

21.11.2014

Директора парижского Музея рукописей обвиняют в мошенничестве

21.11.2014

Наум Клейман приглашен на работу в Пушкинский музей

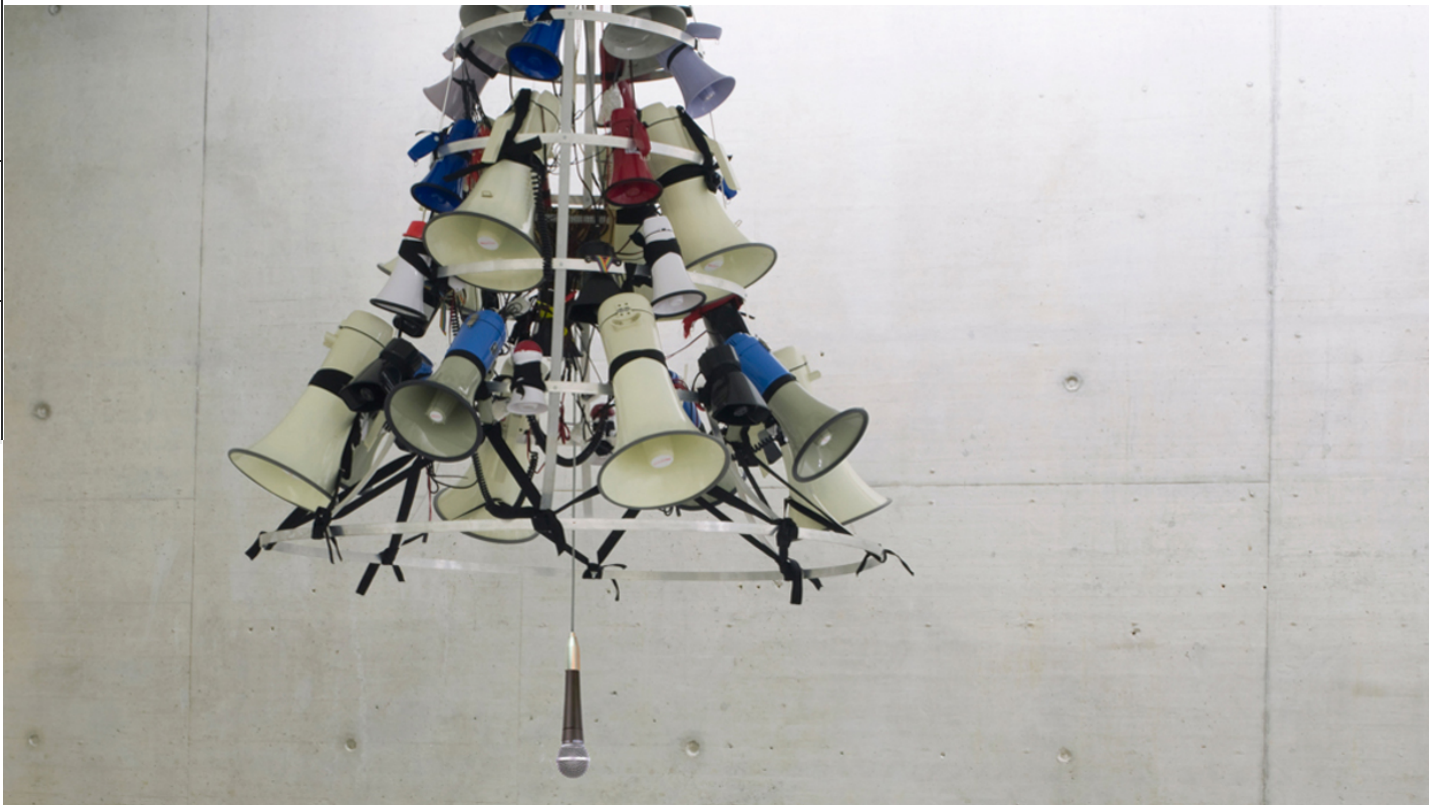
21.11.2014

Картина Джорджии О'Киф установила новый ценовой рекорд

Текст: АННА МАТВЕЕВА 02.06.2014 9676 0

Андрей Устинов. Как становятся европейскими художниками: пошаговое руководство

Художник Андрей Устинов переехал из России в Германию, сначала там учился на художника, а теперь живет и работает. Он рассказал Анне Матвеевой, как устроено художественное образование в Германии, как и на что живут европейские художники, почему эмиграции не существует, а деньги — самая интересная тема для художника.



Андрей Устинов. Танец сердца. 2008. Источник: anti-utopias.com

Андрей Устинов на рубеже 1990–2000-х был самым дерзким студентом питерского института Pro Arte. Пародировал певцов караоке, врывался

голым в «Макдоналдс». Потом уехал в Германию учиться, окончил Академию медиаискусств в Кельне (Kunsthochschule für Medien Köln) и с тех пор работает в Германии. Андрей Устинов рассказал Анне Матвеевой, как устроено художественное образование в Германии, как строят карьеру молодые художники после выпуска, почему деньги интересуют его как тема для художника и почему в наше время пора забыть о слове «эмиграция».



Анна Матвеева: Итак, ты — эмигрант?

Андрей Устинов: Ой, нет. Нет такого слова. Когда меня называют «русским художником, живущим в Германии», я никак не могу с этим согласиться, такая формулировка режет ухо. Художник нигде никогда не определяется гражданством или этническим происхождением. И попытки представить художника или искусство по географическому или этническому признаку должны восприниматься либо как неудачные, либо как просто оскорбительные.

Я десять лет живу в мультикультурной среде, общаюсь с художниками со всего мира, которые говорят на самых разных языках — на немецком они все говорят с ошибками, на английском все говорят с ошибками, — и это естественная культурная среда современного художника, одинаковая и здесь, в Кельне, и в Берлине, и в Лондоне, и в Нью-Йорке. Само мышление невероятно архаично, если в нем существует фраза «Художник уезжает из России» или слово «эмиграция» — слово из XIX века. Сегодня никто никуда не «уезжает».

Сегодня нельзя уехать из одной страны в другую. Можно жить, можно быть резидентом того или иного государства в какой-то момент времени, когда в

этом есть смысл, когда, например, художник здесь учится, или работает над каким-то проектом, или у него семейные обстоятельства. Но сам мифологический сюжет «Русский художник эмигрирует в Европу» — для меня это так пахнет нафталином! Это же нелепо.

А.М.: В институциональной практике такие различия тоже не играют роли?

А.У.: Здесь, в Германии, да наверное, и в Европе в целом, не существует никакого немецкого искусства. Даже не существует такого термина, никто так не выражается. Можно сказать «искусство, сделанное в Германии»: была такая выставка в Ганновере, *Made in Germany*, но она как раз потому так называлась, что там были выставлены художники из других стран, которые живут и работают в Германии. А ни в каком другом контексте вы не услышите о «немецком искусстве», «французском искусстве», испанском, голландском или бельгийском — такого нет. Это давно забытые термины из XIX века. К сожалению, в России существуют термин «русское искусство», «русский художник». Я всегда удивлялся, почему он до сих пор никого не шокирует, почему его употребляют, не понимая его ретроградности, бессмысленности и просто пустоты: этот термин не может ничего обозначать. Сам дискурс, позволяющий такую формулировку, неизбежно либо колониальный, либо националистический.

А.М.: Тогда начнем с начала твоей истории. Ты жил в Петербурге, учился в институте Pro Arte, делал довольно дерзкие акции. Потом в самом начале 2000-х ты переехал в Германию. Из моих уехавших знакомых ты был первым, кто поехал не просто на какой-то абстрактный «запад», а конкретно учиться искусству, поступать в конкретный вуз. Теперь расскажи эту историю по шагам.

А.У.: Моя юность выпала на 1990-е, я оказался в тяжелой ситуации, было не на что жить и казалось, что если все так и будет дальше, то мои стремления стать художником ни к чему не приведут: я все время буду заниматься только борьбой за существование. Однажды я пришел к решению, что можно попытаться сделать то же самое не в России, а там, где больше возможностей. Я всегда считал, что художник — это не хобби, а полноценная работа, что художник должен заниматься искусством не по выходным и не по вечерам, а постоянно, всю жизнь. Соответственно, необходимо так устроить свою жизнь, чтобы полноценно заниматься искусством.

Я переживал очередной экзистенциальный кризис, мне было 22 года. 1998 год, экономический кризис, который я ощутил по полной — мне было не на что снимать жилье, просто не на что жить, перспектив никаких, настроение ужасное, амбиции стать художником подавлены. Я шел по Фурштатской улице мимо консульства Германии и вдруг увидел огромную очередь, метров на триста. Ну я подошел, поинтересовался: «Что дают?» — оказалось, это очередь в иммиграционный отдел консульства. Очередь была огромная, множество людей тогда потеряли работу, не видели никакого выхода и стояли за анкетами. И я тоже встал в очередь просто из любопытства, взял анкету,

заполнил, отправил. Ответа пришлось ждать два с половиной года, но пришло разрешение. Я приехал во Франкфурт и подал документы в Штедельшуле, где и проучился больше года, — это был мой первый художественный вуз из трех.



**THE MEDIUM in M-VIDEO store,
Moscow**

from **Andrey
Ustinov**

04:06 |

*Андрей Устинов. Медиум. Документация перформанса. 2001.
Courtesy Андрей Устинов*

А.М.: Почему именно туда?

А.У.: Честно сказать, я тогда никаких других немецких художественных вузов и не знал, а в Штедельшуле я уже был в «летней академии». В 2002 году был проект Штедельшуле совместно с институтом Pro Arte и Институтом проблем современного искусства Иосифа Бакштейна, они организовали выезд молодых российских художников туда. Там собрались студенты-художники из разных стран, мы все жили в помещениях Штедельшуле, спали на полу в мастерских, в здании на берегу Майна. Это был вообще первый мой серьезный выезд за границу, я впервые попал в интернациональную художественную среду, и мне хотелось еще раз туда поехать, именно во Франкфурт.

А.М.: Что нужно, чтобы подать документы?

А.У.: Франкфуртская Штедельшуле, пожалуй, в Германии самая либеральная школа в смысле бюрократии. Там не нужно никаких документов о предыдущем образовании, дипломов, даже аттестата о среднем образовании. Нужно только показать свои предыдущие работы. Кроме портфолио и таланта ничего не надо. Вступительный экзамен заключается в том, что за полтора часа ты делаешь некую работу на заданную тему, достаточно размытую.

Понятно, что за полтора часа достойную работу придумать и сделать невозможно, можно только развить какие-то старые идеи, но и приемная комиссия это прекрасно понимает и не ожидает за полтора часа готовой работы с нуля, им, скорее, хочется оценить твой брейнсторминг, твой способ

мышления, как ты реагируешь на ситуацию и какой у тебя есть фундамент.

После того, как сделана эта работа, проходит собеседование — оно и есть основной экзамен. Ты показываешь свою работу, добавляешь какие-то свои мысли, рассказываешь, почему ты сделал ее именно такой, — но это на самом деле не имеет никакого значения, потому что в дальнейшем речь идет совсем о другом, о твоей личности, размышлениях, наблюдениях, так что набор осуществляется даже на каком-то интуитивном уровне.

А.М.: Отбор производит приемная комиссия или конкретно тот преподаватель, в класс которого ты поступаешь?

А.У.: Нет, приемная комиссия. Но в ней сидят практически все преподающие профессора, как художники, так и искусствоведы и теоретики. Это такой фейсконтроль: на тебя смотрят и пытаются понять, вписываешься ты в эту тусовку или нет. Беседа идет скорее личного характера, работа как таковая имеет второстепенное значение. Портфолио с прошлыми работами имеет большее значение, чем собственно экзаменационный проект.



Sagen Sie A

from **Andrey Ustinov**

03:26

*Андрей Устинов. Скажите «А». Видеоперформанс. 2006.
Courtesy Андрей Устинов*

А.М: Как получилось, что ты сменил три художественных вуза?

А.У.: Со Штедельшуле у меня получилась такая история: я очень хотел учиться у Саймона Старлинга, он мне был и остается очень интересен как художник, а когда я с ним познакомился на просмотре портфолио, он мне и как человек показался очень симпатичным, я хотел попасть к нему, но по каким-то причинам меня взял к себе в класс скульптор Тобиас Ребергер (немецкий художник, дважды награжденный «Золотым львом» Венецианской биеннале: в 1997 году — как лучший молодой художник, а в 2009 — как лучший художник, участвующий в основном проекте. — «Артгид»), а он мне как раз не нравился, я его считаю художником попсовым, коммерческим и неинтересным. Я совершенно не представлял себя студентом Ребергера, мне

казалось, что мне там делать нечего. Параллельно я подал свое портфолио в Школу искусств в Касселе, где преподает видеохудожник Бьёрн Мельхус. Мы встретились, а он по натуре актер, очень обаятельный, и при первой встрече очаровывает людей, хотя впоследствии это не подтверждается, но от этой встречи у меня ощущения были феерические. И мое портфолио ему понравилось, он обещал содействовать мне на вступительных экзаменах и захотел взять меня в свой класс. В общем, я поступил и туда и туда, но через год сердце повело меня в Кассель.

В дальнейшем школа в Касселе меня тоже разочаровала и показалась несерьезной, отношения с Мельхусом у меня тоже не сложились, вплоть до личного конфликта. А у меня в голове уже стала крутиться Медиаакадемия в Кельне, о которой я знал, еще будучи студентом Pro Arte. Но вот она как раз в бюрократическом смысле очень строгая. Полная противоположность тому, что я описывал, говоря о Штедельшуле. Они требуют диплом о предыдущем образовании, доказательство знания языка.

А.М.: То есть просто с нуля или после школы туда поступить невозможно?

А.У.: В Германии другая система образования. Чтобы поступить в высшую школу, нужно иметь образование типа российского среднего специального, на немецком это называется Abitur. Обычно для поступающих из России требуется проучиться в вузе четыре семестра — это засчитывается как бакалавриат, что ли. Или среднее специальное, оно считается базой для высшей школы. У меня базы не было, я в России не учился ни в каком вузе, а институт Pro Arte официального статуса не имеет, они не выдают дипломов государственного образца, дают только знания и опыт, но бюрократически это не засчитывается. И в Кельне у меня сначала не приняли документы. Но когда я отучился в Касселе и понял, что у меня там не складывается и я не развиваюсь как художник так, как бы мне этого хотелось, я подумал, что теперь я уже могу попытаться попасть в Медиаакадемию: я уже студент вуза, у меня уже много осуществленных проектов, и чувствовал я себя уже очень уверенно. Таким образом, я оказался в Кельне, и это было одним из самых правильных решений в моей жизни: там я получил именно то художественное образование, какое хотел. Ведь в каждом художественном вузе Германии образование разное, нет ни одной школы, похожей на другую. Вуз выбирается не по месту жительства, а по интеллектуальному направлению.



05:59

Андрей Устинов. Мобильный сеанс. Документация перформанса. 2007. Courtesy Андрей Устинов

А.М.: Что значит «учиться на художника» в Германии, на что это похоже?

А.У.: Я уже сказал, что нет двух одинаковых вузов, в каждом учебном заведении своя система образования. Ее разрабатывает комиссия преподавателей в каждом конкретном месте. Есть высшие школы, есть академии, и есть Fachhochschule – это, скорее, прикладное образование, ремесленное. Художественным академиям дана максимальная свобода от министерств, там сам преподавательский состав решает, каким образом они работают со студентами. Профессора практически никто не контролирует, внутри своего класса он как на другой планете, как в своем государстве. В высших школах искусств система более бюрократическая, там профессор не считается настолько самостоятельной единицей – он считается специалистом в своей области, но то, как он подает свой предмет, может контролироваться какими-то чиновниками. В Fachhochschule система еще более строгая, образование как в российском вузе – там сдают экзамены, там нужно регулярно предоставлять какое-то количество работ, выполнять задания, темы и так далее.

А.М.: А в академии нет экзаменов?

А.У.: Нет. Как правило, в академии никаких экзаменов нет вообще. Ни в начале, ни в конце. Ни заданий, ни тем.

А.М.: А что же вы там делаете в процессе обучения?

А.У.: Это, пожалуй, можно сравнить с многолетней работой в художественной резиденции. Молодому художнику предоставляются все условия для работы: любые мастерские, технологии, в некоторых академиях еще и бюджет на реализацию заявленного проекта. Не во всех. Но, например, в Академии медиаискусств в Кельне студент получает бюджет в 7000 евро на реализацию своего проекта – это на весь период обучения. В то же время в соседней

Дюссельдорфской академии искусств никакого бюджета нет, зато есть другие преимущества. В общем, условия таковы, чтобы дать молодому художнику максимум возможностей встать на ноги и реализовать свои первые проекты, сделать первые выставки, получить имя, наладить контакты с кураторами и галереями, чтобы к концу обучения он уже стоял в начале своей персональной карьеры и был полностью готов самостоятельно развиваться как художник, включая финансовую независимость.

А.М.: То, что ты говоришь, описывает почти идеальные условия для самостоятельной работы. Но как устроен процесс учебы внутри вуза? Какова роль преподавателя, чему и как он учит? Ради чего ты ходишь из дома в класс?

А.У.: Зависит от конкретного вуза и конкретного преподавателя. В Германии существуют различные системы художественного преподавания. Классическая конвенциональная художественная академия базируется на средневековой структуре, где профессор это такой цеховой мастер, а студенты – подмастерья. Мастер знает, как надо, студенты должны смотреть и повторять. На протяжении всего обучения они находятся внутри профессорской «секты», и все их развитие зависит от настроения одного человека.

У меня было очень по-разному в Касселе и в Кельне. В Касселе я учился по традиционной немецкой системе «мастер – подмастерье»: Бьёрн Мельхус – профессор, я – его ученик, я должен абсолютно ему доверять и на него полагаться.

Технически это выглядит так: профессор в школе бывает не каждый день, он нередко вообще живет в другом городе, а в город, где школа, приезжает преподавать. Перед тем, как приехать, он делает рассылку по студентам: ребята, я буду в такие-то дни в школе. Кто хочет со мной встретиться – напишите, в какой день вы хотите прийти, и договоримся. Ты бронируешь это время встречи с ним, приходишь, и разговор может быть разным: возможно, у тебя уже есть наработанный материал, ты его показываешь и хочешь узнать, что он об этом думает и какое у него возникнет мнение, комментарии, критика. Или у тебя может быть просто идея: я, мол, размышляю о том-то и том-то, но пока не знаю, в какой именно форме это реализовать. Тогда он может тебе, например, дать материал из истории современного искусства: такой-то художник уже работал в похожем ключе, посмотри, сходи в библиотеку, поищи такие-то имена, вот тебе ссылки в интернете. Или может вообще не отсылать к истории искусства, а сказать, что он сам об этом думает – это зависит от личности и стиля преподавателя. А можно прийти вообще без идей и наработок, просто поговорить: у меня нет конкретного повода с тобой встретиться, но есть желание с тобой пообщаться. Такие разговоры тоже могут стать основой для художественного проекта. А можно прийти с уже готовой работой и сказать: вот проект, я его закончил, мне важен ваш окончательный комментарий. Бывают семинары, на которых встречаются разные студенты, все что-то показывают, раскладывают на полу, и вся группа

втягивается в коллективное обсуждение.

Вторая система, как, например, в Медиаакадемии в Кельне — кардинально противоположная. Художник поступает учиться не к профессору — он поступает учиться с конкретным проектом, который хочет реализовать, а профессора существуют как технический персонал, который помогает в его осуществлении. В этой системе нет цеха, а есть разные профессора в разных областях, которые ведут семинары, но собственных классов, «сект» у них нет. Допустим, я делаю свой проект, и для него мне важно мнение такого профессора, сякого и еще вот этакого. Трех человек. И я делаю этот проект, допустим, год. Я хожу и показываю то, что я делаю, трем разным художникам, и все они мне дают свои советы, но ни один из них не будет авторитарным руководителем, потому что никто из них не ответственен за мой проект. Я считаю, что это очень правильная образовательная инновация, в ней художник выходит из иерархической системы, где он из подмастерья должен превратиться в мастера, учась у одного человека.



03:49

*Андрей Устинов. Волшебная лампа. Документация
инсталляции. 2008. Courtesy Андрей Устинов*

А.М.: Это «превращение в мастера» включает в себя и контакты с профессиональной средой, участие в каких-то выставках, может быть, студенческих, молодежных?

А.У.: Очень зависит от человека. Все, конечно, уже так или иначе обстрелянные. Зависит и от вуза. Из франкфуртской Штедельшуле выходят уже матерые художники, рассчитывающие на бурную карьеру. Выпускники той же кассельской академии гораздо скромнее и опыта у них гораздо меньше, многие из них потом забрасывают занятия искусством. В кельнской Медиаакадемии и академии в Дюссельдорфе публика достаточно профессиональная, серьезная и настроенная бороться за свое развитие как художников. В общем, это все зависит от того, где человек учился: чем больше он набрался опыта, тем проще ему выступать в профессиональном мире. Студенты одного вуза за время обучения могут уже во время обучения

участвовать в очень крутых проектах, а студенты другого такой возможности не имеют.

А.М.: В чем заключается эта возможность, кто ее обеспечивает?

А.У.: Художественный вуз в Германии – это такой амбициозный проект города или федеральной земли: «Мы хотим, чтобы вот здесь у нас – в Берлине или в Кельне, Франкфурте, Дюссельдорфе, Мюнхене – была такая школа, какой нет нигде в мире! Самая-самая лучшая, и у нас будут преподавать самые крутые профессора, будут выпускаться самые крутые художники, которые нас потом прославят, и везде будут писать, что вот этот великий художник учился здесь, а теперь он выставляется на Венецианской биеннале». Эти амбиции, конечно, зависят и от финансовых возможностей города, и от властей: настолько ли они прогрессивны, чтобы вкладываться в современное искусство, или они консервативны и считают такие вложения выброшенными деньгами, тогда и учебные заведения у них будут менее амбициозны.

Та же Штедельшule во Франкфурте очень маленькая, там всего пара сотен студентов, но у них невероятный ресурс, они набрали в профессора звезд современного искусства со всего мира. Это не обязательно значит, что художник получит хорошее образование, даже наоборот: быть хорошим художником не обязательно значит быть хорошим преподавателем. Я могу сказать, что звезды современного искусства, большие, успешные, активно выставляющиеся художники – это тяжелые люди, по крайней мере в отношениях «профессор – студент». Это всегда борьба амбиций, не всегда продуктивная для развития художника.

И, конечно, в выставках студенты участвуют с самого начала.

А.М.: Эти студенческие «первые выставки» – инициатива всех студентов, вуза или индивидуальное предприятие молодого художника?

А.У.: Есть чисто студенческая активность, когда студенты самостоятельно открывают свои выставочные площадки или даже галереи, делают групповые или персональные выставки. Другой вариант, когда профессора организуют выставки, у них есть налаженные профессиональные контакты с художественными институциями, и они организуют выставки своих студентов, показывая их как своих учеников. Или студенческие выставки может делать сама академия.



05:22 |

*Андрей Устинов. Танец сердца. Документация перформанса.
2009. Courtesy Андрей Устинов*

А.М.: Насколько в твоём опыте важны были эти студенческие выставки? Я однажды присутствовала на выпускной выставке студентов Академии художеств в Хельсинки. Это была масштабная выставка: отделение современного искусства выпускало всего 25 студентов, но им отдали все здание, так что каждый получал отдельную аудиторию в качестве персонального зала, а кто-то выбирал гардероб или туалет. И это было крупное событие, выставку открывал министр культуры Финляндии, и каждый год туда приходят кураторы и галеристы, ищут будущих звезд. Но это Финляндия, небольшая страна, где производителей культуры меньше, чем ее организаторов. Каков статус таких выставок в Германии?

А.У.: Совершенно верно, все художественные академии в конце учебного года или в конце зимнего или летнего семестра делают итоговые выставки своих студентов, и, как правило, это большие события. Это не внутренние выставки, как в российских вузах, а фестивали городского масштаба. У них широкая реклама — и в СМИ, и плакаты на улицах, — и люди туда ходят с большим интересом. И в Касселе, и в Кельне я постоянно знакомился и знакомлюсь с людьми, никак не связанными с искусством, которые рассказывают, что каждый год они всей семьей ходят на эти выставки, им очень интересно, причем часто они помнят какие-то работы, которые были выставлены лет пять назад. Например, я рассказываю, что когда-то давно у меня на студенческой выставке была какая-то работа — «Да-да, я помню», или «Нет, не помню, помню соседнюю», или «Я тогда в твоей работе чего-то не понял, можешь мне объяснить?». Такой публики очень много.

А насчет кураторов и профессионалов — это по-разному, это зависит от статуса учебного заведения. Например, у школы искусств в Касселе статус очень невысокий, да там и нет профессиональной среды, которая могла бы специально прийти на эту выставку — город маленький, там кроме «Документы» раз в пять лет ничего нет. А вот выставка, например, Академии искусств Дюссельдорфа в феврале — очень важное для студентов событие в

карьерном плане, потому что туда приходят серьезные кураторы, критики и галеристы, и студенты действительно начинают карьеру с этих выставок. В кельнской академии такая публика тоже есть, но меньше, чем в Дюссельдорфе, и так далее. Все зависит от статуса учебного заведения и от того, насколько город насыщен профессиональной средой, потому что это всегда местная среда: вряд ли берлинский куратор поедет на студенческую выставку в другой город, хотя в Берлине он, конечно, сходит на студенческую выставку в UDK (Universität der Künste Berlin, Университет искусств в Берлине – «Артгид»).

А.М.: Итак, ты триумфально заканчиваешь художественный вуз, ты дипломированный художник. Что дальше?

А.У.: О да, я закончил триумфально, у меня в дипломе стоит: «Закончил с отличием»! Ха-ха!

А.М.: Это что-то дает по жизни?

А.У.: Ни-че-го! Вообще диплом почти нигде не выдается, в большинстве художественных академий диплома нет. Дипломы выдают либо Fachhochschule, школы прикладного искусства, вроде училищ, либо некоторые высшие художественные школы. Академии искусства, как правило, могут выдать академическое письмо, где написано, что ты учился в академии и окончил ее. Никаких оценок там нет, выпускного экзамена не существует тоже. В моей Медиаакадемии в Кельне система более традиционная: есть диплом, и, чтобы его получить, нужно сдать какое-то количество зачетов, написать сколько-то работ, сделать экзаменационную выставку, которую посмотрят профессора. Но большинство академий ратуют за свободное развитие художника без всяких экзаменов и бумажек. Ты выходишь из вуза с багажом, который можно рассматривать в разных аспектах. Интеллектуальный опыт, профессиональный опыт, портфолио, контакты, новые коллеги.



А.М.: Молодой художник выходит в вольную жизнь. Понятно, что у него нет своего галериста, который хочет и может его продавать настолько интенсивно, чтобы художник мог на эти деньги жить,— а во многих художественных практиках это невозможно в принципе. Тем не менее перед нами молодой человек, который хочет заниматься искусством, а также хочет есть, и в свете этого ему надо как-то устраивать свою жизнь. Куда он пойдет и чем займется?

А.У.: Здесь нет рецептов. У всех по-разному, и говорить обобщенно невозможно. Есть некая сложившаяся традиция, которой можно придерживаться или нет, кому-то она помогает, кому-то нет, мне по крайней мере она не очень помогает. Она заключается в том, что в Германии, как и вообще в Европе и в мире, есть огромное количество фондов, институций, которые содействуют развитию художника. Постоянно существует огромное количество возможностей куда-то подать заявку, принять участие в том или ином конкурсе заявок. Их невероятное количество. Нередко до трети рабочего времени у меня и моих коллег уходит именно на заполнение этих бумаг, а если участвовать во всех, то вообще с утра до вечера будешь только рассылать заявки. Система грантов и конкурсов существует, чтобы ты как художник мог себя независимо презентовать и таким образом развиваться в системе искусства. И это совсем не обязательно гранты с деньгами. Это приглашения к участию в выставке, в фестивале, в конкурсе, к получению бюджета на проект, к участию в резиденции с получением стипендии, или в резиденции без стипендии, или получению рабочей стипендии художника и так далее, и так далее — все то, что делает художника профессионально независимым и самостоятельным. Все, что обеспечивает художнику такой образ жизни, чтобы ему не нужно было где-то дополнительно работать, а искусством заниматься по выходным. Или чтобы ему не нужно было ходить с папочкой по галереям и рекламировать свой товар.

Это официально сложившийся путь, большинство художников его так или иначе проходят. Но это не значит, что если ты будешь исправно всюду рассылать заявочки, то у тебя не будет проблем и все сложится. Это не в социальную службу подавать заявку на получение социального пособия: если ты достаточно беден, ты его гарантированно получишь, и не стоит вопрос «дадут — не дадут». В художественном мире все совсем по-другому. Шанс, что тебе дадут, очень мал. Молодые европейские художники, которые выросли в этой системе и хорошо ее понимают, — люди, как правило, очень прагматичные, у них с самого начала обучения есть бизнес-план. За 5–6 лет обучения в академии они прилагают все усилия, чтобы у них в записной книжке появились нужные контакты, чтобы их контакты были в записных книжках у нужных людей и чтобы когда они подают заявку в какой-то фонд, люди, сидящие в жюри, посмотрев на фамилию, сказали: «А, это тот самый Шмидт, с которым я познакомился два года назад!» У такого Шмидта на конкурсах всегда будут лучшие шансы, чем у другого художника, чьи контакты не находятся в записной книжке члена жюри.

Это традиционный путь. Другой, хотя не менее традиционный, — путь собственного бизнес-менеджмента с лизанием задниц. Третий путь — когда

художник участвует везде, где только можно, без всяких заявок, просто вписывается во все выставки с друзьями, и в конце концов он оказывается замечен. Это длинный путь, сопряженный с тем, что очень долго нужно находиться в непрофессиональном поле: если продолжительное время работаешь без поддержки профессионального мира, тебе крайне трудно приходится в финансовом плане. Ты должен сам себя финансировать, сам за все платить и не завидовать другим художникам, у которых все складывается проще, и быть счастливым тем, что у тебя есть.

Ну и есть еще миллион других путей и возможностей развития. Но в целом я должен признать, что в Германии сложилась очень строгая и даже косная художественная система, где все предельно институционализировано. Настолько, что возникает ощущение духоты, словно художнику, особенно если это молодой или рядовой художник, предлагается сидеть в системе и не рыпаться.



ИЗМЕРИТЕЛЬ ШУМА

from **Andrey Ustinov**

02:40

*Андрей Устинов. Измеритель шума. Видео. 2012.
Courtesy Андрей Устинов*

А.М.: Такая систематизированность неизбежно провоцирует противодействие. Технологий его множество. Это некоммерческие пространства, волонтерство, краудфандинг, активность под девизом «Не надо нам ваших бюджетов, сейчас сами по чуть-чуть скинемся и сами все построим или соберемся и сделаем офспейс в подвале, пусть туда ходят наши друзья».

А.У.: От художников ждать финансовой помощи бесполезно, мы все бедные. Богатые художники — это профессора академий, художники с мировыми именами, это совсем другая сфера. Есть кунстферайн — художественное объединение, когда художники в складчину снимают мастерские, вместе арендуют и ремонтируют какое-то заброшенное здание и организуют выставки. Очень старая система, с XIX века. Некоторые кунстферайны выросли в крупные институции со статусом не ниже, чем у музеев, — в Дюссельдорфе, Кельне. Неформальные организации тоже есть, их очень много, например, в Берлине, но, по моим наблюдениям, таких инициатив становится все меньше, а общественные инициативы тяготеют к институционализации. Институции прибирают их к рукам, причем к взаимной выгоде, потому что художникам тяжело заниматься бюрократией,

выдерживать бесконечные комиссии — Германия ведь очень бюрократическая страна, займешь здание — будут каждый день проверять санитарное состояние, электроснабжение, канализацию и прочее. Художникам неохота этим заниматься, и они пытаются свалить эту работу на кого-то. Поэтому довольно быстро появляется коммерческая организация, предлагающая выкупить этот дом: художники с удовольствием отдают эту работу ей, а она надеется сделать на этом деньги.

Но расчет на собственные силы сам по себе бывает благотворен для художественной практики. Свой проект «Измеритель шума» я тоже пытался делать с помощью краудфандинга, причем не только онлайн-ового, что не слишком хорошо сработало, но и офлайн-ового: я арендовал площадку на художественной ярмарке art'ru:l — это молодая ярмарка в Пульхайме, пригороде Кельна, и ее концепция в том, что в ней участвуют не галереи, а непосредственно художники. Но я не продавал там завершённые произведения, а организовал что-то вроде блошиного рынка, где продавал абсолютно все, что мог: я тогда как раз переезжал из одной квартиры в другую, и на старой квартире у меня осталось много ненужных вещей. Я мог бы их выбросить или подарить, но решил устроить акцию-распродажу на арт-ярмарке. Это вписывалось в идею краудфандинга: я тогда как раз много думал о том, как художнику работать, обходя официальные системы финансирования. И я на арендованной площадке продавал за копейки ненужные мне вещи, а также рисунки и эскизы к проекту — они стоили чуть дороже, чем моя старая сковородка или мотоциклетный шлем. Моя роль заключалась не в том, чтобы рассказывать о тайных смыслах моего проекта, а в том, чтобы всучить покупателям как можно больше всякой дряни и получить навар. Я с большим удовольствием провел время на этой ярмарке. Интересно, что я не продал ни одного нормативного произведения искусства — рисунки и фотографии не брали, хотя я впервые в жизни даже купил в IKEA рамки для них! Зато старые ботинки, сковородки и прочую дребедень покупали просто замечательно, и в результате мне удалось заработать даже больше денег, чем некоторым другим художникам, продававшим свои работы.

А.М.: Если изначально твой проект заключался в том, чтобы просто построить свой «измеритель», то сейчас в него входит путь к реализации этого проекта, твой краудфандинг, блошиный рынок, и этот путь, в общем-то, интереснее конечной цели.

А.У.: Да, я сам пришел к такому же выводу. Изначальная цель проекта становится точкой, на пути к которой ты обрастаешь чем-то другим, и это другое оказывается гораздо интереснее. Имитация блошиного рынка на ярмарке в Пульхайме показалась мне интереснее, чем тот замысел, ради которого она была устроена, во всем — от живой коммуникации с посетителями до символического обмена, когда я обменивал фактически мусор, ничего для меня больше не стоящие вещи, на деньги, но эти деньги должны были сразу перевоплотиться в объект. Почти избегая денежных отношений, я фактически обменивал вещи, вышедшие из употребления и утратившие ценность, на объект, который должен приносить общественную

пользу.

А.М.: И теперь, кажется, тебе интереснее процесс, включая сбор финансирования, чем результат?

А.У.: Я пришел к выводу, что для современного художника нечестно и неправильно, а может быть, и старомодно делать искусство, не тематизируя финансовые средства, на которые это искусство создается, и не тематизируя тот путь, который художник прошел, чтобы эти средства получить.

Финансирование искусства — это не какая-то его теневая сторона, которая как бы сама собой разумеется и не подлежит обсуждению, а наоборот: она может быть основной темой, которая должна обсуждаться в современном искусстве.

Именно финансовая жизнь художника, его финансовые отношения с институциями, с бизнесом, с галереями и так далее. Например, Сантьяго Сьерра в этом очень преуспел, он много лет тематизирует взаимоотношения художника и финансирование его работы над произведением. Мне кажется, это одна из самых интересных тем для работы художника.

1 0 0 0

КОММЕНТАРИИ

Читайте также



[КАРТИНКИ НЕДЕЛИ](#) 21.11

**Картинки недели.
15.11 — 21.11**



[СПЕЦПРОЕКТ](#) 21.11

**Собакиада Олега
Кулика**



[СПЕЦПРОЕКТ](#) 19.11

**Снос памятников,
или Что нам делать с
монументальной
пропагандой**



[БЛОГИ](#) 18.11

**Войти в музей:
охрана**

ПОКАЗАТЬ ЕЩЕ

Все города

Процесс

События

Адреса

Арт-сообщество

Объявления

О журнале