Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Факультет свободных искусств и наук

Гусева Екатерина Игоревна

ХУДОЖНИК КАК КУРАТОР НЕРЕАЛИЗОВАННОГО ПРОЕКТА С КОНЦА 1980-х ПО 2010-е

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа: Кураторские исследования

Научный руководитель: Станислав Анатольевич Савицкий,

кандидат искусствоведения,

доцент СПбГУ

 подпись, дата

Рецензент: Олеся Владимировна Туркина,

кандидат искусствоведения,

доцент СПбГУ

 подпись, дата

Санкт-Петербург

2016

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение 4

Глава 1. ФЕНОМЕН «НЕРЕАЛИЗОВАННОГО» В ИСТОРИИ ИСКУССТВА. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СУЩЕСТВОВАНИЯ НЕРЕАЛИЗОВАННЫХ ПРОЕКТОВ 9

1.1. Введение 9

1.2. Трансформация форм и идей сквозь временной континуум 10

1.2.2. Античные нереализованные произведения искусства — реализованный проект современности 12

1.2.3. Романтизм. l’infinito 14

1.2.3. Незавершённое в искусстве на примерах литературы. 14

1.2.3. Проекты, значение которых было изменено по истечению времени 16

1.3. Потенциально-воображаемое 17

1.4. Незавершенный проект по причине форс-мажора 18

1.4. Кураторский проект Кирилла Светлякова «Дмитрий Пригов. От ренессанса до концептуализма». Жанр инсталляции. 19

1.6. Концептуализм. 21

Глава 2. Опыт работы с нереализованным материалом на международном и российском примере 30

2.1. Agency of unrealized projects 30

2.2. UTOPIEdocumenta 49

2.3. MoRE MoRE Museum 49

2.4. Выставка «Неокончательный анализ» проходит в рамках III Московской международной биеннале молодого искусства 50

2.5. Выставка «Interpol», куратор Виктор Мизиано 53

Глава 3. Влияние факторов нереализованного на изменение институциональной формы искусства 56

3.1 Трансформация форм. 56

3.2 «Следующим шагом прогрессивного музея будет критический реализм 56

3.1 Форматы работы с нереализованным 59

3.1.1 Формат pop-up exhibition 59

3.1.1 Книга художника 60

Заключение 62

Список литературы 64

# Введение

На пути от замысла к стадии реализации проект проходит через множество трансформаций. Это является обычным рабочим процессом, но в частных случаях влечёт за собой полное переосмысление начальной концепции проекта. Конечный результат может стать противоположным изначальной задумке автора. Причинами этого могут быть скоротечность времени, изменчивость личных предпочтений художника и общественных трендов, либо трудности, сопряжённые с материальным воплощением идеи. Побочным продуктом творческих исканий является множество неосуществлённого, несвоевременного и несбыточного, которое уходит в архив нереализованного.

Нереализованные идеи и проекты, по своей сути, одна из самых малоизученных тем искусства. Обширные исследования данного феномена присутствуют в малой мере, в отдельных работах встречаются упоминания о нереализованных проектах с кратким анализом данной темы. Что, безусловно, преобразует исследование данного феномена в более гипотетичный метод работы из-з за отсутствия методологической базы.

Проблема исследования заключается в том, что необходимо изучить феномен «нереализованного» в истории искусства. Какие факторы приводят к данной проблеме, и как в зависимости от этого меняется роль художника, куратора и музея. Решение данной проблемы подкреплено примерами из художественной практики художников и кураторов, которые работая с данным материалом, предлагают некие пути развития жизни нереализованного и решения проблем, которые были связаны с этими проектами.

В центре исследования — нереализованный проект художника. Его категоризация, причины, формы преобразований и исходящее из этого изменение структуры искусства и институциональных политик.Задача исследования— постараться воспроизвести значение, которое воспроизводят собой данные проекты и выявить их художественную ценность, и показать кураторские и институциональные подходы работы с данным материалом.

Постановка проблемы феномена «нереализованного» в искусстве нуждается в глубинных основаниях. Построение механизма и систематичности, выявление общей структуры существования таких проектов позволяет произвести анализ творческой лаборатории, определить степень избирательности авторов, уровень влияния внешних факторов и состояния художественной среды на производство данного произведения искусства или проекта. Изучение таких проектов, с точки зрения факторов воздействия художественного отказа со стороны художника, позволит раскрыть:

* основы художественного мышления;
* систему творческого процесса;
* сопоставление с завершенными работами автора, анализ работ в общем контексте творчества;
* понимание специфики работы автора.

Нереализованные проекты — это часть архива художника, куратора или музея и получив к нему доступ, можно вычленить несколько сюжетов, которые будут раскрыты в данном исследовании. Для этого необходимо произвести отбор и классификацию, важно обозначить исторический вектор таких проектов. Но кроме этого, так же важно восстановить принадлежность ко времени, контексту и изначальному нарративу художника в рамках данных историй. Таким образом, можно выделить 3 сюжетных категории «нереализованного»:

1. Трансформация форм и идей сквозь временной континуум;
2. Потенциально-воображаемое;
3. Проект, незавершённый по причине форс-мажора.

В конце двадцатого века одной из новых причин возникновения нереализованных проектов стала перестройка художественного процесса и трансформация форм выставки в конце 20 века. В начале 70-80-х годов появились первые кураторские проекты. В 1969 году Харальд Зееман устраивает выставку «Когда отношения становятся формой», которая является отправной точкой формирования кураторства. Организация выставочной концепции становится на первый план, что сказывается на произведениях искусства и на творчестве художников. Против этого критически выступали многие художники, в частности Даниэль Бюрен, который называл кураторов «сверххудожниками»[[1]](#footnote-1). Так как со временем роль куратора в создании экспозиции увеличивалась, это сказывалось на художественном творческом процессе. Многое из того, что художники хотели реализовать, ушло в архив из-за несоответствия художественному высказыванию куратора или музейной институции. В данном исследовании будут приведены методы работы художников в новых условиях работы институций и художественной среды, что во многом повлияло на смещение границы куратора и художника.

Исследовательский интерес в рамках данной работы так же направлен на историко-культурные предпосылки существования нереализованных проектов. Как международный пример, будут проанализированы нереализованные выставки и произведения искусства, которые опубликованы в книге «Unbuilt roads:107 unrealized projects» Ханса-Ульриха Обриста, Гая Тортоса и Йонаса Мекаса, продолжением которого стал международный онлайн архив художественных нереализованных проектов «Agency of unrealized projects» на базе сайта e-flux.com. Он включает в себя обзор представленных в книге художественных работ и проектов художников, их классификацию по причинам возникновения, проблемах художественной индивидуальности.

Как пример российской практики работы с нереализованным материалом в настоящий момент, в исследовании будет представлен «Центр экспериментальной музеологии» созданный по инициативе художника Арсения Жиляева и фонда V-A-C. Данный центр был создан на базе наличия нереализованных проектов и у художника, и у институции и интересен своим новаторским подходом в развитии последующего существования «нереализованного». Так же, как примером является работа с архивом художника Петра Белого, в рамках подготовки выставки «(Не)мотивированный отказ», куратором которого является автор данной диссертации, Екатерина Гусева. Другим примером работы с архивом в российской художественной практике является ретроспективная выставка «Дмитрий Пригов. От ренессанса до концептуализма», куратором которой являлся Кирилл Светляков, который попал в архив художника уже после его кончины и смог реализовать фантомные инсталляции по мотивам нереализованных эскизов Дмитрия Пригова.

Частью нереализованных проектов могут стать произведения, которые художник принимает как неудавшийся, неудачный проект, причина которого может быть связана с глобальной нестабильностью арт-среды. Реализация художественного проекта — это принятие на себя определенного риска и ответственности, и художник, создавая произведение искусства или проект, работает на поле между творческой удачей и провалом. В данном исследовании, на примере антологии «Failure» под редакцией Лизы Ле Феуре выпущенной в рамках серии Documents of Contemporary Art галерея Whitechapel, на примерах статей художников будут разобраны ситуации отношения к художественным «ошибкам» и работы с данным материалом.

Специфика исследования заключается в методе анализа нереализованных проектов с попыткой внедрения новаторской классификации данного феномена, что позволяет выявить определение «нереализованный проект» в определенный медиум, с помощью которого можно переосмыслить структуру художественной среды. Здесь возникают свойства, которые позволят не только вынести институциональную критику, но создать некий искусствоведческий ландшафт в обусловленности данной темы.

Данное исследование является попыткой категоризации, методов работы и изучении будущего нереализованных проектов с помощью подхода, который выведет в первостепенную роль данный феномен, так как в нем заложены исключительные качества, которые мы попытаемся обнаружить. Таким образом, будет раскрыт колоссальный потенциал данных проектов для развития и анализа художественной среды современности.

# Глава 1. ФЕНОМЕН «НЕРЕАЛИЗОВАННОГО» В ИСТОРИИ ИСКУССТВА. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СУЩЕСТВОВАНИЯ НЕРЕАЛИЗОВАННЫХ ПРОЕКТОВ

## 1.1. Введение

«В самом деле, последний корень всех вещей — возможное, т. е. незавершенное.<…> Из мира возможного рождается реальность как переплетение субъективного и объективного» [[2]](#footnote-2)

«Нереализованное» в искусстве встречается везде и повсеместно. История несет в себе множество неоконченных артефактов прошлого и того, что стало нереализованным из-за потери изначального внешнего вида под воздействием устаревания, изношенности. Таким образом, потеряв изначальный внешний облик, оно перестает быть тем, какой была задумка автора, что присуждает данному объекту статус нереализованного или незавершенного. В данной главе, мы попытаемся дать исторический экскурс данных произведений, на основе чего можно будет проследить трансформацию форм и идей произведения сквозь временной континуум.

Теодор Адорно в книге «Эстетическая теория», дает следующее определение искусству: «Дефиниция что такое искусство всегда опирается на предварительные сведения о том, чем искусство было прежде, но становится легитимной лишь на основе того, чем искусство стало, будучи открытой лишь тому, чем оно может и, возможно, может быть»[[3]](#footnote-3). Отталкиваясь от данного термина, текущее исследование приобретает свою актуальность в изучении проблемы «нереализованного» в искусстве, и того, как «нереализованное» приобретает легитимацию в статусе произведения искусства на протяжении времени. В изучении данной темы, очень важно исследовать «нереализованное» в исторической перспективе.   Благодаря временному контексту, можно сделать категоризацию «нереализованного» по следующим пунктам пояснение к которым будет дано ниже:

* трансформация форм и идей сквозь временной континуум;
* потенциально-воображаемое;
* незавершенный проект по причине форс-мажора.

Мы еще не раз будем возвращаться к данным категориям, но важно объяснить на каком основании был сделан данный отбор и какие проекты стоят за данными категориями.

## 1.2. Трансформация форм и идей сквозь временной континуум

Трансформация форм и идей сквозь временной континуум это истории произведений, которые стали нереализованными по прошествии времени, утрате автора, в связи с трансформацией пластических форм и внешнего вида произведения. Это распространено в архитектурных проектах, где реставрационные работы могут полностью изменить изначальную задумку автора. Так же это касается проектов, значение которых было изменено по истечению времени. Это касается архитектурных проектов, которые по истечению времени реставрируются, но уже не могу передать того, чем оно было, когда было построено. Эжен Виолле-ле-Дюк, знаменитый архитектор, реставратор, в «Беседах об архитектуре»[[4]](#footnote-4) отмечает: «Чем сложнее цивилизация, тем глубже скрыты в памятниках, воздвигнутых ею, те пружины, которые двигали их замыслом, их сооружением и которые должны обеспечить их долговечность». Данная цитата, о том как по истечению времени реставрировать предметы, как сложно понять те идеи, и те домыслы, которые были вложены в памятники архитектуры, которые воздвигли другие цивилизации до нашего времени. По истечению времени, памятники разрушаются, реставрируются и переделываются, чтобы быть выставленными в том виде, в котором воплощалась идея автора.

Эти памятники хранят музеи, которые в своей интерпретации не всегда могут правильно направлять зрителя и давать ему полное представление об произведении.

«Более того, в музеях рассеиваются внимание и вкусы публики, которая скоро привыкает верить, что для того, чтобы быть знатоком искусства, достаточно рассмотреть с любопытством несколько обломков, вырванных из памятников, не будучи в состоянии даже в воображении поставить их обратно, на свое место. Чтобы действительно быть поучительными, а не представлять собою склады более или менее хорошо классифицированных археологических редкостей или фрагментарных шедевров, музеи должны были бы, наряду с этими обломками, давать представление о целом, часть которого они составляли, хотя бы в рисунке, с приложением подробных каталогов»[[5]](#footnote-5). Таким образом, фрагменты античных произведений становятся в своем незавершенном виде реализованным объектом в современности, что полностью меняет идейную композицию и роль данного объекта.

Борис Гройс в статье «Скорость искусства» отмечает, что в 20 веке скорость художественного производства в искусстве достигло немысленных скоростей.[1] Что дает некое преимущество визуальным искусствам над производством изобразительной и текстовых объектов. Художественная рефлексия может не успевать за временем перемен, что рождает множество нереализованного, которое не укладывается в временные рамки скоротечности времени. Искусство иногда движется слишком быстро для того что создать инновативные и новые проекты, при этом не состоящие из тавтологических мотивов прошлого.

В рамках подготовки выставки «(Не)мотивированный отказ»[[6]](#footnote-6), я как куратор работала с художником Петром Белым в его архиве документаций, который во многом состоит из тех проектов, которые художник не успел реализовать. Художник жалел, что не успел сделать какие-то проекты, и что не успел попасть в тот временной промежуток времени, когда он задумывал данный проект.

Борис Гройс, как пример «замедлителей времени»[[7]](#footnote-7) приводит художников Фишли и Вайса, которые все свои реди-мейды выполняют в ручную, прибегая к ремесленному ремеслу. Их метод цитирования современности «вручную» возвращает их к нормальной скорости производства искусства и не в рамки

## 1.2.2. Античные нереализованные произведения искусства — реализованный проект современности

Перед нами Цветаевская коллекция слепков ГМИИ им. Пушкина, отдел слепков в Эрмитаже, где мы видим произведения античной культуры в их «нереализованном» виде. Без красок, с различными дополненными частями тела. Что уже нельзя назвать изначальной задумкой автора, и тем «конечным» произведением искусства, что автор видел перед собой. Но, в контексте, музейной экспозиции, они приобретают статус произведения искусства. Винкельман отмечал, что главной ошибкой ученых является невнимательность к реставрациям, и в не умении отличить дополненные и доделанные части древних статуй и произведений искусств. Таким образом, те слепки древностей, что предстают перед нами сейчас, это «нереализованные» проекты прошедшего, в их нереализованности и незавершенности, мы видим реализованное произведение искусства и отпечаток древности. Множество версий Венеры Прародительницы, как отмечает Винкельман в «Истории искусства древности»[[8]](#footnote-8) «новые головы приставлены Нарциссу… головы Дианы, Вакха с сатиром у его ног и другого Вакха, держащего в высоко поднятой руке кисть винограда…», изображения таких древностей заполняют учебники по истории искусств, залы древностей в музеях. В архитектуре количество нереализованных проектов, которое осталось в наследство современности множество. Незавершенные, реконструированные, они могут быть далеки от того, чем они были изначально, но в тоже время статус произведения искусства им присвоен вследствие их исторической важности для того места, для которого они были сделаны. «Искусство приобретает свою специфику лишь в процессе размежевания с тем, что его породило, из чего оно возникло, стало; закон развития искусства и есть его собственный формальный закон» отмечал Адорно[[9]](#footnote-9) в «Эстетике искусства», и что применимо и для архитектурных и для художественных незавершенных и нереализованных проектов. Но здесь есть другой пример – размежевания с предметом, которому оно принадлежит ведет к потере единства и знания.

«И все же, несмотря на красоту греческой архитектуры в апогее ее расцвета, надо сознаться, что в памятниках, дошедших до нас, скульптура далеко не создает того монументального единства со зданием в целом, которое кажется нам столь совершенным в Египте. Это единство, вероятно, существовало в примитивной дорийской архитектуре, например в базилике в Акраганте, известной под названием «Храма Гигантов», и в прочих архаических сооружениях, но оно мне кажется уже почти нарушенным в Парфеноне, если не в отношении выполнения скульптур, то, по крайней мере, в отношении принципа.» Виолле ДеЛюк писал о разрушении единства в том, что дошло до нас в сравнении греческой архитектуры с египетской. В наше же врем, это единство теряется почти полностью, мы можем интерпретировать еще большую разницу с тем, что это произведение было изначально, не имея источников и испытывая другие чувство и другую стадию познания, чем от того, чем оно было изначально.

## 1.2.3. Романтизм. l’infinito

Эпоха романтизма воздвигнула культ «незавершенного» как одну из главных идей данного времени. Невозможность выражения идеи автора в материальном.

Главной чертой романтизма в поэзии и искусстве состоит из воспроизведения глубин человеческого духа, которые являются высокими и непостижимыми. Стремление представить художественно незавершенное, аморфное и хаотическое как ценность данного направления отражало разорванность рефлексии человека, который в попытках поиска смысла и места, через метафизическое и эзотерическое восприятие бытия, пытался таким образом расширить свое сознание. Эстетика данного направления в том, что в дальнейшем мы увидим и в других направлениях искусства, это таким образом эстетическая значимость свободы человека. Законы и принципы существуют для людей лишенных воображения, предназначением человека является свобода, которая в большей мере может быть выражена в искусстве.

Творчество романтиков вознесло идею самоценности искусства, так как оно, неся в себе культуросозидательное начало, является восполнением неполноценности человеческого бытия.

Проникновение за формы и за видимое не может быть выражено в полной мере художественной формы.

## 1.2.3. Незавершённое в искусстве на примерах литературы.

Здесь мы обратимся к статье Пола Барольски «Рассказы об ошибке в современном искусстве» из антологии «Failures» под редакцией Лизы ЛеФеор. Данная статья дает отсылку к художественным произведения эпохи романтизма и импрессионизма, в которых рассказаны идеи о «нереализованности» и не «идеальности» произведений искусства в своем начале. Здесь же дана цитата кинокритика Филиппа Лопата: «Мы должны не забывать, что 99 процентов всех художественных попыток это провалы», которые автор подтверждает в историческом аспекте модернизма и в произведениях литературы прошлого, которые отсылают к произведениям художников, которые в свое время стали ошибкой. Исторические обстоятельства переосмысления данных работ в современном контексте помогают сформировать понимание исторического вектора, который образовался впоследствии.

Здесь автор указывает новеллу Бальзака «Неведомый шедевр» где главным героем новеллы был художник Френхофер, который явился собирательным образом гения живописи, творца идеала, воплощение художественного превосходства над тем, чего невозможно допиться в реальности — идеала автономной реальности воплощаемое искусством. Здесь также интересен другой пример, антидот новеллы Бальзака — новелла «Шедевр» Эмиля Зола об истории художника Клода Лантье, который повесился рядом со своим неоконченным произведением. Прототипом данного художника Эмиль Зола подразумевал Поля Сезанна, который в свою очередь не принял «Шедевр» так как увидел слишком много сходства с персонажем новеллы. Желание Сезанна больше ассоциироваться с персонажем Бальзака ставит их дружбу с Зола в тупик.

Произведения Генри Джеймса «Средние года» является историей о писателе Денкомбе, который находится присмерти и утверждает, что всю свою жизнь занимался тем, чем он должен был заниматься, но не делал того, что ему правда хотелось делать. «Мадонна будущего» Джеймса рассказывает историю, похожую на историю Бальзака – художник Теобальд, который долгие годы работал над изображением Мадонны, и которую он никому не показывал. Когда произведение, после кончины художника, обнаружили, оно было радикально пустым и не законченным, которое стало одним из основополагающих значений ошибки в искусстве. Данная тема имеет продолжение в искусстве, новелла Альберто Моравиа «Пустые полотна» является историей о художнике, который не мог понять, чем он должен заниматься в творчестве, пытался найти себя, метафорой которой стали эти пустые полотна.

Историю, которая повторялась в истории искусств, но не напрямую не относится к эпохе романтизма, это рассказ Николая Гоголя «Портрет». История о сумасшедшем художнике Чатковом, который одержим дьяволом и все повторяет себе один и тот же вопрос: «Был ли у меня когда либо талант?». В данной истории можно найти отголоски таких художников как Рафаэль, Рубенс, Рембрант, Пуссен.

## 1.2.3. Проекты, значение которых было изменено по истечению времени

Примером данного случая является история незавершенной картины В.В. Стерлигова «Восстановление Эрмитажа»[[10]](#footnote-10). Стерлигов во второй половине 40х годов двадцатого века работает над картиной о послевоенном восстановлении Эрмитажа. Музей сильно пострадал во время блокады и, для восстановления работы в залах музея, нужно было провести целый ряд реставрационных работ. Ленинградский Союз художников заказывает у Стерлигова картину к юбилейной выставке, посвященной восстановлению Эрмитажа. С 1946 по 1948 Стерлигов делал эскизы в зале Античных скульптур, где в этот момент как раз идет реставрация. В Архиве музея сохранились от четы о работах, но не осталось ни одной фотографии данного процесса, и на данный момент, сохранившееся наброски Стерлигова стали иметь значение уникальных исторических документов, помимо их художественной ценности. На эскизах изображены мастера, маляры, залы в строительных лесах, статуи, закрытые тканью от повреждений. Работа художника была не завершена в связи с формированием «Ленинградского дела» в 1948 году. Любые упоминания о подвигах ленинградцев во время блокады с 1948 года становятся опасными, и картина остается незаконченной. Сейчас в Эрмитаже данные работы художника являются уникальной документацией того времени и частью экспозиции «История ненаписанной картины. В.В. Стерлигов. «Восстановление Эрмитажа» 1946–1948 гг.», которая размещена в фойе эрмитажного театра. Зритель может проследить за художественным процессом создания картины и таким образом понять специфику художественного мышления, стать свидетелем событий, которые не были запечатлены в историческом очерке, так как события того времени сделали их «вне» временного контекста.

## 1.3. Потенциально-воображаемое

«Потенциально-воображаемое» — это проекты, которые по своему происхождению являются частью творческого процесса и генерирования идей. Такие проекты могут быть частью фантазии и в своем значении быть некой утопией, что так же связано с художественными проектами, в которых художники работают с идеями будущего.

«Гениальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира. Этим определяется, проверяет следствие экспериментов по расширению свободы или ее ограничению. Производными является сюжеты, рассматривающие экспериментальные последствия отказа от экспериментов»[[11]](#footnote-11). Цитата Лотмана объясняет идею «Потенциально-воображаемого» как экспериментальное поле, на котором возникает искусство. Изучая данные «производные», мы изучаем средство познания, о котором также пишет Лотман. «Данные сюжеты переносят человека в ситуацию свободы и исследуют избираемое им при этом поведение<…> Подлинная сущность человека не может раскрыться в реальности»[[12]](#footnote-12). Таким образом, обращение к данным проектам является изучением поля творческого эксперимента, переосмысления структур настоящего и будущего.

В истории искусств, примером данной категории ярче всего может стать эпоха авангарда и концептуализма.

Одним из грандиозных проектов эпохи авангарда стал проект Памятник III Интернационалу - «Башня Татлина». В данном проекте, автор создавал объект будущего – художественный символ революции, который технически невозможно было выполнить при том времени. Своим новаторским решением башня привлекала внимание общественности и стала символом новой архитектуры. В своей монументальности и красоте башня имела больше эстетическую ценность. Своим сооружением башня показывала возможности новых конструкций, платики материалов, что являлось символом эпохи авангарда – стремление в будущее, монументальность, тоталитарность. Но из-за смены правительственных интересов и охлажедния к аванградизму в начале 1920х, проект так и не был выполнен.

Уже позже возник жанр бумажной архитектуры свойственный эпохе русского концептуализма в архитектуре 1980-х годов. Этот жанр возник благодаря участию молодых архитекторов в международных конкурсах архитектуры. Они целенаправленно создавали проекты, которые существовали только на бумаге, которые сочетали в себе архитектурное проективание, концептуализм и станковую графику.

## 1.4. Незавершенный проект по причине форс-мажора

Незавершённые проекты по причине форс-мажора, это проекты которые могут включать в себя случаи, не зависящие от создателя проекта, то есть отказ, влияние внешних факторов, смерть автора. Данные проекты могут оставаться в том виде, которые их оставил автор, не планируя к реализации.

Оставленный архив художника после его кончины может быть обнаружен куратором и приобрести новые интерпретации.

## 1.4. Кураторский проект Кирилла Светлякова «Дмитрий Пригов. От ренессанса до концептуализма». Жанр инсталляции.

Фантомные инсталляции Дмитрия Пригова были нарисованы художником еще при жизни, но художник не стремился к их воплощению и просто оставлял для собственного архива. Кирилл Светляков, продумывая идею выставки, работая с архивом художника, старался выделить из его неизвестных работ новые истории и сюжеты, которые еще были не знакомы зрителю.

Борис Гройс в «Политике инсталляции»[[13]](#footnote-13) отмечает, что задачей куратора является выставочное пространство, которое он организует как представитель общества. Задачей куратора является сохранение публичного статуса пространства, с которым он работает за счет доступа к индивидуальным произведениям размещенных в данном пространстве. Данные произведения могут самостоятельно обеспечивать зримость и внимание наблюдателя, но для этого им не хватает некой энергии, которая проявила бы в зрителе интерес. Произведение искусства это, к чему надо привести зрителя. Куратор восстанавливает бессилие изображения и его неспобосность к самопрезентации. Именно кураторы стали первыми создателями искусства в его современном понимании – они создали путь к произведению, который может быть воплощен в воображаемом.

«Любое искусство берет свое начало в дизайне»[[14]](#footnote-14), что подтверждено на ретроспективе, которую организовал Светляков в Третьяковской галерее. Для создания выставки, куратор прибегнул к помощи дизайнера, который смог разработать выставочный дизайн в котором произведения Пригова приобрели дополнительные смыслы и интерпретации.

Как кураторский жест, на выставки были воплощены в фантомные инсталляции нереализованные проекты Пригова – инсталляции «Динозавр», «Глаз».

«Выставки это всё-таки исполнение желаний в каком-то смысле, и я хотел, чтобы на ней был этот большой динозавр. Почему еще был выбор динозавра — потому что это редкий эскиз. У него (ДАП) есть серия из окон, которые часто воспроизводились, и какой-то момент появился этот динозавр. Причем, вписанный в узкое пространство, через которое он проходит. От динозавра у меня началась идея, что у Пригова есть сюрреалистические темы, связь с Магриттом… но по Магритту и мировому искусству можно делать гигантскую выставку, и обнаружить, что связь с Магриттом есть везде. Всё-таки сюрреализм и концептуализм — это направления, которые имеют общий ген. У Пригова есть Магриттовские темы: вместо стеклянных кубов у него Саврасов, Шишкин. Вместо вещей — великие имена, культ имен тоже был очень важен».[[15]](#footnote-15)

Жанр инсталляции очень важен для данного формата. Как пишет Гройс «Инсталляция трансформирует пустое, нейтральное общественное пространство в индивидуальный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее, тотализирующее пространство художественного произведения».[[16]](#footnote-16) Здесь является доминирующим разделение на обозначенное художественное пространство куратором и нет. «Это инсталляции, которые были интегрированы в выставочный дизайн, поэтому это смотрелось органично. Еще важно отметить, что у инсталляций не было экспликаций, они были только у эскизов.»[[17]](#footnote-17) Таким образом, художественная инсталляция это пространство не разграничения кураторской институциональной свободы и индивидуальной свободы художника. На примере фантомных инсталляций, мы видим как размывается граница между принадлежностью произведения художника и куратора. Куратор, стремясь акцентировать на многообразии художественных форм интерпретации, создает новые медиумы произведения, отделяя их от авторской позиции. Таким образом, инсталляция вскрывает некий доминирующий орган, которые демократическим путем дает зрителю пространство для самореализации и определяет некие правилам, согласно которым зритель должен подчиниться.

## 1.6. Концептуализм.

Эпоха постмодернизма ввела понятие концептуализма и доминирования идеи над материальностью. В данном исследовании, мы введем некую историческую часть истории концептуализма, как жанра основанном на противодействии художественным институциям и устоям. Это связано с тем, что с начала 60-х мотивом возникновения данного жанра стала невозможность художников реализовывать собственные проекты из-за строгих институциональных и критических рамок. В рамках исследования, было выявлено, что с нереализованным наследием концептуализма теперь чаще всего работают кураторы как формат, который открыт к многим интерпретациям и способам работы. Пример данного феномена был приведен выше – это кураторский проект Кирилла Светлякова «Дмитрий Пригов. От ренессанса до концептуализма».

«Концептуальные художники — скорее мистики, нежели рационалисты. Они приходят к таким заключениям, к которым логика привести не может»[[18]](#footnote-18)

К 1960-м годам отчетливо возникает ощущение нарастающего кризиса в обществе и в частности в сфере искусства. Возникают проблемы изменения роли художественной практики, рост коммерческой направленности в процессе создания произведений искусства среди художников, расовые дискриминирующие практики и изменение статуса художника. Институциональное давление возрастает, в связи с кураторскими практиками и увеличения влияния институций на формирование художественной среды. Данные пункты также отмечает в своей статье «Кризис и все что позже»[[19]](#footnote-19) Ян Берн.

Концептуальное искусство того времени было неким «переломом». Оно означало не просто дематериализацию объекта изображения, а проектом трансформации художественной практики[[20]](#footnote-20) и институций. Роль зрителя в понимании искусства была отлична от его роли в искусстве модернизма. Уникальность произведения искусства была подвергнута сомнению.

Свержение уникального автора произведения, проблема тиражирования изменяло понимание содержания смысла произведения, изменение объекта как такого.

Новые правила изображения и восприятия произведения, заданные со стороны институций и художников, которые в это время противопоставлялись друг другу, так как каждый пытался доминировать над другим в понятиях в отношении что есть искусство.

[«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)Концептуалисты достигали вторжения в институциональную власть путем добавления визуальной информации в конструкцию работы, поэтому акт восприятия концептуальных работ функционирует как физический (и символический) и, тем самым, ниспровергает институциональные законы, лежащие в основе простых средств выражения»[[21]](#footnote-21). Традиционная репрезентация объекта получает отказ ввиду постоянного давления со стороны институций на художников.

Как отмечалось выше, Даниэль Бюрен так же, как и Бухло выступал с активной институциональной и кураторской критикой на происходящие изменения в художественной системе в то время.

Он выделял три основные функции институциональной системы – эстетическая, экономическая и мистическая[[22]](#footnote-22). Эстетическая функция является восприятием музея как «белый куб», который является дополнениям к художественным произведениям. Экономическая функция включает в себя наделения музея особой привилегированной функцией и особым положением как институцию. Мистическая функция наделяет музей правом присуждения статуса искусства, в том, что выставляется в стенах музея, принуждая собственное видение и интерпретацию данного объекта.

Для исследования этот период времени важен тем, как художники этого времени, осознавая нереализованность своих работ в рамках постановки определенных требований институций и в рамках построения уже некоего устоявшегося эстетического вкуса к произведениям. Развитие новых направлений и работа художников в различных жанрах была невозможна из-за того, что художественная система сложилась по строгим правилам определения искусства.

В международной практике, художественные социальные лифты, по которым художник мог до этого развиваться, теперь принадлежали определенной элите, которая в своем роде служила цензором.

Возникают некие роли коммуникаций в искусстве, о которых также упоминает Сет Зигелауб. Это некие каналы, по которым художнику/художественному сообществу/миру известно, о деятельности (другого) художника. Он обозначает проблемы передачи информации в искусстве, разделяя ее на первичную и вторичную. Вторичным является опыт восприятие искусства иллюстраций, слайдов и фильмов. Документации нереализованного так же можно отнести к данному способу информации, так как зритель не взаимодействует с произведением искусства. Абстрактный образ, который не искажен репрезентативными практиками, позволяет прикоснуться к первичному опыту искусства[[23]](#footnote-23).

В 1960-х годах на поле искусства молодые художники стремились сломать не только институциональный контроль, который происходил в то время, но и эстетические стандарты. Специфических визуальные функций концептуального искусства, которые возникают в то время, имели конкретные причины возникновения. Многие критики того времени, в числе которых Бенджамин Бухло подмечали данный факт. Данные причины заключались в стремлении быть свободных от рамок, обозначенных модернизмом и повлиять на значение формализма[[24]](#footnote-24). Концептуалисты являлись неким контрапунктом всему предшествовавшему их художественному опыту в отношении проявления своего подхода изучения природы искусства.

Искусство становится не единичным объектом, а процессом, растянутым во времени. Объект теряет свой статус «священного». Использование репрезентативного элемента отходит и возникает некая множественность составляющих знаковой структуры[[25]](#footnote-25). Что так же подтверждали художники того времени, такие как Ян Берн и Мел Рамсден.

 Это помогало достичь цели концептуалистов, потому чтопроизведения искусства теряло свою уникальность. Но возникали новые условия существования, тесно связанные с самоопределением и преобразованием временных показателей. Ян Берн отмечает, что заслуга концептуалистов является не развитие данного направления в искусстве, а в создании состояния перехода исторического характера данного феномена. Это явилось социальным явлением, которое стало сдвиг в общественных устоях.

Критический подход в концептуальном искусстве должен был быть сведен к его отсутствию. В манифестах концептуалистов, оно обозначалось как то искусство, которое не нуждается в критике для интерпретации. Воздействие на сознание зрителя идет напрямую через глаза. Для них был важен опыт чистого восприятия.

«Искусство, которое подразумевается, как чистый опыт, не существует, пока кто-либо не проживет его, игнорировав его авторскую принадлежность, репродукцию и схожесть»[[26]](#footnote-26).

Убрав фигуру критика, молодые художники не принимали институциональные формы как то, что определяло искусство и стремились к их авторитетности. Произведение искусства концептуализма не указывало на значение автора произведения и на ее эксклюзивность.

Положение куратора и институций в то время, не только являлись влиянием фактора поддержкой традиций авангарда и, но наличия стагнации художественной сферы. Джозеф Кошут являлся одним из тех, кто боролся с изменением роли куратора в то время. Наличие кураторской субъективности в отношении оценки художественных работ, являлось одной из передовых проблем[[27]](#footnote-27). Концептуальное искусство явилось реакцией на данную субъективную эстетику[[28]](#footnote-28).

События, происходящие за пределами институций, а именно зарождение нового течения и появление внутреннего (в художественной среде, его обеспечивающего) дискурса, представляло собой альтернативную сцену художественного мира.

Фигура критика в большей или меньшей степени всегда играла важную роль в формировании художественного рынка, однако наследие авангарда, которое в то время главенствовало на [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)сцене», превратило систему критики в закрытую, замкнутую модель. Пол Вуд указывает риторическим вопросом на присутствие кого-либо, кто обладал бы достаточным авторитетом, чтобы признать за конкретной конфигурацией форм и цветов [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)формальную гармонию», [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)эстетическую целостность» или же, что произведение не справляется с этим, приходя к безусловному ответу, что эту работу может осуществлять только критик[[29]](#footnote-29). Подобная модель приводит искусство в тупик, который особенно остро чувствовался молодыми художниками 1960-х годов.

Майкл Коррис обозначает фигуру куратора, который стал одной из передовых фигур в определении искусства того времени, следующим образом: [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)Они имеют больше желание энциклопедичности, чем принятие попытки аналитического подхода к процессу отбора произведений»[[30]](#footnote-30). Произведения искусства имели интерпретации, которые авторы не стремился дать данному объекту. Были присущи значения, которые определял куратор исходя из собственного опыта и компетенции. Они утверждались как первостепенные и правомерные доказательства существования данного произведения искусства.

Анализ произведений подвергался критике. Так как специфика подходов, применяемых в отношении произведения искусства были в рамках системы академических критериев. Которые отличались от изначального опыта художника, при создании произведения искусства и не иметь нему отношение, так как констрировали смысл работы по-другому[[31]](#footnote-31).

Люси Липпард в интервью Хансу-Ульриху Обристу отмечает о то, что художники пытались бороться за свои права. И началом этого стал конфликт с работниками MoMA. В дальнейшем данные протесты разрослись в масштабе и приняли глобальный характер[[32]](#footnote-32).

Это указывает на то, что становление и развития концептуализма было в прямом соотношении с состоянием и развитием общество и имело на него влияние. Благодаря данным перемена, была создана альтернативные предпосылки существующим устоям и введено изменение статуса художника и распространения и интерпретации искусства.

В данной главе, отступление к зарождению жанра концептуализма было дано для того, что в дальнейших главах на примерах работы с художниками с отказами и нереализованными проектами, понять их стимул к основанию и созданию чего-то нового, а также к анализу текущей ситуации в искусства, из-за которой могли возникнуть эти недопонимания. Концептуальное искусство явилось реакцией то, что давило на художественное сообщество и не давало ему реализовываться. Данными факторами были преобладающая роль авангарда, контроль над процессом создания произведений и над самими художниками. Это осуществляли институции. А также критические субстанции, которые создавали предпосылки к закрытой и замкнутой в себе системе. Которая состояла из галерей, музеев, принадлежавших элитарному сообществу того времени.

Данные проблемы, которые как кажется снова начинают возвращаться и в современности, изменили художественный процесс того, времени. Молодое поколение художников стали рефлексировать на тему объекта и формы в искусстве. Таким образом, они взялись за поиск природы искусства. Отказ от критического за коренившегося мышления того времени, и влияния куратора или институции повлияло на художников на создания пути прямого взаимодействия со зрителем. Был совершен шаг на встречу к демократии в искусстве и изменения циркуляции и восприятия художественных работ. Была произведена реформация во всех сферах художественного пространства, и таким образом, возникло целое социальное движение, которое смогло эту систему изменить.

Но позже, если мы вернемся к критическому аппарату, то произведение искусства для восприятия требует наличия некоего теоретического обоснования существования. Концептуализмом подразумевал под собой фигуру «художник-критик», что создавало некое критическое поле, несмотря на то, что концептуалисты выступали против этого.

Розалинда Краусс в работе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы», ссылаясь на таких художников концептуалистов, склоняется к формулировке на несостоятельности идеи художника. В процессе применения критического аппарата по отношению к работам художников возникает цепочка, в которой фигура художника в соотношении развития художественной истории, с начала искусства до изобретения линейной перспективы (что есть соотношение с ранней стадией развития ребенка по системе Жана Пиаже), затем к эпохе Возрождения, которую можно выразить как «зрелость» и заканчивая эпохой модернизма, выводящей мысль на новый уровень, в то время как произведения Сола ЛеВитта воспринимаются как признак рационалистической мысли[[33]](#footnote-33). Она указывает на переоценённость творчества Сола ЛеВитта, так как его творчество выражает разложение принципа репрезентации природы мысли в творческой деятельности художника. Это происходит из-за поверхностного значения его произведений, которые отсылают к различным вариативностям и системе, которые при более глубоком исследовании становятся ложными.

Данный подход является критическим. Но, если придерживаться конвенций концептуализма, критиком по отношения к произведению искусства может выступать только сам художник. Таким образом, мы можем обратиться к цитате, которая вынесена в заглавие данного параграфа, разрывности художественной логики по отношению к произведению, так же что приводит к тому, что данная логика выступает как «камуфляж». Таким образом, Сол ЛеВитт в своем творчестве вводит последовательности как художественную форму, для того чтобы воспроизвести цепочку последовательности своей мысли. Работа «The location of eight points», выстраивает перед зрителем некую поэтику алгоритмической системы алгоритмов и привносит мистификацию в процесс математического алгоритма, отбрасывая изначальное научное исследование. Создавая инструкции, художник, усложняя их, все больше призывает зрителя к вовлечению в процесс затягивания в интеллектуальную игру, которую художник построил в данной работе.

Концептуализм, цитируя Поля Вуда, это и есть [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)критическое искусство»[[34]](#footnote-34). Благодаря созданию критического аппарата со стороны художников, это обличает природу искусства, которая скрыта в произведении. Джозеф Кошут работая под псевдонимом Артура Р. Роуз, упоминал, что [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)на сегодня художник это тот, кто задаётся вопросом природы искусства» и обращая внимание на живопись за европейскую традицию художественно-скульптурной дихотомии, художник [«](http://softlakecity.ru/advice/kavyichki-yolochki-na-russkoy-klaviature-takie-kak-v-word-a-takzhe-nemetskie-lapki-angliyskie-odinarnyie-i-dvoynyie)воспринимает ее за природу искусства»[[35]](#footnote-35). Концептуализм, в данном контексте, становится направлением, которое исследует объект, произведение и становится критическим по отношению к самому себе. Пол Вуд дает более широкую интерпретацию концептуализма и обозначает социальные изменения, которые он за собой повлек. Не соглашаясь со сложившейся социальной и экономической ситуацией, концептуализм занял критическую позицию.

# Глава 2. Опыт работы с нереализованным материалом на международном и российском примере

В предыдущей главе был произведен анализ несколько исторических периодов, и категоризация нереализованного в зависимости от временного и идейного контекста. При данном исследовании было акцентировано внимание на то, как важна постановка концептуальных критериев исследования.

На практике работа с нереализованным материалом является частью архивной работы. Лишь интерес зрителя к конкретной художественной личности и желания познания внутреннего процесса создания произведения искусств, приводит к обращению к нереализованным проектам автора, доступ к которым, чаще всего, закрыт. Но в международной практике современного искусства есть несколько примеров работы кураторов с данным материалом, и мы попытаемся выделить из этих источников несколько сюжетов, которые могут сподвигнуть дальнейший исследовательский интерес в данной сфере искусства. На примере архива нереализованных проектов, мы попробуем применить выдвинутые теоретические критерии «нереализованного». Это поможет соотнести проекты между собой и подтвердить или опровергнуть эффективность данного метода.

## 2.1. Agency of unrealized projects

В 1997 году Ханс-Ульрих Обрист и Гай Тортоса выпускают книгу под названием «Unbuilt roads: 107 unrealized projects», в которой собраны более ста нереализованных проектов, среди которых истории Роберта Раушенберга, Христо, Луиз Буржуа и др. Книга была собрана посредством международного исследования, организованного Обристом и Тортоса в 90-х годах.

Как указано на сайте[[36]](#footnote-36) данного проекта, для книги авторы пытались подобрать самые разные случаи нереализации проекта — от тех, которые специально не были окончены автором, до утопических и невозможных в своей реализации. В 2009 году была проведена презентация книги как публичного архива в офисе e-flux в Нью-Йорке. В 2011 году проект продолжил существование как временная выставка нереализованных проектов под названием «Agency of unrealized projects» в рамках специальной программы для Kopfbau, которая проходила в течении Art Basel 42 в Касселе. Проекты были собраны Обристом при участии Антона Видокле с помощью open-call и дополнены уже выставлявшимися проектами из книги «Unbuilt roads:107 unrealized projects». Следует отметить, что данный проект являлся «антикураторским» так как Обрист собирал все проекты, что ему присылали в рамках open call. Но так как проектов пришло больше тысячи, все-таки необходимо было произвести некий отбор. Как критерий был выбрано два пункта. Первый, что проекты должны быть возможными для реализации в реальности и второй, состоящий из тех, что невозможно воплотить по своей задумке. Как пример второго пункта, Антон Видокле приводин один из проектов который был о перемещении Японии на место Кубы[[37]](#footnote-37).

В 2012 году данная выставка планировалась более глобально, и поэтому был проведен еще один open call для сбора нереализованных проектов, категоризация которого состояла по принципу прошлой выставки. Так же, была проведена конференция с Хансом-Ульрихом Обристом, художником Антоном Видокле, литератором Джимми Дюрханом и другими, на тему философских перспектив феномена «нереализованного» и «нереализуемого». К сожалению, материалов с публичной программы данной выставки не осталось, и мы не можем дать анализ выводов, к которым пришли авторы докладов.

Но на примере материалов из книги «Unbuilt roads:107 unrealized projects», мы попытаемся исследовать данный феномен, временной контекст и попытаемся выявить некую кураторскую логику комплектации данных проектов в единую книгу Ханом-Ульрихом Обристом.

Список проектов в хронологическом порядке начинается с 60ого года, и для удобства анализа, в данном исследовании проекты сгруппированы по десятилетиям своего возникновения.

1960-1970

Гюстав Метзгер, основоположник авто-деструктивного искусства, присылает проект, который должен был длиться 10 лет, связанный с коррозией металла и последующим «разложением» объекта в специфике авто-деструктивного искусства. Проект был бюджетным и простым для выполнения, но автор, как причину не реализации указал «недостаточное внимание публики», что означает, что художник принял проект недостаточно интересным для общественности. Что интересно, в анкете на вопрос «Укажите другие ремарки к проекту», художник указал «Здесь вообще кто-нибудь меня слушает?»[[38]](#footnote-38), возможно, указывая на то, что тема «нереализованности» в искусстве, по его мнению, не так интересна для изучения.

Неопубликованная обложка Time Magazine в 1964 году которая была сделана Робертом Раушенбергом, посвящена Нью-Йоркской Международной ярмарке в Нью-Йорке и интересна тем, что художник сделал её таким образом, которым перед ним предстало мероприятие, которому была посвящена данная обложка — не подготовленной. Организация ярмарки была на низком уровне. Раушенберг попытался объективно изобразить на обложке, то, что на самом деле творилось с ярмаркой, вследствие чего был получен последующий отказ. Здесь художник не стал отходить от своих художественных принципов, делая часть своей работы объективно. Возможно, Раушенберг осознанно делал обложку таким образом, понимая, что получит отказ, но в этом проявляя институциональную критику. Данный проект можно соотнести к категории нереализованного проекта по причине форс-мажора.

Джон Армледер, один из активных членов группы Люк Буа, участник перфомансов и публикаций группы Экарт, дает три примера своих не реализовавшихся проектов. Один из них не удалось выполнить технически, что не дало «потенциально-воображаемому» перейти в материальный формат, частично по причине форс-мажора, а то есть непродуманности действий. Другой проект по политическим взглядам художника, которые шли в разрез с концепцией проекта, что можно отнести к причине форс-мажора. И третий проект — из-за масштабности проекта, которую было не по силам выполнить художнику, что тоже можно отнести больше к «потенциально-воображаемому».

История Джозефа Григери, творчество которого посвящено визуальным диалогам и различиям между текстом и речью, связана с его детством. Данный художник, в результате аварии в детстве, стал глухим. В своем кейсе нереализованного проекта, он рассказывает, как в 6-ом классе на уроке ИЗО любил рисовать черепах. На уроке музыки из-за отсутствия слуха, он не мог петь и принимать участие в активностях класса, и поэтому так же рисовал черепах[[39]](#footnote-39). Ему приходилось дальше заниматься музыкой из-за того, что его решили не переводить в класс слабослышащих. На уроке музыки, он в основном занимался тем, что так же продолжал рисовать черепах, что в итоге вывело из себя учителя, и он запретил Джозефу рисовать. Он перестал заниматься рисованием и ходить на уроки музыки, и вместо этого стал ходить в библиотеку. Что, по словам художника, явилось и в какой-то мере окончанием его творчества, но в тоже время началом, так как в тексте художник нашел свое творческое продолжение. Данная история не практична в плане анализа творческого процесса художника как профессионала, она является некой предысторией развития Джозефа Григери как личности. Поэтому данный случай можно вынести за рамки представленных категорий.

Алисон Ноулс, одна из представителей движения Флюксус в 60х годах, описывает проект, идея которого была продумана. Было несколько попыток сделать несколько набросков, но проект в полной мере так и не был выполнен, несмотря на то, что стал призером гранта от музея Гуггенхайм. Позже проект был напечатан в письменной форме в нескольких изданиях. В данном случае, перед нами примертого, как художник пробует работать с идеей, но сделав пару набросков, понимает, что не готов к реализации проекта, даже не смотря на то, что попытки предпринимались на протяжении трех лет. Это пример того, как трансформация проекта сквозь временной континуум все равно приводит к не реализации.

Индийский художник паблик-арта Сиаваш Армаджани представляет проект теоретического исследования на тему построения башни стоящей на Земле, но по своей высоте уходящей в космос. Это проект невозможный в реализации и являющийся прямой отсылкой к потенциально-воображаемым объектам.

Следующей идет история двух авангардистов, художников, которые стали известны благодаря «живым скульптурам» в роли которых они выступают. Это Гилберт и Джордж. Нереализованный проект об их провокационном перфомативном акте, который они задумали под Рождество в галерее Tate и ICA. Данный проект является потенциально-воображаемым, так как никаких сведений об отказе институций в документе и в хронике нет.

1970-1980

Декада 70-х начинается с проекта основоположник жанра «хеппенинг» Алан Капроу, который так же работает с «потенциально-воображаемыми» идеями. Данный проект автор помечает как слишком дорогостоящий, и который невозможно выполнить технически.

Выставочный проект, который предоставил авангардный итальянский художник Фабио Маури, причинами нереализации которого Маури обозначает как «загадочные». Но проект не состоялся по причине того, что имел сильную связь с политикой и в последний момент Маури вместе с участником выставки профессором Гулио Карло Арган, решили не проводить выставку из-за боязни последующих последствий. Создавая этот проект, художники понимали, какой эффект это может понести, но взяли на себя сначала риск, который в последствии отпустили. Что явилось неким обстоятельством «форс-мажора».

Проекты Стивана Уилаттса и Дэвида Ламеласа это две истории нереализации идеи как «потенциально-воображаемое». У Уилаттса это история проекта для Олимпийских игр в Мюнхене, история начала или продолжения, которой не написала. У Ламеласа это история идеи фильма, тоже без предысторий и причин нереализации.

Описание проекта Ганса Питера Фелдмена «Искусство есть искусство» это интересная история нереализованного. Художник планировал в трех газетах Кельна разместить фотографию мальчика, без подписи и каких-либо описаний, без привязки к окружающему эти фотографии тексту. Фотографии наталкивают зрителя на работу с визуальным восприятием и предубеждениям от увиденного. Но, к сожалению, три газеты отказались размещать у себя данные фото[[40]](#footnote-40). Тема фотографии как журналистского медиума не показалась им интересной, что причисляет этот проект к категории незавершенных по причине «форс-мажора».

Следующим идет нереализованный проект американского поп-ап художника Дэвида Рушей, под названием «364 вещи из США» который был создан для зоны Городского Развития в Париже. Художник работает с идеей будущего, и создает объект — временную капсулу, состоящую из повседневных вещей, сделанных в Соединенных штатах. Проекту было отказано, что относит его к категории нереализованных по причине форс-мажора.

Датский художник Герман де Вирес, описывает «потенциально-воображаемый» проект, на который нет бюджета. В конце, он добавляет «I still love the idea of this project»[[41]](#footnote-41).

Брюс Науман присылает работу под названием «Square depression», о конфронтации публичного опыта с личным пространством. Причина реализации не указана, поэтому мы причисляем данный проект к «потенциально-воображаемым».

«Сложный, слишком дорогой, но никогда не сброшенный со счетов»[[42]](#footnote-42) так звучат причины нереализации проекта Луиз Буржуа «The World is a Theater and we have a role», который больше нигде не был опубликован. Как ремарку Луиз добавляет «Метафора заключается в том, что каждый из нас и есть центр нашей вселенной». Это очень сильный проект и действительно достойный реализации, но в рамках нашего исследования он идет в категорию «потенциально-воображаемого».

1980-1990

Палестинская художница Мона Хатум и ее нереализованный проект «Waterworks» является видеоинсталляцией, которую художница хотела ставить в уборной ICA в Лондоне. Данный проект в своем развитии всё-таки ни разу не был реализован, так как подвергался цензурированию. Категория данного проекта — это «Проект незавершённый по причине форс-мажора».

Проект художника Германа Питца «Attitudine Diplomatica» интересен как социальная практика. Питц в рамках художественной практики, пытался выяснить насколько правительство Германии заинтересовано в том, чтобы взять Питца на службу в дипломатические структуры. Главный вопрос, который задал художник в рамках проекта «Будет ли клятва, которую он даст в рамках правительственной, офисной или гражданской работы в данных органах влиять или запрещать его художественную деятельность?». Но ответа, на данный вопрос нет, так как проект не состоялся и таким образом, он относится к проектам нереализованным по причине форс-мажора.

Американский скульптор и классик поп-арта Клас Олденбург в качествен нереализованного проекта присылает «Дом в форме банана, с гаражом», что безусловно относит его к категории «потенциально-воображаемого» и скорее всего, в рамках деятельности художника, являлось некой шуткой.

Художественный коллектив Genetal idea прислали нереализованный проект, который был сделан в рамках разработки идеи для спортивного стадиона SkyDome в Канаде, состоящий из лайтбоксов и проекций и который на деле оказался слишком дорогим для выполнения, и таким образом завершимся форс-мажором и непродуманностью авторов в рамках бюджетных возможностей.

«Потенциально-воображаемый» проект художника Кристова Водижко, который в истории явился основоположником искусства проекции на архитектурные здания и постройки, предлагает проект ночной проекции на городскую башню. Проекция будет представлять ритма города, все что повседневно происходит в городе и наполняет его. Для чего разрабатывался проект и почему он получил отказ — не уточняется.

Часть следующего проект, можно видеть на обложке книги «Unbuilt roads:107 unrealized projects». Это металлические тюльпаны высотой 30 метров, которые художника Иза Генцкен хотела разместить вдоль амстердамского автобана. Но проект не был реализован, так как было принято решение, что жители Амстердама испугаются таких больших металлических объектов. Поэтому, данный проект можно больше отнести к «потенциально-воображаемым» так как идея сама по себе не практична для окружающей среды.

Художник-минималист корейского происхождения Ли У Хван прислал проект, который он разрабатывал для скульптурного парка в рамках 88 Олимпийских игр в Сеуле. Но, в итоге, место, отведенное для данной скульптуры в парке, не подошло, а также проект был не до конца продумал в деталях. Таким образом, этот проект попадает в категорию незавершенного по причине форс-мажора.

Проект, который не подошел по формату для страны, в которой он должен был проводится и на который не хватило бюджета, это public art интервенция скультура Джими Дархема состоящая из биллбордов на автодороги Ирландии. Исходя из описания, идея пришла к художнику, и он попытался ее реализовать в стране, для которой это не присуще. Проект никто не отвергал. Идея художника, которая должно быть возникла однажды и является потенциально-воображаемым феноменом, не подошла к тем, условиям в которых возможно было бы это реализовать.

Японский художник, который также столкнулся с финансовыми. Техническими и организационными вопросами, что добавляет данный проект в категорию нереализованного по причине форс-мажора. Идея художника была в том, чтобы по Парижу разместить серию высотных кранов. Что возможно, просто являлось его «потенциально-воображаемой» идеей, так как художник не указал, куда он направлял данный проект и как данная идея пришла к нему в голову.

Проект-исследование «потенциально-воображаемого», которое возможно может перерасти в художественный проект, прислал французский художник Фабрис Хиберт. В рамках серии фото деревьев, которые плодоносят фруктами и простых декоративных деревьев, художник предположил, что городские пространства заполнены только декоративными растениями и деревьями, и в них отсутствуют плодоносящие растения. Что объединит людей в городе, так как эти деревья и плоды с них будут общими, для дерева не нужно будет закрепленного адреса и владельца. Таким образом, размышляя и о городских пространствах, и о сфере публичного и частного.

Примером самого яркого нереализованного проекта из данной подборки, можно считать нереализовавшийся проект постройки двух башен в Чикаго художника Роберта Ирвина. Проект был уже на финальной стадии воплощения, если бы страховая фирма, с которой сотрудничали в рамках данного проекта, не стала бы банкротом. Пример того, как художественные проекты и прежде всего, архитектурные объекты напрямую связаны прежде всего с финансовой канвой и страхованием из-за чего, огромное множество нереализованных архитектурных проектов существует в архивах истории.

Проект шведского скульптура Маркуса Раетца, в рамках официального правительственного заказа французского правительства для скалистого ландшафта Бургундии является наброском и текстом, когда проект был сделан. Скорее всего, от правительства поступил отказ и таким образом данный проект принадлежит к категории нереализованного по причине форс-мажора.

1990-2000.

Проектом австралийской коллективной художественной группы Critical Art Ensemble, являлась временная конструкция паблик арта, которая по своей сути являлась провокационной и направленной на политическую тематику, из-за чего была подвергнута цензурированию и запрету. Со стороны художников, данный проект закончился форс-мажором, и художественная цель не была достигнута. Со стороны публичных интервенций, художники понимали, какой принимают риск, делая данный проект, поэтому он так же может быть отчасти «потенциально-воображаемым».

Скришот последнего письма в рамках переписки по поводу производства художественного проекта, которое художник Джонатан Монк прислал как документацию реализованного проекта. В данном письме, говорится, что проект будет разрабатываться и должен быть согласован, но видимо производственный процесс дальше этого письма не произошел. Категория нереализованности по причине форс мажора подходит в данном случае больше всего.

Крис Бурден не смог реализовать свою работу, посвященную культурному наследию Сиэтла из-за разногласий с архитектором проекта, что является часто частью рабочего процесса, но в данном случае привело к нереализации. Данные причины стали форс-мажором, который привел к неокончанию проекта.

Проект визуальной поэмы для поезда Мадрид-Севилья-Мадрид, сделанный художником Хоанном Бросса, так же имел все шансы на реализацию. Будучи согласованным и имея бюджет, в один из финальных моментов, проект отклонили по неизвестным причинам, что явилось в своём роде форм-мажором. Целью художника было соединить между собой высокие технологии поездов с высокими концептуальными технологиями, визуальной поэзией.

Проект, который будет одним из единственных, который в данной подборке попадет в категорию «трансформация форм и идей сквозь временной континуум» это нереализованный, но продолжающийся проект фотографа Стивена Пиппена «Post Photographic apparatus». Постоянная трансформация изображений. Зацикливание проекта на самом себе, так как развитие жанра фотографического изображение идет постоянно и таким образом, данный проект является вечным «недостроем», который не может быть закончен в связи с будущим изменением структуры, от которой он напрямую зависим.

«Потенциально-воображаемый» проект Кабакова о будущем, под названием «Memorial», о серии инсталляций, связанных с человеческой памятью и являющиеся фантастическими, так как автор не указывает точного расположения инсталляций, а лишь замечает, что данная инсталляция может быть и на земле, и под землёй, что лишь усилит ее значение. Не указано, куда был подан данный проект и в рамках чего разработан.

Проект американской видео художницы Дары Бернбаум интересен, одной из передовых проблем современного искусства — не пониманием, того, чем занимается художник/куратор. Рекламный проект, который разрабатывала Бернбаум состоял из создания фильма для корпорации Сони. Одним из аргументов непринятия работы стал аргумент «Ведь каждый может сделать такую конструкцию», что переносит данный отказ в категорию нереализованного по причине форс мажора.

Следующая тема нереализованного проекта Грегора Шнайдера является запретной. Но является интересной для художественных работ. Поэтому очевидным является, что проект «потенциально-воображаемый», и его невозможно реализовать, так как выставка задействует в себе труп анонимного человека. Сначала в помещении лежит красивая обнаженная девушка, а затем труп.

Нереализованный проект Рикрита Тиривании без названия, в заголовке указано, что проект находился только на стадии обдумывания. Идея Тиривании заключалась в том, чтобы создать выставочное пространство, которое нельзя было бы отличить от повседневного. Что безусловно делает его «потенциально-воображаемым».

Идею воображаемого, так же прислал Джефф Уолл, под названием «Project for the Initiative Mahnmal Homosexuellenverfolgung», описание проекта больше касается технических деталей, концепция в проекте прописана не четко. Художница Силивья Флери присылает концепцию строения скульптуры в виде, как идею «потенциально-воображаемого», что так же касается проекта Вито Аккончи, по построению центра для коммуны. Описание проекта состоит из технических деталей, концепция, предыстория и причины отказа отсутствуют.

Аллен Рапперсберг присылает проект, отклоненный по политическим причинам, о публичном и частном жителей немецкого города Нордхорна. О своем проекте Рапперсберг пишет «Мне кажется это лучший проект, который я придумал, очень жаль, что его отвергли». В своей работе Рапперсберг противопоставляет театр и кладбище, указывая на то, что статуи с кладбища — это как фигуры театра являются фактическим против воображаемого, умершим против живого. Возможно, идея данного проекта, как и проект Грегора Шнайдера, является частично запретной для публичных проектов, и коммуна города Нордхорна отвергла его. Здесь частично представлено «потенциально-воображаемое», но то, художник был вдохновлён своим проектом, и видимо хотел воплотить его в жизнь. Но отказ от коммуны Нордхорна указывает на черты нереализованного по причине форс-мажора.

Научно-художественный проект-исследование о восьми дневной неделе, восьмой день, который возникает в связи с построением новой планеты в солнечной системе, присылает Джо Скэнлэн, художник, который работает в формате разных жанров, от скульптуры до создания фиктивных персонажей. Что относит проект к категории «потенциально-воображаемое».

Ютака Сон, японский художник, который живет в Лос-Анджелесе, прислал в какой-то мере провокационный проект-исследование, в котором художник хотел запечатлеть на видео отказ двадцати кураторов. Проект назывался «100 Unsucceeded Presentation», так как начальной задумкой художника было собрать 100 отказов. В причинах, о неудаче проекта, художник указывает, что многие кураторы напрямую не хотят говорить «нет», так находят множество причин увиливание от заявки художника. Так же, многие не согласились сниматься в видео о проекте. Проект не состоялся из-за его обширности, хотя художник указывает, что он еще над ним работает. Здесь присутствуют элементы категории не реализации по причине форс мажора, а также трансформации форм и идей проекта, так как художник пытается его дорабатывать и сделать книгу, по следам данного исследования. В ремарках художник указал следующее: «Если вы откажете, мне в участии этого проекта в книге, у меня получится на еще одну «неудачную презентацию» больше…».

Розмари Трокель присылает загадочный проект, описание которого включает в себя краткое описание некой инсталляции — автомобили, которые должны перемещаться сквозь комнату. Так как информации по проекту не предоставлено, имеет смысл включить его в категорию «потенциально-воображаемого».

История инсталляции немецкого художника Луиса Вейнберга, так же включает в себя только описание технических характеристик проекта, стола, помещенного в прозрачный куб, на котором лежат карты, дублирующие карты Восточного Берлина во времена СССР. Здесь стоит отметить, что нереализованный проект без деталей предыстории создания, и истории отказа, является неким «пустым» кейсом, так как мы не можем проанализировать его с различных точек зрения, а лишь узнать о некой прошлой задумке автора. Что так же касается описания проекта Джеффа Висниевски, который прислал только технические детали.

Проект скульптора Дэна Грэма с разработкой зеркального павильона, который взаимодействует с помощью своих граней с природным ландшафтом и солнечным светом, был подан для Израильского проекта, проекта банка Sudwest, Штутгарта и 10-ой документы, но как мы видим по причинам, не зависящим от художника, проект не был реализован, что является причиной форс-мажора.

Проект связанные с историей, одни из самых частых, что в рамках своих разработок получают отказ и таким образом не реализовываются. Проект Дженни Холцер, посвященный годовщине битвы 1813 года, при попытке разработки и участия двух стран в данном проекте — США и Германии, потерпел дальнейшую реализацию из-за разногласий, что стало неким форс мажором в данной истории.

Немецкий скульптор Катарин Фитч предоставила историю нереализованного проекта-музея, как скульптуры, но поле, почему данный проект не состоялся, оставила пустым, что не дает объективной оценки не реализации данного проекта и категоризации.

Проект, нереализованный по причине нехватки времени и таможенных разрешений, что относит к категории нереализованного по причине форс-мажора, индийской художницы Симун Гилл являлся переосмысление истории двух мест — Сингапура и Венеции, где проект должен был быть представлен на выставке «Transculture».

Художник Тобиас Рехренберг прислал часть проекта, который был на выставке в музее FRIEDERICIANUM в Касселе в 1995 году. Офис для близнецов возможно был создан для этой выставки, возможно часть нереализованного архива художника, предыстория и причины нереализиации не сообщаются. В дальнейшем анализе, мы больше не будем обращаться к данным проектам, за отсутствие предмета исследования.

Проекты Кристиана Марклея, который тот разработал для Бродвея, и дея коллажа «Merci, Thank you, Danke» художника Томаса Хирхорша являются так же наброском идей и не могут быть проанализированы в точные категории. Как идеи их можно отнести к «потенциально-воображаемому», но за отсутствием деталей не реализации точный анализ не может быть проведен.

Три проекта были предоставлены художником-инсталлятором, Карстером Хеллром. Два из них являются нереализованными по причине форс мажора – проект для Корейской биеналле, на который не хватило денег, и проект «Картофелина» для Ганноверского проекта кураторов Реймана Стреджа и Стефана Калмара, который показался слишком провокационным для реализации. Проект «Смотреть устами» является фантазией автора и относится к «потенциально-воображаемому».

Художнику Габриэлю Ороско на архитектурный проект «Aguapracasa» не хватило времени, что является одной из тем диссертации — скоротечность времени и трансформация форм.

Скульптор Аисе Еркен разрабатывала проект переосмысления и видения здания Домплатц для конкурса Скульптурных проектов в 1997 году в Мюнстере. Проект был отклонен коллегией собора, что является форс мажором, повлекшим не реализацию проекта.

Американский проект итальянского художника Маурицио Каттелана «Ileana, I love you» для Базилики Стефано в Нью Йорке, не был выполнен из-за разногласий художника с организаторами, что является форс мажором в данной истории проекта и его последующей не реализации. Проект, который в данном архиве идет чуть позже, это нереализованный проект здания, который являлся частью социального центра в Милане, так же относится к данной категории.

Сол Левитт присылает эскиз изометрической проекции, не добавляя комментарии. Возможно, это «потенциально-воображаемый» проект художника, но это является лишь предположением.

Ричард Серра известен тем, что его проекты публичных интервенций в пространство организационно длятся очень долго из-за согласований со всеми органами власти и другими инстанциями. Организация проекта может длиться десятилетиями. Проект, который прислал художник, это разработка моста над Темзой в Англии, который станет публичным местом пересечения взглядов и мыслей, благодаря конструкции, разработанной художником. Хотелось бы отметить, что Ричард Серра это художник с очень яркими и запоминающимися публичными проектами, но которые почти всегда выполняются с множеством сложностей, и доступ к архиву нереализованных работ данного художника может быть очень интересен в исследовательском плане, так как разработки данных проектов по своим идеям, выглядят как произведения искусства.

Куб, который являлся по своей сути не как объект, а как выставка, посвященная идея космизма, бразильский концептуальный художник Клидо Мирелес не смог реализовать по не указанным причинам. Не подлежит анализу.

Американский художник Тони Оуслер, как ответ на предложение прислать работу в данный архив, поступил концептуально — прислал две формы для заполнения на право авторского права на издание и использования материалов для книжных публикаций, а также для телевидения. Таким образом, художник не предоставил доступ к части своего нереализованного архива сославшись на свое авторское право и его использование. Художники, обращаясь в архив собственных реализованных/нереализованных архивов, часто не хочет работать с данным материалом, противопоставляя его живому творческому процессу. Возможно, перед нами данный случай, или же желание оставить художника свои попытки не реализации, которые кончились провалом для собственной конфиденциальной информации.

Интересный случай проекта китайского художника Цай Гоцяна, который он разрабатывал для выставки, которую организовывала Организация Объединённых наций. Проект назывался «Placid Earth: A Project for the Meeting of Millennia». Так как, проект был разработан в 1993 году, художник разрабатывал идею встречи нового тысячелетия, и суть его проекта заключалась в том, чтобы при наступлении 2000года, все страны, в зависимости от часового пояса, выключили световые приборы. Данный проект не получил продолжения, но был многими одобрен. Эта идея интересна тем, что теперь каждый год проводится Международный час земли, в течении которого на час в разных странах отключается освещение. Таким образом, перед нами проект, к который был не завершён по причине форс мажора, но который благодаря трансформации форм и идей, теперь частично воплощен, но, к сожалению, не самим художником.

Христо и Жан-Клод, как и Ричард Серра известны своими ландшафтными объектами, которые впечатляют своим масштабом и идеей. Данные художники прислали список своих нереализованных проектов, но к сожалению, не указали причины не реализации. Так как объекты были предназначены для определенных мест, то мы можем предположить, что они были не реализованы по причинам неких форс-мажорных обстоятельств, что будет являться лишь исследовательским предположением.

Футуристичная работа «Dog Jaw Monument — A Futurist Tele-introject» художника Леона Голуба стала нереализованной по причине общественного непонимания и недооценки, что явилось причиной не реализации проекта. Таким образом, проект, который может быть реализован технически, по своей задумке и функциям может считаться нереализованным, так как идея автора не сработала. Это интересный случай для исследования.

Ненси Спэро как интересный кейс нереализованности описала свою историю участия в 1986 году в программе «Messages to the public», суть которой заключалась в том, то после 30 минутной рекламы на Тайм Сквер, художники могла в течении 30 секунд сказать речь. Для этой акции Спэро выбрала слоган «Определённо, деторождение — это наш летальный исход, мы женщины и это наша собственная битва» цитата из труда ацтека Бернардино де Саагуна. После презентации данного слогана директору проекта, Спэро получила неодобрение, но работа над проектом была продолжена и какие-то части работы были задокументированы для организации «Publiс art fund». Данный проект кончился тем, что он так и не был показан, в том виде как должен был быть, данный директор был уволен. Это пример форс-мажора, случившегося с данным проектом. Совершая данный художественный акт, Спэро шла на провокацию.

Таким образом, анализ части проектов, представленных в книге «Unbuilt roads:107 unrealized projects» приводит к следующим заключениям в последующих попытках изучения данных архивов:

1. Архив нереализованного должен быть разбит в соответствии с описанием проекта. Многие случаи поданы как описание идеи, без привязки к предыстории и последствиям, что делает концептуальный анализ данных проектов невозможным.
2. Проекты, которые по своей задумке являются некой провокацией, и таким образом, о них заранее можно определить, что данные истории не будут воплощены в жизнь. Обрист, собирая данную книгу, указывает, что ему интересно показать провокационные, странные проекты, которые создают художники. Документации таких проектов, по своей сути, могут по своему значению, являться неким произведением искусства, так как несут в себе некую художественную идею и больше интересны с эстетической точки зрения, чем исследовательской.

Следуя из этого, можно предположить, что нереализованные проекты, которые состоят из идей и набросков, могут быть интересны в эстетическом плане, как некие готовые произведения искусства.

1. Проекты, которые могли быть реализованы по своей сути. Но художественная задумка которых не состоялась, не произвела того эффекта, который ожидал автор, тоже можно считать нереализованным проектом. И как мы видим из практики, такие случаи встречаются.
2. Изучение нереализованных проектов художников отдельных стран и культур, а также художественного сообщества в целом, можно считать необходимым для анализа будущих трендов и возможного развития искусства. При изучении творчества конкретного художника, данный подход так же может быть полезен с точки зрения более глубоко понимания творчества.

Для понимая подходов работы с материалом нереализованного, ниже будут приведены дополнительные практические примеры из художественной практики.

## 2.2. UTOPIEdocumenta[[43]](#footnote-43)

Выставка «UTOPIEdocumenta» — нереализованные проекты из истории международной биеналле «Documenta» была проведена впервые в этом году в Stadtmuseum в Касселе. Куратором являлся Гарольд Кимпел. Данная выставка фокусировалась на не изученном направлении Документы. Тему «Неоконченного» куратор пытается раскрыть как жанр искусства. Выставка состоит не только из международных примеров нереализованных проектов, но также проектов, которые специально были разработаны для Документы. Многие из них не были реализованных по техническим или организационным причинам. Выставка представляет собой работу с медиумами, которые в будущем могут воплощать данные работы. На выставке были представлены концептуальные зарисовки, модели и планы таких художников как Вульф Востелл (Документа 6), Джордж Тракас (Документа 8), художественной группы Archigram (Документа 5), архитектурного бюро Coop Himmelb(l)au и художественной группы Haus-Rucker-Co (Документа 6). Так же были представлены документации основоположника и куратора Документы Арнольда Боде утопического развития Документы в исторической перспективе.

Что является одной из основополагающих идей нереализованного — это трансформация форм и идей сквозь временной континуум, благодаря тому, что появляются медиумы, которые могут воплощать данные проекты. И данный пример интересен тем, как нереализованное может быть переосмыслено и трансформироваться в новые формы.

## 2.3. MoRE MoRE Museum[[44]](#footnote-44)

MoRE MoRE Museum является онлайн музеем, который колекуионирует и экспонирует онлайн нереализованные проекты, и те, которые получили отказ в 20 и 21 веке. Данные проекты являются дотациями со стороны художников и музеев обеспечивает их интеллектуальное право на собственность. Все проекты можно просмотреть на сайте, а также организуются дискуссии и временные выставки в различных странах. Цель музея — это давать доступ и возможность изучения нереализованных материалов, таким образом, используя интернет-технологии как новые медиа. Музей оставляет за собой право экспонирования данных проектов, в том виде, в котором они пришли в музей, но никогда не запрещает воплощать данные проекты в других формах, художникам.

Данный случай интересен тем, что таким образом перед нами рождается новый медиум передачи и работы с данным материалом. Как мы видим, это уже второй пример, онлайн доступа к архиву такого рода, что подтверждает успех работы с данным медиа, в рамках исследования данной темы.

## 2.4. Выставка «Неокончательный анализ» проходит в рамках III Московской международной биеннале молодого искусства[[45]](#footnote-45)

Российским примером работы с нереализованным материалом может стать проект «Неокончательный анализ» в рамках второй Московской международной биеннале молодого искусства 2012 года. Куратором данного проекта являлась Елена Селина. В рамках исследования основного проекта Катрин Беккер «Под солнцем из мишуры», отбор, который производился из 2500 заявок, многие заявки которых не были приняты, и Елена Селина разработала кураторский проект, состоящий из данных непринятых (и таким образом, нереализованных) проектов, который стал противоположным по своей идее главному проекту биеннале. Главной задачей данного исследование было проанализировать данные произведения в отрыве от темы биеналле, и таким образом, получить результат некоего осмысления художественной среды молодежного искусства, опираясь на 2500 заявок претендентов на участие. Этот проект интересен еще тем, что на биеналле было много международных заявок, что приводит к сопоставлению разных художественных практик, и таким образом сравнения состояния художественной среды разных культур, с помощью чего, можно переосмыслить русское искусство в позиции международного контекста, и каковы перспективы диалога и взаимодействия российских и международных художественных практик.

«Возможно, мы потерпим неудачу, возможно — наоборот, но главным принципом отбора будет, смеем надеяться, объективность, потому что если тема или способ выражения становятся «сквозными», мы не сможем этот факт игнорировать…»[[46]](#footnote-46) утверждает в интервью Елена Селина. По отзывам на данную выставку, данный стратегический проект был даже интереснее основной программы, так как в 72 проектах, представленных на выставке, можно было определить какую-либо новизну в художественных трендах.

«Катрин Беккер относится к художникам как к гражданам идеального государства, в котором каждый занят своим маленьким делом. Елена Селина показывает нам, чем художники живы сами по себе, без кураторского надзора»[[47]](#footnote-47)

Интересен тот факт, что Елена Селина дублирует некие идеи, которые раскрываются в данном исследовании. Нереализованные проекты — это некое зеркало текущей ситуации и как вариант, возможного развития будущего и трендов, которые будут развиваться в последующем. Так в интервью критику Константину Агуновичу отвечает на вопрос:

«Может, сама структура поданного материала невидная — это структура будущего?

Е. С.: Может быть, и так, но у меня есть серьезное подозрение, что молодое искусство, которое сейчас особенно активно развивается, в число этих 2500 не попало. Насколько я могу судить по Москве. У меня сложилось впечатление, что все увиденное и проанализированное мною скорее относится к искусству предыдущих десятилетий. Точнее, молодые художники развивают и заимствуют формы и способы выражения, которые мы все хорошо знаем. Это закономерно — они еще очень молодые, но я совсем не уверена, что именно тот язык искусства, который представлен на выставке, и есть наше гипотетическое будущее. Поэтому мое глубокое убеждение — выставку «Неокончательный анализ» мы можем квалифицировать не столько как гипотетический «стратегический» проект, сколько как своеобразное зеркало текущей ситуации. Ну и как шанс для молодых быть замеченными».

Как ответ, на поставленные вопросы в концепции проекта, Елена отмечает, что молодое русское искусство мало отличается от того, что представлено в международном контексте, что с одной стороны может, говорить о том, что российские художники являются частью этого контекста, но с другой – что русское искусство утратило своеобразие и особенности, что наталкивает на мысль, о том, как действовать дальше и как следует работать с художниками. Елена отмечает, что «Как быть гипотетическим кураторам — акцентировать исчезающее национальное своеобразие или плюнуть на это и двигаться в сторону еще большего погружения в интернациональный контекст?»[[48]](#footnote-48) Это интересный пример непосредственного выявления проблемы, которая была выверена, из данного исследования.

Так же куратор отмечает, интересные находки в художественных подходах. Многие художники, которые работают с идеей потери коммуникации между людьми, глобализации, состоянии планеты Земля, обращаясь к таким глобальным вопросам, в визуальном плане с этим не справляются. Так же, визуальный проигрыш часто сопровождает произведения с глубокой философской канвой. Куратор больше тяготила к визуальным высказываниям художников и старалась избегать произведений, которые, не имея визуальной подоплеки, просто ставили перед зрителем «острые» вопросы.

В рамках ожиданий, от того материала, с которым столкнулась куратор, это малое количество мультимедийных проектов, «левых» высказываний. Много идей повторялось, на чем, Селина, в рамках выставки, сделала некое сопоставление — данные работы были экспонированы рядом друг с другом, чтобы таким образом создалась некая игра.

Одной из целей данного исследования, это доказать необходимость анализа альтернативных проектов таких мероприятий как биеннале, триенале, на которые присылаются множество заявок в рамках определенной темы, и производится кураторский отбор, но данные проекты становится не приняты в рамках данной темы. Это дает более глубокое понимание состояния художественной культуры той или иной страны, общества. Настоящие и будущие тенденции и проблемы, которые существуют на данный момент в этой сфере. Так же, это является неким стимулом для осмысления для художников и кураторов в рамках своей деятельности, понимания механизма отбора в текущей ситуации, и механизма работы организационной структуры и куратора в рамках таких глобальных проектов.

## 2.5. Выставка «Interpol», куратор Виктор Мизиано

История данной выставки интересна тем, как она имела все шансы быть нереализованной, но в итоге благодаря трансформированию идей, была воплощена. Но не в том виде, как она задумывалась. Это случилось, благодаря кураторскому консенсусу, который был заключен из-за непримиримости русских и шведских художников, задействованных в проекте. Куратором со стороны Швеции выступил Ян Оман.

Проблема подготовки выставки заключалась в то, что данный проект, состоял из шведской и русской группы художников, которым присущи различные типы творческой личности. По словам Мизиано[[49]](#footnote-49) русский художник является «порождением индивидуальной нравственной самоидентификации» которому присуще «интеллектуальный поиск, решение глобальных онтологических и экзистенциальных проблем»[[50]](#footnote-50). Свою идентичность он приобретает с помощью крайней принципиальности к вещам, но в тоже время гибкости в вопросах материального воплощения формы.

В свою очередь, шведский художник самоидентичен, искусство для него это самостоятельный, «самоценный» язык, поэтому материальность в вопросах искусства не отделяются от сущности произведения. «Экзальтация» русских против шведского обретения личного пространства. Искусство сквозь собственное проживание момента против отделение художественной сущности от личной.

Не реализация данного проекта со стороны кураторов была построена на противоположных интересах российской стороны в «интеграции интеллектуальной и нравственной личности» в художественный процесс, в то время как для шведской кураторской позиции выполнение институциональных обязательств.

Перед отказом со стороны Виктора Мизиано, проект успел просуществовать в стадии разработки два года и таким образом, собрал в себе несколько интересных идей для реализации. И так как в Стокгольме данный проект должен был состояться, то Виктор Мизиано и Ян Оман пришли к компромиссу. Мизиано не стал подписывать кураторского контракта с Министерсвом культуры и передал всю инициативу шведской стороне, сохраняя за собой право кураторской автономии на московской выставке, которую Мизиано собирался реализовать. В итоге, когда Мизиано добрался до открытия шведской выставки в рамках данного проекта, он увидел, то что противоречило заключенным договоренностям. Экспозицию, которую по документам нельзя было менять, была измененена. Несколько русских художников, несмотря на договоренность об отмене их участия, присутствовали в экспозиции выставки.

Но итогом данной выставки стало переосмысление Мизиано нескольких типов коммуникаций. «Текст, написанный на бумаге и чинная речь на праздничной церемонии могут быть не менее деструктивными, чем насильственные физические действия»[[51]](#footnote-51)

Данный проект выявил выявил проблему институций и ценностей. Перед нами, давление институции которые идут против художественных ценностей и деятельности куратора. Ответом институции на данную проблему, было то, что «художник, оставаясь в институциональных пределах, должен создавать произведения, которые своим совершенством будут противостоять ложным ценностям».

# Глава 3. Влияние факторов нереализованного на изменение институциональной формы искусства

## 3.1 Трансформация форм.

Степень незавершенности произведения искусства или проекта зависит от специфики творческого процесса, который зависит от особенностей мышления автора. Идея осуществление проекта может принимать как целостный вид, когда произведение осознается в единстве всех компонентов, так и замысле, который меняется в зависимости от перехода деталей из одной фазы в другую. На примере нереализованной выставки художника Арсения Жиляева «Колыбель человечества 2» мы рассмотрим пример как нереализованный материал может преобразовывать художественные формы и создавать новые медиумы–выставку и произведение искусства.

Проблема нереализованного по причине форс-мажора влияет на трансформацию форм, в котором это нереализованное выражено. Художники и кураторы

## 3.2 «Следующим шагом прогрессивного музея будет критический реализм[[52]](#footnote-52)

«Сегодня, 29 сентября 2015 года, в московском Мемориальном музее космонавтики должна была открыться моя персональная выставка «Колыбель человечества 2» (далее — «КЧ-2»). Однако этого не произошло. Хотя, возможно, если вы заглянете этой осенью в музей, сможете застать там экспозицию, рассказывающую об «интерпретации современными художниками музеологических идей Николая Федорова» (так коротко была сформулирована концепция моего проекта для выставочного плана). Дело в том, что выставочный план был утвержден заранее, и, даже, несмотря на мое отсутствие, музей должен сымитировать нечто, соответствующее заявленной концепции».

Нереализация персональной выставки Арсения Жиляева вызвала бурный резонанс в художественной среде. Позже в прессе вышла ответное интервью Вячеслава Клементова, заместителя директора музея Космонавтики по научной работе, опровергающее слова Арсения в статье «Кто боится космической федерации?».

Напомним, что причинами отмены проекта, которые были озвучены Арсению Жиляеву, были следующие:

* формулировка «Российская Космическая Федерация»;
* отсутствие музейного предмета и специфика кириллического шрифта, стилизованного под старославянские церковные письмена, который, по мнению руководства Музея, не может являться воплощением музейного предмета;
* указание на незначительность роли Федорова для становления отечественной космонавтики.

Музей согласился на предложение сотрудничества с Арсением Жиляевым, исходившего по инициативе художника после выставки «Я хочу верить» в Воронежском центре современного искусства 28 декабря 2014 года, соорганизатором которой являлся Арсений. Она была посвящена философу и отцу русского космизма Николаю Федорову. Музей Космонавтики предложил художнику так же посвятить выставку в своем музее Николаю Федорову.

Одной из главных тем, с которой работает Арсений, является музей, который является механизмом и медиумом, через который художник совершает художественные интервенции в потенциальное будущее и прошлое. Цель художника — это предлагать решения, которые на несколько шагов будут дальше настоящего положения дел в музейной институции. Построив выставку, как художественное высказывание, без стандартных артефактов и документации по заданной тематике, художник столкнулся с непринятием данной концепции со стороны музея. В обозначении того, что должно быть на выставке, институция увидела в художнике конкурента, и, таким образом, взяла на себя право приоритета в выборе выставочной экспозиции и художественного высказывания.

«Мы хотели, чтобы Арсений сделал выставку про Николая Федорова и его идеи, а он предлагал показать только несколько своих крупногабаритных работ, которые транзитом привез из Венеции и которые, к тому же мы никак не могли вместить в наш центральный зал»

Напомним, что «Колыбель человечества 2» является продолжением проекта «Колыбель человечества», который впервые был показан в Венеции в рамках совместной выставки “Наследие человечества» с Марком Дионом (кур. Магнус аф Питерсенс). Позже в Kunstverein в Лейпциге состоялась «Колыбель человечества 3». Художник задумывал последующие два проекта после «Колыбели человечества» как аналитические, являющиеся смешением синтетической иллюзии с тем, как она создана. «Колыбель человечества 2» — это анализ исторической выставки в рамках истории космоса. «Колыбель человечества 3» задумывалась, как анализ пространственных решений выставки и акцентирование на механизмах музейного показа.

Поэтому, обоснованным является наличие на «Колыбели человечества 2» экспонатов с первой части выставки, в чем Музей космонавтики увидел паразитирование на имени Николая Федорова и построении Арсением собственной выставки. Эти объекты непосредственно связаны с идеей космизма, но музей смутила именно их принадлежность художнику.

Таким образом, после этой выставки художник стал продумывать какие формы и медиумы может принять выставка, если ее нереализованность невозможна.

Как исторический пример переосмысления формы институции, можно привести Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция XIX века, Марселя Бротарса который являлся фиктивным музее, созданным на базе отчуждения от институции, разрушением уникальности таких мест как музей. Появление музея связано с его участием в оккупации студентами здания брюссельской Академии художеств 1968 года.

Их идеями было изменить тиранию художественных институции. Особенностью этого музея был направлен на метанарративе музея как институции. То есть главным предметом данного музея было то, что попало в запасники и не видно зрителю, что явилось концептуальным решением художника. Музей состоял из секций рекламы, фотографии, современного искусства и проч.

Музей сначала был в форме картотеки, но затем стал выездным. Часть его выставлялась на «Документе-5», куратором которой являлся Харальд Зееман. были представлены Секция рекламы, которая состоит из фотографий предыдущих выставок, и Секция современного искусства. В качестве фантасмогории музей был представлен как Музей древнего искусства, Галерея ХХ века.

## 3.1 Форматы работы с нереализованным

Из-за невозможности институциональной презентации произведений искусств и выставок, художники начинают создавать форматы не зависящие от влияния внешних факторов.

## 3.1.1 Формат pop-up exhibition

Как пример работы с данным форматом можно привести пример pop-up exhibition Арсения Жиляева на концференции посвященной его несостоящейся выставке «Колыбель человечества 2»[[53]](#footnote-53) Данный формат позволяет сделать презентацию выставки, что расширяет поле дискуссии и восприятия нереализованного материала. Данный формат появился в 2007 году Нью Йорке из-за нехватки выставочных пространств. Хочется отметить, что на данный момент, pop-up exhibiton используется мало для презентации нереализованных проектов, и больше связано с рекламной деятельностью и презентацией товаров. Но,новаторский подход Жиляева применении данного формата в будущем может получить продолжение. В продолжении работы с разными форматами на colta.ru совместно с фондом V-A-C, выходит цикл интервью Арсения Жиляева в рамках проекта “Центр экспериментальной музеологии”. Данный проект является результатом попытки создания особого медиа выставки и музея и попытки поддержки инновативных проектов, обращающихся к экспериментам с формой художественных институций.

## 3.1.1 Книга художника

Коммуникативная практика в отношении произведения искусства и зрителя всегда носила характер коллективного восприятия из-за того, что данный феномен не подразумевал условий индивидуального взаимодействия со зрителем. Любое протестное искусство, которое находится вне стен галерей и музеев, переходит в условия публичного пространства, которое предполагает взаимодействие со зрителем во множественном числе. Создание книги художника (artist’s book) дает зрителю возможность индивидуального опыта восприятия. Книга при этом учреждается как оригинальное произведение искусства. С точки зрения концептуализма, тиражирование произведения было обусловлено его идеей, о чем уже упоминалось выше. И также необходимо более точн определить уникальное отличие этого от тиражирования продукта массовой культур. Если тиражирование обусловлено желанием сделать искусство доступным для всех и обойти контроль над художественным миром, то это первый случай, который мы упоминали ранее и он осуществлялся традиционными институциями. Второй случай это возникновение продукта массовой культуры, который создается для удовлетворения потребительского желания присвоения, приватизации.[[54]](#footnote-54)

# Заключение

Предприняв исследование феномена нереализованных проектов , мы разрешили проблему, связанную с недостатком точности в категориях нереализованного и попытались создать и проанализировать различных подходов к его изучению к изучению данной темы. В качестве пути исследования нами был определен подход, который базируется на трех категориях нереализованного, что повлекло за собой требования к изучению представленных архивов нереализованного материала и кураторских практик. Этот подход является новаторским методом изучения данного феномена, так как в истории искусств до этого не было конкретизированных попыток изучения данного материла.

В результате анализа специфических характеристик таких разновидностей категорий нереализованного, мы изучили на конкретных примерах их практическое применение. Примером проекта нереализованного по причине форс-мажора мы рассмотрели историю несостоявшейся персональной выставки Арсения Жиляева в Мемориальном музее Космонавтики. Художественное высказывание, которое должно было быть выражено выставкой, стало перечеркнуто музейной институцией. Это пример того, как музей борется за право выступать как отдельный медиа и иметь строгое художественное высказывание, которое может быть выражено в его стенах. И таким образом, художественный проект, не имея шанса быть экспонированным в музее, становится независимым медиа, который не нуждается в стенах музея для своей реализации. На данном примере, мы раскрыли формат продолжения жизни выставки и работу художника с данным материалом.

Нереализованные проекты это отчасти архив и многие художники не хотят работать с данным материалом из-за того, что это противопоставляется живому художественному процессу. На примерах работы с художником, в рамках данного исследования была выявлена тема проектов- “долгостроев”. Это проекты, которые не были реализованы в то время, в которое надо было их закончить и выпустить.

Здесь была развита тема трансформации проекта сквозь временной континуум и идея потенциально-воображаемого в формате нереализованных проектов. Мы выявили как данные проекты не выходят в отведенное им время и что, впоследствии из этого получается.

Куратор Кирилл Светляков думая над будущей выставкой, работал с архивом Пригова и пытался выделить из него сюжеты, которые до этого не были известны зрителю. Взяв за основу эскизы - нереализованные инсталляции Пригова, Кирилл Светляков на ретроспективе сделал фантомные инсталляции, таким образом, изменив медиа и формат произведения. Мы изучили данный феномен в исторической перспективе реализации таких проектов и разобрались в данном кураторском подходе в данном подходе.

# Список литературы

**Документы и источники**

1. Conversation with Joseph Kosuth//Museum in Progress URL: http://www.mip.at/attachments/187 (дата обращения: 19.05.2016).
2. История ненаписанной картины. В.В. Стерлигов. «Восстановление Эрмитажа» 1946–1948 гг. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp\_exh/2016/hermitagerestoration/?lng=ru (дата обращения 19.05.2016).
3. Unbuilt Roads, presented by Hans Ulrich Obrist URL: http://www.e-flux.com/announcements/unbuilt-roads-presented-by-hans-ulrich-obrist (дата обращения 19.05.2016).
4. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects URL: http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016).
5. UTOPIEdocumenta – Unverwirklichte Projekte aus der Geschichte der Weltkunstausstellung | 60 Jahre documenta URL: http://www.documenta60.de/de/utopiedocumenta-unverwirklichte-projekte-aus-der-geschichte-der-weltkunstausstellung (дата обращения 19.05.2016).
6. About · MoRE URL: http://moremuseum.org/omeka/about (дата обращения: 19.05.2016).
7. Московский музей современного искусства - Неокончательный анализ URL: http://mmoma.ru/exhibitions/ermolaevsky17/neokonchatelnyj\_analiz1 (дата обращения: 19.05.2016).
8. Катрин Беккер: «Биеннале будет по-настоящему международной» | Артгид URL: http://artguide.com/posts/116-katrin-biekkier-biiennalie-budiet-po-nastoiashchiemu-miezhdunarodnoi-139 (дата обращения: 19.05.2016).
9. ГЦСИ - Москва. Застой молодости // Коммерсантъ URL: http://www.ncca.ru/news.text?filial=2&id=547 (дата обращения: 19.05.2016).
10. Интервью с Еленой Селиной URL: http://www.winzavod.ru/content/artreview/intervyu-s-elenoy-selinoy (дата обращения: 19.05.2016).
11. Следующим шагом прогрессивного музея будет посткритический реализм URL: http://www.colta.ru/articles/art/10051 (дата обращения: 19.05.2016).

**Литература**

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001, 527 с.
2. Виолле ле Дюк Э.Э. Беседы об архитектуре. Том I. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937, 472 с.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
4. ЛеВитт С. Параграфы о концептуальном искусстве//Художественный журнал, 2008. №69.72 с.
5. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; М.: Прогресс, 1992, С. 235.
6. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2012, 256 с.
7. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. СПб: Петрополис, 2010, — С. 545.
8. Arthur R.Rose Four Interviews // Arts Magazine. 1969. №9. C. 22-23.
9. Buchloh H. D. Benjamin Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions//October, 1990. №55. С. 136.
10. Buren D. Function of the Museum//Hertz R. Theories of Contemporary Art. New Jersey: Prentice Hall, INC, 1985. С. 189-190.
11. Burn I. The 1960s: Crisis and Aftermath//Art and Tex, 1981. №1. С. 49-65.
12. Corris М. Conceptual art. Theory, myth, and practice. Cambridge: Cambridge univ. press, 2004. С. 11.
13. Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997. С. 125.
14. Kosuth J. Art after Philosophy//Studio International. 1969. C. 212-213.
15. Morgan R.C. Between modernism and conceptual art. London: McFarland, 1997. C. 19.
16. Wood P. Conceptual Art (Movements in Modern Art). N.Y: Delano Greenidge Editions, 2002. C. 17.
1. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2012, С. 100. [↑](#footnote-ref-1)
2. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. СПб: Петрополис, 2010, — С. 545. [↑](#footnote-ref-2)
3. Адорно В.Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001, С. 7. [↑](#footnote-ref-3)
4. Виолле ле Дюк Э.Э. Беседы об архитектуре. Том I. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937, С. 125. [↑](#footnote-ref-4)
5. Виолле ле Дюк Э.Э. Беседы об архитектуре. Том I. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937, С. 234. [↑](#footnote-ref-5)
6. См.Приложение 1 [↑](#footnote-ref-6)
7. Гройс Б. Комментарии к искусству. М: Художественный журнал, 2003. С. 252. [↑](#footnote-ref-7)
8. Виолле ле Дюк Э.Э. Беседы об архитектуре. Том I. М: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937, С. 121. [↑](#footnote-ref-8)
9. Адорно В.Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001, С. 7. [↑](#footnote-ref-9)
10. История ненаписанной картины. В.В. Стерлигов. «Восстановление Эрмитажа» 1946–1948 гг.URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp\_exh/2016/hermitagerestoration/?lng=ru (дата обращения 19.05.2016) [↑](#footnote-ref-10)
11. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; М.: Прогресс, 1992, С. 235. [↑](#footnote-ref-11)
12. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; М.: Прогресс, 1992, С. 236. [↑](#footnote-ref-12)
13. Политика поэтикик гройс стр 62 [↑](#footnote-ref-13)
14. 63 [↑](#footnote-ref-14)
15. Из материалов к выставке «(Не)мотивированный отказ» [↑](#footnote-ref-15)
16. Стр 65 плитика инсталяции поэтика политики [↑](#footnote-ref-16)
17. Из материалов к выставке «(Не)мотивированный отказ» [↑](#footnote-ref-17)
18. ЛеВитт С. Параграфы о концептуальном искусстве//Художественный журнал, 2008. №69. С. 16-21. [↑](#footnote-ref-18)
19. Burn I. The 1960s: Crisis and Aftermath//Art and Tex, 1981. №1. С. 49-65. [↑](#footnote-ref-19)
20. Corris М. Conceptual art. Theory, myth, and practice. Cambridge: Cambridge univ. press, 2004. С. 11. [↑](#footnote-ref-20)
21. Buchloh H. D. Benjamin Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions//October, 1990. №55. С. 136. [↑](#footnote-ref-21)
22. Buren D. Function of the Museum//Hertz R. Theories of Contemporary Art. New Jersey: Prentice Hall, INC, 1985. С. 189-190. [↑](#footnote-ref-22)
23. Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997. С. 125. [↑](#footnote-ref-23)
24. Buchloh H. D. Benjamin Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions//October. 1990. №55. С. 133. [↑](#footnote-ref-24)
25. Lippard L.R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997. C. 136-137. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
27. Conversation with Joseph Kosuth//Museum in Progress//http://www.mip.at/attachments/187 (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-27)
28. Kosuth J. Art after Philosophy//Studio International. 1969. C. 212-213. [↑](#footnote-ref-28)
29. Wood P. Conceptual Art (Movements in Modern Art). N.Y: Delano Greenidge Editions, 2002. C. 17. [↑](#footnote-ref-29)
30. Corris М. Conceptual art. Theory, myth, and practice. Cambridge: Cambridge univ. press, 2004. С. 103. [↑](#footnote-ref-30)
31. Morgan R.C. Between modernism and conceptual art. London: McFarland, 1997. C. 19. [↑](#footnote-ref-31)
32. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2012. С. 74. [↑](#footnote-ref-32)
33. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 247-257. [↑](#footnote-ref-33)
34. Wood P. Conceptual Art (Movements in Modern Art). N.Y.: Delano Greenidge Editions, 2002. C. 6. [↑](#footnote-ref-34)
35. Arthur R.Rose Four Interviews//Arts Magazine, 1969. №9. C. 22-23. [↑](#footnote-ref-35)
36. Unbuilt Roads, presented by Hans Ulrich Obrist//http://www.e-flux.com/announcements/unbuilt-roads-presented-by-hans-ulrich-obrist (дата обращения 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-36)
37. Из материалов к выставке «(Не)мотивированный отказ. Комментарий Антона Видокле к проекту «Agency of unrealized projects». [↑](#footnote-ref-37)
38. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects//http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-38)
39. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects//http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-39)
40. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects//http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-40)
41. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects//http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-41)
42. Unbuilt Roads | Agency of Unrealized Projects//http://e-flux.com/aup/unbuilt-roads (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-42)
43. UTOPIEdocumenta – Unverwirklichte Projekte aus der Geschichte der Weltkunstausstellung | 60 Jahre documenta//http://www.documenta60.de/de/utopiedocumenta-unverwirklichte-projekte-aus-der-geschichte-der-weltkunstausstellung (дата обращения 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-43)
44. About · MoRE//http://moremuseum.org/omeka/about (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-44)
45. Московский музей современного искусства - Неокончательный анализ//http://mmoma.ru/exhibitions/ermolaevsky17/neokonchatelnyj\_analiz1 (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-45)
46. Катрин Беккер: «Биеннале будет по-настоящему международной» | Артгид//http://artguide.com/posts/116-katrin-biekkier-biiennalie-budiet-po-nastoiashchiemu-miezhdunarodnoi-139 (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-46)
47. ГЦСИ - Москва. Застой молодости // Коммерсантъ//http://www.ncca.ru/news.text?filial=2&id=547 (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-47)
48. Интервью с Еленой Селиной//http://www.winzavod.ru/content/artreview/intervyu-s-elenoy-selinoy (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-48)
49. Другой и разные [↑](#footnote-ref-49)
50. Другой и разные [↑](#footnote-ref-50)
51. Стр.144 [↑](#footnote-ref-51)
52. Следующим шагом прогрессивного музея будет посткритический реализм//http://www.colta.ru/articles/art/10051 (дата обращения: 19.05.2016). [↑](#footnote-ref-52)
53. https://polymus.ru/ru/museum/pros/calendar/avangardnaya-muzeologiya/ [↑](#footnote-ref-53)
54. Brenkman J. Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization // Social Text. 1979. №1. С. 94-109. [↑](#footnote-ref-54)