 кв м. Её темная, почти черная поверхность контрастирует со светло-серой кладкой террасы и плитуса. Смелое решение нашел архитектор и для размещения музейных интерьеров. Когда попадаешь в огромное пространство зала 50 кв м, открытое со всех сторон, со стеклянными стенами, в котором уравновешены все части, возникает желание медитировать. Используя такую уникальную павильонную конструкцию, Мис ван дер Роэ блестяще решил проблему организации пространственных потоков, актуальную для последующих десятилетий. Это одно из редких зданий, где граница между внутренним и внешним была столь открытой, прозрачной, где так умно использовались сокращения и упрощения.

С падением Берлинской стены, воссоединением Германии роль Новой национальной галереи как крупного центра искусств усилилась. Если раньше музей располагался в странном заброшенном месте, вблизи Берлинской стены, то сегодня он находится в центре Берлина. Благодаря реорганизации и инвентаризации Национальной галереи, размещению в Старой национальной галерее искусства XIX века, открытию Гамбургского вокзала как главной институции по современному искусству, Новая национальная галерея превратилась в место хранения модернистского искусства. Две крупные работы «Потсдамская площадь» (1914) Людвиг Эрнста Кирхнера и «Кто боится красного, желтого и синего, 1У» Ньюмана определяют полюса этой крупной коллекции, ранжирующейся от немецкого экспрессионизма до международного модернизма конца XX века. Особенно хорошо представлены работы кубистов, абстракционистов (Пикассо, Миро, Кандинский) в специальном выставочном зале со стеклянными стенами, подчеркивающими идею свободного пространства, идеального для демонстрации художниками своих творений. Поначалу естественное освещение вызывает у вас шок, но это разумная подготовка к более свежему восприятию других экспонатов.

В новой экспозиции «Разрешенные времена» показываются произведения художников послевоенного периода. Сначала вас встречает гиперреалистическая скульптура Дуэйна Хэнсона, изображающая брутальную сцену: полисмен, убивающий негра, лежащего в агонии на полу. Довольно непривычно и брутально. Здесь много произведений на политическую тематику: Карибский кризис, война во Вьетнаме. Эти исторические события интерпретируют в своих работах представители разных направлений 1940—60-х годов.

Построенная в хронологическом порядке экспозиция начинается с работ небольшого формата послевоенного периода. Любопытно проследить мистический контраст между фигуративностью и абстракцией: абстрактные картины Вилли Баумайстера и Вольса, фигура-

тивные полотна Х. Эмсена и Фрица Кремера, на которых главное внимание уделяется человеческой фигуре.

Здесь также демонстрируются минималистские работы Дональда Джадда, Р. Блэдена. Временные рамки экспозиции завершают работы художников 1960-х и свидетельствуют, как все более важную роль играют мультимедиа, фотографии Бернда и Хиллы Бехер, световое искусство и перформансы Йозефа Бойса. Особенно впечатляет решетчатый потолок Новой национальной галереи из черной стали, который используется как выставочное пространство для инсталляции из длинных неоновых трубчатых нитей Дженни Хольцер (2001). Удивительное равновесие всех частей огромного пространства галереи оказывает почти медитативное воздействие. Дерево контрастирует со стеклом и сталью. А кульминацией здания является сад скульптур, в который можно попасть из залов галереи. И здесь прослеживается тема гармонии и взаимодействия деревьев и маленьких растений, прудов и скульптур. А терраса Новой национальной галереи является особенно удобным пространством для крупномасштабных скульптур XX века. Среди постоянно экспонируемых скульптур – «Лучник» (1965) Генри Мура, «Головы и хвост» (1965) Александра Кольдера. Другие скульптуры от Ренуара до Рюкрайма постоянно демонстрируются в саду музея.

С момента открытия в галерее не было модернизации. В 2012-м британский архитектор Дэвид Алан Чипперфилд предложил масштабное обновление здания музея, которое начнется в 2015-м и будет продолжаться три года. В это время музей будет закрыт.

Тейт Модерн

Британец Мартин Крид (р. 1968) с 1987-го дает простые названия своим работам – по числам, но не по порядку, например, отсутствует работа №1. Работа «№232» состоит из неоновой надписи «Целый мир+произведения=целый мир». Это утверждение о том, что любое творческое усилие – бесполезное и смысл работы меняется от восприятия каждого зрителя. Фраза была воссоздана в белом неоне на фасаде бывшего приюта сирот и позже на здании Тейт Милбэнк. Вдохновляясь минимализмом и концептуализмом, Крид часто создает произведения из элементов, заимствованных из повседневной жизни: маскировочная лента, эластичный пластырь, бумага формата А4, использует даже простой акт включения и выключения света – работа «№227» (2000). В 2001-м он был удостоен Премии Тёрнера. Эти радикальные работы представлены в галерее Тейт Модерн. Коллекция Тейт Модерн находится в новом здании, введенном в более раннее сооружение, мощную электростанцию, построенную в середине XX века по проекту Жилия Джильберта Скотта. В конце прошлого столетия здание трансформировали по проекту швейцарской архитектурной группы Херцог и Де Мёрон.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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