ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА
ГЕРМАНИЯ

ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА – ГЕРМАНИЯ

ВЫСТАВКА

28 января – 29 марта 2004
Калининградская государственная художественная галерея

апрель – май 2004
ЦВЗ "Манеж", Санкт-Петербург

Институт связей с зарубежными странами ifa
Немецкий культурный центр им. Гёте в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург
2004

Куратор выставки:
Урзула Целлер

Куратор экспозиции в Калининграде:
Галина Заболоцкая

Куратор экспозиции в Санкт-Петербурге:
Татьяна Ларина

Перевод с немецкого:
Галина Снежинская

Верстка:
Юлия Минина, Елена Вилесова

Над изданием работали:
Екатерина Громова, Яна Соболева

© ifa, Goethe-Institut, VG Bild-Kunst, авторы текстов и фотографий, 2004

Предисловие 4

Урзула Целлер Территория творчества – Германия 5

Армандо 11

Тони Крэгг 12

Марианна Айгенхеер 13

Айше Эркмен 14

Кристина Хилл 15

Иллюстрации

Кристина Хилл 16

Пер Киркеби 17

Джозеф Кошут 18

Мари-Жо Лафонтен 19

Нам Джун Пайк 20

Джузеппе Спаньюло 21

Магдалена Йетелова 22

Пер Киркеби 23

Джозеф Кошут 24

Мари-Жо Лафонтен 25

Симона Мангос 26

Нам Джун Пайк 27

Джузеппе Спаньюло 28

Ваврживич Токарски 29

герман де вриз 30

Некоторые биографические данные 31

Сегодня, в условиях объединения Европы, когда обширные пространства мира охвачены глобальными "сетями", народы вновь задаются вопросом о том, как им лучше всего знакомить другие народы со своей самобытной культурой. Любое понятие национальной культуры представляет собой попытку описать то, чем один народ отличается от других, в чем сам этот народ видит свое своеобразие, свою систему ценностей. В искусстве же, напротив, важнейшее значение сегодня обретает его интернациональный характер, то есть то, что служит общим языком коммуникации различных народов.

Единство Европы невозможно представить себе в отрыве от процессов в культуре, ведь еще Томас Манн отмечал, что европейская идентичность это прежде всего культурный стандарт. Новые СМИ и глобализация вызвали к жизни изменения в культуре всех стран – все чаще и чаще появляются привлекающие к себе всеобщее внимание произведения, которые создаются для мирового, а не для сугубо национального рынка. Эта тенденция весьма отчетлива и в изобразительном искусстве. Мы живем в эпоху "кочевой" культуры. Уже давно в искусстве стали реальностью такие феномены как "глобальная деревня" или "глобальная сцена". Художник – планетарный игрок, странник между различными культурами – стал центральным образом ряда произведений, созданных в эпоху постмодернизма, посвященных роли человека искусства.

В изобразительном искусстве последствия такого положения дел очевидны. Современное изобразительное искусство уже невозможно определить как национальное или региональное (под регионами здесь понимаются не области или районы, а пространства значительной протяженности, такие как Западная или Восточная Европа, Балканы, Средиземноморье и т.п. – Перев.) В пятидесятые годы немецкие художники ехали в Париж, в шестидесятые – в Нью-Йорк. Одновременно художники из других стран пришли к выводу, что именно Германия – центр их жизненных и творческих устремлений. Они приехали жить и работать в Германию и были интегрированы, что не в последнюю очередь проявилось в том, что здесь они дали развитию искусства ряд творческих импульсов, которые мы сегодня считаем неотъемлемыми элементами немецкой художественной жизни; кроме того, они осуществляли преподавательскую деятельность в художественных школах и академиях. Деятельность этих людей привлекла в немецкие вузы искусств многих молодых художников как из самой Германии, так и из-за рубежа. В итоге культурная жизнь Германии формировалась и немецкими мастерами, и иностранными художниками, иммигрировавшими в страну.

Выставка "Территория творчества – Германия", организованная Институтом по связям с зарубежными странами, позволяет нам по-новому взглянуть на эту страну, понять ее как пространство, в котором развивается творческая деятельность художников; значительная роль в этом процессе принадлежала и принадлежит открытому характеру федеральной политики Германии в области культуры. Настоящая выставка является первым транснациональным показом, организованным как внешнеполитическое культурное мероприятие. Не вписывающиеся в рамки определенных жанров произведения, созданные такими художниками, как Армандо, Тони Крэгг, Марианна Айгенхеер, Айше Эркмен, Кристина Хилл, Магдалена Йетелова, Пер Киркеби, Джозеф Кошут, Мари-Жо Лафонтен, Симона Мангос, Нам Джун Пайк, Джузеппе Спаньюло, Вавржинич Токарски, герман де вриз, – это знаки, которыми отмечено художественное многообразие, существующее в пределах транснационального единства. На выставке представлены наиболее значимые художественные концепции, появившиеся за последние тридцать лет, а также прослеживается воздействие этих концепций на тематику, выразительные средства и формы в современном художественном дискурсе. Приношу глубокую благодарность всем участникам показа, постоянно проявлявшим глубокую заинтересованность и увлеченно работавшим в нашем проекте.

Урзула Целлер

Задача этой выставки – представить и определить новую ситуацию в искусстве, для которой существенен прежде всего ее интернациональный характер. Эта ситуация – лишь временная или установившаяся надолго – сегодня типична для Германии. Искусство этой страны в течение целого столетия развивалось изолированно и не было открытым. Наша выставка ни в коей мере не является культурным мероприятием, на котором представлено искусство, ограниченное территорией или национальной культурой. Участники проекта это, как раз напротив, художники, которые работают в Германии, причем многие – не только временно. Они приехали сюда из других стран по собственной инициативе. На первый взгляд их объединяет то, что все они в определенный момент времени индивидуально приняли решение и переселились на постоянное место жительства в Германию. Но причины у каждого были свои, личные, в ряде случаев имелись и мотивы общего творческого характера. Принявшая этих художников страна с пониманием отнеслась к их обстоятельствам и прежде всего увидела в их решении подтверждение доверия – что важно, если учесть отголоски исторического прошлого Германии – но также и свидетельство того, что в Германии, ее обществе возможно плодотворное раскрытие творческого потенциала людей искусства. В период между 1918 и 1933 годами искусство в Германии достигло расцвета благодаря притоку художников из других стран – точно так же и сегодня они способствуют оживлению дискуссий о роли искусства, которые без этих импульсов не были бы столь активными и плодотворными. Представленные на выставке произведения четырнадцати мастеров служат образчиками творчества многих других, столь же видных художников, для которых Германия стала страной постоянного жительства.

Художники во все времена свободно разъезжали по свету, не взирая на государственные границы – их приглашали на хороших условиях, предлагая высокую оплату, или же они ехали в какой-либо центр художественной культуры, чтобы чему-то поучиться, причем места расположения этих центров в разное время были разными. Художники в большей мере, чем представители других профессий, получали образование благодаря путешествиям и разъездам. Притягательность Флоренции и Рима, Парижа, Берлина и Нью-Йорка несомненна. Поэтому неудивительно, что происходил обмен, не зависевший от государственных границ. В современном искусстве такой обмен – вполне обыденное явление. Неограниченные международные контакты в науке и искусстве можно считать существенной чертой набирающего силу процесса глобализации, которая с легкостью преодолевает как национальные антипатии, так и национальные интересы. Но чем больше этот процесс продвигается вперед, тем отчетливее выступает и противоположная тенденция: региональные и национальные различия из-за глобализации, как считалось в течение долгого времени, не исчезают, а наоборот, продолжают существовать, сохраняя свои качества, и даже начинают более глубоко осознаваться.* С одной стороны, сегодня возрастает сходство между различными художественными культурами, с другой же – ярко выделяются различия, которые проистекают именно из национального своеобразия тех или иных культурных ландшафтов. Преподающий в Геттингене и Гарварде специалист по исламу и эксперт в области международных отношений Бассам Тиби в одном из интервью подчеркнул эту мысль: "Глобализация привела к возникновению "глобальной деревни", но не мировой культуры. Скорей, одновременно существуют структурная глобализация и фрагментарность культур. (...) По моему мнению, существует демократическое сообщество граждан, которые признают политическую культуру этого сообщества независимо от своей этнической принадлежности или религии (...). Единой мировой культуры не будет, так как и далее будут существовать особые качественные признаки разных культур..." Говоря о мировой литературе, аналогичную мысль высказал когда-то Гёте.

В этих условиях культурный обмен становится более интенсивным и приобретает политическое значение. Благодаря ему не только выявляются культурные изменения в обществах всего мира – этот обмен следует рассматривать как активно действующее начало процесса изменений. Обмен инициирует преобразования культуры и общества, именно эта мысль положена в основу концепции данной выставки. Прежде всего необходимо показать особенности и значение национального, которое служит предпосылкой наднационального художественного дискурса, сложившегося в начале 21-го века. Кроме того, важен вопрос о роли миграций в развитии искусств. Здесь необходимо сочетание двух подходов. Это, во-первых, тезис об основах идентичности, которые образуются из взаимосвязи культуры и общества. Во-вторых, вывод, сделанный благодаря изучению художественного развития в Западной Европе и Америке: искусство современности с самого начала было интернациональным, то есть во многом обусловленным влиянием художников-переселенцев.

---

*В отчете ЮНЕСКО за 1998 г. отмечалось, что взаимовлияние культур во всем мире не ведет к уничтожению их самостоятельности. Культурные контакты и наличие мирового рынка содействует обогащению и активизации культур.

Миграции и современное искусство

Мы привыкли рассматривать современное искусство с начала 20-го века до 1945 года как единый процесс, в котором искусство понималось не как национальное, а исключительно как европейское. Но если обратиться к истокам искусства 20-го века, мы увидим, что первичные импульсы исходили от переселенцев. Влияние идей русского авангарда пришло в Западную Европу не только в виде теорий и манифестов, но и благодаря личному присутствию художников. Василий Кандинский, Алексей Явленский и Эль Лисицкий привнесли в объединения немецких художников свой революционный пафос и новаторство в области формы. Однако, еще раньше "экзотические" влияния неевропейских культур также играли заметную роль. Проекты экспрессионистов и кубистов в начале 20-го века не состоялись бы без влияния искусства Африки и Океании. Модернизм, сосредоточенный в Европе, постоянно ориентировался на идею о том, что мир есть единое целое, а художники искали стимулов вне Европы.

С 17-го века культурным центром Европы был Париж, с появлением импрессионизма он стал столицей современного искусства и сохранял этот статус до середины 20-го века. Париж был средоточием прогрессивной мысли и смелых новаций художников, устремлявшихся сюда со всей Европы. Однако, свободомыслие и гражданские свободы отнюдь не были свойственны плодам французских влияний вне самой Франции – достаточно вспомнить о преследованиях свободы творчества в империи Вильгельма Второго. Парижская вольница художников, распространявшая свое влияние далеко за пределы Франции, была уничтожена одним ударом, когда началась Вторая мировая война и оккупация страны. Художники лишились духовной и материальной основы существования. Некоторые мастера все же остались в Париже при гитлеровцах и ушли во "внутреннюю эмиграцию". Но подавляющее большинство эмигрировало еще в тридцатые годы, прежде всего в США: Жозеф Альбер, Андре Бретон, Марк Шагал, Макс Эрнст, Ханс Хофман, Фернан Леже, Жак Липшиц, Андре Массон, Роберто Матта, Ласло Мохой-Надь, Ив Танги – таковы лишь наиболее известные имена. Для художественной жизни Европы это была невосполнимая потеря. Приток эмигрировавших из Европы художников привел к изменению ситуации в США: раньше художественная жизнь здесь развивалась весьма изолированно, в общем художественном процессе Новый свет мог претендовать лишь на вторые роли. После войны стало ясно, какую выгоду принесли Штатам эмигранты из Европы. Благодаря притоку этих представителей художественных и культурных элит Соединенные Штаты стали равноправными участниками международного художественного дискурса и вскоре заняли в нем ведущую позицию.
Итак, авангардизм покинул Европу. На первых порах Нью-Йорк соперничает с Парижем, затем все отчетливее выступает в качестве города, в котором художники хотят жить и работать. Как и раньше, именно мигранты в основном определяют характер конкурирующих друг с другом центров – Парижа, стареющей метрополии европейского искусства, и полного сил Нью-Йорка. Культурная политика США должна была кое-что наверстать, прежде всего – стать более толерантной в отношении автономности искусства, однако, в обоих культурных центрах одновременно создавались новые методы беспредметного эмоционального изображения, во Франции он получил название informel, в США – абстрактного экспрессионизма.

К началу шестидесятых акценты окончательно сместились. Новый реализм поп-арта стал тем направлением, духовные истоки которого были уже не в Европе, а в Америке. Европа – галереи, коллекции, авторы, музеи, выставочные центры – с восторгом подхватила новые веяния, увидев в них возможность обновления собственного художественного творчества. Привлекательность Нью-Йорка в качестве центра, где возникали новые идеи и рынки, вызвала очередную волну миграции, сюда ехали целые галереи и ателье. Впрочем, до семидесятых годов Париж не утратил своего блеска, многие немецкие мастера старшего поколения по-прежнему жили и работали в столице Франции. Это – Вольс, переживший здесь тяготы оккупации и оставшийся в Париже до конца своей рано оборвавшейся жизни. Это Ханс Хартунг, переселившийся в Париж в 1935 году. Это К.Р.Х.Зондерборг, приехавший в Париж в начале пятидесятых, а за ним в разное время последовали молодые художники, например, Йохен Герц. Но в несравнимо большей мере немецких и других европейских художников в шестидесятые и семидесятые годы привлекает Нью-Йорк. Там разворачивается острая дискуссия с Марселем Дюшаном и его последователями, там, что немаловажно, возник и новый, разнообразный рынок. С начала шестидесятых в Нью-Йорке живет Ханс Хааке, виднейший немецкий художник. Его мощное влияние распространяется из Америки в Германию, это было особенно очевидно во время его участия в венецианской биеннале и на представлении берлинского проекта, связанного со зданием рейхстага.

Прорыв в Германии после 1945 года

Художественная жизнь Германии после 1945 года определялась в первую очередь стремлением реабилитировать современное искусство, униженное и оклеветанное в Третьем рейхе. Одни художники пытались восстановить утраченные связи, другие – скачком преодолеть разрыв, возникший между ними и современным искусством европейских коллег. В ходе борьбы за абстрактное искусство, то есть за общий язык свободных индивидуальностей, должен был выявиться полный отказ от национальных традиций. Поэтому художники сознательно приняли концепцию модернизма: автономия творческой индивидуальности служит удостоверением вновь обретенной художником демократической свободы мысли, которая находит свое выражение в

современном искусстве. Провозвестниками этих идей стали Вилли Баумайстер и Фриц Винтер. Их взгляды сформировались еще в довоенное время и последовательно отстаивались в последующие годы. Инициатива выставки documenta 1955 года в Касселе также принадлежала авторам, стремившимся обеспечить свободному западному искусству достойные условия существования в Германии.

Дальнейшее развитие искусства в Германии в значительной мере определялось внешними влияниями. Особенно важными были первые выставки молодых американцев и художников французского неореализма. Первый показ работ француза Ива Клейна, состоявшийся в 1957 году в Дюссельдорфе, способствовал появлению направления ZERO (Хайнц Мак, Отто Пине, позднее также Гюнтер Юккер). Приезд в Дюссельдорф итальянца Пьеро Мандзони в 1959 году усилил эти импульсы. Движение ZERO, которое развивалось в русле аналогичных европейских течений, позволило немецкому искусству вновь заявить о себе на мировой художественной сцене и дало новый толчок многосторонним обменам художников.

Зигфрид Гор, обратившись к истории искусства, установил, что Германия с семидесятых годов была плюралистической системой. Это стало возможным, считает Гор, благодаря творчеству таких художников, как Йозеф Бойс, Яннис Конеллис, Георг Базелиц, Лучано Фабро, Маркус Люперц, Йорг Иммендорф, Зигмар Польке, Герхард Рихтер, Пер Киркеби. Начиная с этого времени, как бы в подтверждение мысли Гора, многие художники в самых разных странах все больше интересуются немецкими академиями и другими возможностями работать в Германии. Они становятся студентами или стипендиатами немецких учебных заведений и съезжаются сюда из Европы и США. Очень многие потом остаются в Германии. Так, Эдвин Кинхольц и Армандо приехали в Берлин, культурная программа Немецкой службы академических обменов обеспечила необходимые для этого условия. Берлин наилучшим образом отвечал поставленным задачам, ведь особая ситуация Западного Берлина создавала прекрасные возможности для экспериментирования. Искусство Западного Берлина не было коммерческим, а общая ситуация в культурной политике этого города была далеко не благоприятной, но именно поэтому здесь обнаружились большие возможности для работы и большее количество рабочих мест, чем в любом другом городе Германии. Несмотря на разделявшую город стену, а может быть, как раз благодаря ей, Берлин был ареной политических событий, разыгрывавшихся между Востоком и Западом, здесь происходили и физические столкновения и идейные конфликты. Не только критически настроенные западные немцы, но и те, кто бежал из ГДР, сделали Берлин местом конфронтации и дискуссий.

Обретение немецким искусством интернационального характера

В восьмидесятых годах художников со всего света привлекают и другие немецкие города. Прежде всего это города на Рейне и тогдашняя столица ФРГ Бонн, кроме того – населенные пункты в районе Кельна и Дюссельдорфа. Существовавшая здесь густая сеть коммерческих галерей, выставочных центров и учреждений культуры не имела аналогов нигде в мире. Открытость культурной жизни, оживленные рыночные отношения и, главное, авторитетность Дюссельдорфской художественной академии с ее высококвалифицированным профессорско-преподавательским составом, – предпосылки того, что иностранные художники получили возможность заниматься преподавательской деятельностью. Пример Берлина и Дюссельдорфа показывает, насколько плодотворной и благоприятной в результате взаимовлияния культур может стать творческая атмосфера. Культурная жизнь Германии уничтожила изолировавшие ее границы и стала доступной для различных международных инициатив, которые возникли за пределами страны, однако, только в Германии обрели прекрасные условия для реализации.

Один из наиболее ярких примеров стремительной интернационализации искусства в Германии – движение Fluxus. Правда, первые выступления групп состоялись в США в шестидесятых годах, это были сторонники различных направлений анти-искусства, развивавшие идейное наследие Марселя Дюшана. Fluxus не ограничивается лишь каким-то одним видом или жанром, точно так же для него не существует пространственных или национальных ограничений. Джордж Макиунас, зачинатель этого движения, по происхождению литовец. Свои детские впечатления, отразившие надежды и устремления его родины, Макиунас сохранил, переселившись в Германию, а затем в Америку. Этот жизненный опыт служил ему ориентиром в годы учебы по специальности дизайн и впоследствии сформировал интерес художника к двойственным формам. В США Макиунас воспринял пробудившееся непосредственное самосознание художников, познакомился с Джоном Кейджем, композиторами и постановщиками хэппенингов в Новой школе социальных исследований. Получив заказ от армии США, он отправился в Германию и привез сюда интермедиальные проекты, которые в 1962 году осуществились на первом концерте Fluxus в Висбадене. С тех пор движение оказывало мощное влияние не только на Европу, но и на Америку. Нам Джун Пайк, в 1956 году приехавший в Германию в связи с интересом к новой музыке, познакомился с творчеством Fluxus и вскоре стал одним из виднейших представителей этого направления. Спустя годы Пайк через Японию и США привез в Германию видеоискусство, а в семидесятых годах здесь началось освоение Пайком электронных СМИ, которое продолжается и по сей день.

Концептуальное искусство также в Германии встретил горячий прием. Один из виднейших

мастеров, Джозеф Кошут с начала семидесятых годов регулярно устраивает в Германии выставки концептуалистов. В конце восьмидесятых – начале девяностых он преподавал в Гамбурге и Штутгарте, работы Кошута выставлялись в этих городах и приобретались коллекционерами как образцы и выдающиеся произведения нового направления. Студенты Кошута продолжают и творчески развивают идеи своего учителя. Это говорит о том, что деятельность учебных заведений и преподавателей, приехавших в Германию из разных стран, в последние пятнадцать лет придала значительное ускорение процессу интернационализации немецкого искусства. Другие художники – участники нашей выставки – Мари-Жо Лафонтен, Магдалена Йетелова, Марианна Айгенхеер, Тони Крэгг, Нам Джун Пайк, Джузеппе Спаньюло и Пер Киркеби – в своей преподавательской работе наметили ориентиры и дали творческие импульсы многим молодым художникам нашей страны.

В девяностые годы молодое поколение не только в Германии все глубже осознает свою творческую самостоятельность. Разумеется, в семидесятых и восьмидесятых художники также были активны и вне своих родных стран, но все же оставались так или иначе связанными с определенным пространством. Биография и личная жизнь были немаловажными источниками вдохновения. История, местные традиции становились поводом для изучения собственного "я" и, соответственно, самоопределения. Со временем мобильность художников значительно возросла, что имело огромные ментальные последствия для них самих. Ни один человек, если он постоянно переезжает с места на место, не остается неизменным – он что-то оставляет другим людям, сам же что-то приобретает. Поэтому в самосознании молодежи происходят глубокие изменения, что выражается, например, в ее безразличном отношении к вопросу о национальной принадлежности, в отсутствии связей с национальной или локальной культурной жизнью. Свободное бытие вне всяких границ стало частью творчества молодых. Возникает вопрос, насколько дифференцированно определяет "странствующий" художник контекст собственного творчества, определяет ли он его в социальных, политических или каких-то иных терминах, связывает ли свои творческие притязания с историческими задачами?

Национальные культуры – модель угасания?

Сегодня с полным основанием почти никто уже не берется определить характер той или иной национальной культуры. Это верно не только в отношении искусствоведения в Германии, где по историческим причинам подобные попытки отсутствуют едва ли не стопроцентно. В 1999 году Хайнрих Клотц предлагал: "Не должны ли мы (...) ради осмысления вытесненного Европой искусства, возникшего в Германии, считать возможной такую историю немецкого искусства, которая ориентировалась бы на искусство Европы?" Это предложение отвергли, ссылаясь на исторические причины. Зато в ходе открытого обсуждения выставки "Искусство 20-го века – сто лет искусства в Германии" зарубежные кураторы этого мероприятия Кирк Варнедо и Генри Мейрик Хьюз не столкнулись со столь трудными проблемами, как их немецкие коллеги, когда надо было назвать наиболее существенные характеристики немецкого искусства. Объясняется это положение дел традицией. Например, в 1968 году французская критика при обсуждении выставки Макса Бекмана в парижском Национальном музее современного искусства была единодушна в своих оценках – "странные" картины, неудовлетворительные с точки зрения формы, брутальные, отвратительные. То, что в картинах Бекмана было воспринято и отвергнуто критиками как "чуждое", было наследием экспрессионизма, которое прослеживается в немецком искусстве всего 20-го века и является одной из его констант. Вплоть до девяностых годов такие художники, как Георг Базелиц были подвержены влиянию экспрессионизма, и не в последнюю очередь именно по этой причине их и считают представителями "немецкого" искусства. В традициях других народов также можно найти аналогичные примеры.

Несомненно, общий язык отличает индивидуальные высказывания и связывает чрезвычайно не похожие друг на друга личности в рамках отдельных, явственно очерченных художественных реальностей; в то же время можно считать, что в искусстве существует целый ряд своеобразных диалектов (сохраним метафору языкового общения). Однако, вместе с национальной и территориальной локализацией художники утратили именно ту идентичность, которую они должны создавать в соответствии с возлагаемыми на них общественными задачами. Может ли в таком случае вообще существовать национальная поощряемая государством культура?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к проблеме границ ремесла или науки. В условиях глобализации социология также ведет поиск новых способов описания понятия национального, с тех пор как высокая мобильность людей – обусловленная политическими, экономическими факторами или чисто туристическими интересами – и распространение при посредстве глобальных СМИ одних и тех же во всем мире символов и ценностей привели к тому, что интерференция культур одержала победу над силами размежевания. Сегодня все национальные государства, в которых за последние двадцать лет утвердилась идея коллективной идентичности, испытывают натиск тенденции к открытости, ибо культура и экономика нуждаются в транснациональных связях и отношениях. Как констатировал Клаус Леггеви, на этом фоне идея национального государства, то есть требование идеального соответствия между населением, территорией и культурой, стала чем-то отжившим. Впрочем, национально-государственные общества продолжают существовать и еще долго не растворятся в "мировом сообществе", какую бы структуру оно не имело. Вопрос в том, какими средствами описать эти общества сегодня.

Возможна такая модель: всемирная система государств с плюралистическими культурами, государств, представляющих собой единицы политического управления. Причем, как показывает пример США, историческая множественность культур мыслилась как результат кумулятивного процесса, а именно, притока этнических групп извне, влившихся в население, составляющее большинство народа. Идея melting pot, в котором сплавятся эти группы, породив новую нацию, обладающую новым национальным самосознанием, на сегодняшний день представляется лишь труднодостижимым идеалом. Различные этнические и религиозные группы в США не ассимилировались, как ожидалось, не растворились в некоем общем целом. Этот пример учит, что даже в обществах плюралистической культуры социокультурные различия становятся все более значимыми в плане самосознания индивидов. К.Леггеви пишет о происходящих при этом изменениях самого общества: "Этнические культурные фракции, а также выступающие на первый план конструкты "раса" и "пол" покрывают всю плоскость политических единиц; вместо них приобретают значение "нематериальные" демаркационные линии..." Далее он поясняет: "Мультикультурные общества как тематические категории являются агрегатными состояниями слабой социализации, и они не могут вернуться ни к простым истинам, (и, тем более, к последним основаниям), ни к этнически однородным субстратам, но вынуждены вновь и вновь генерировать или путем соглашений достигать взаимопонимания между разнородными социальными и моральными слоями".

Взаимодействия различных культур это не просто сумма культурных качеств и традиций, при этом не происходит смешения двух или более культур в одной стране. А отсюда следует и то, что принятые в прежние времена дихотомические схемы, в которых "свое" противопоставлялось "чужому", чтобы критически осмыслить то и другое, для описания современных обществ уже не пригодны. Мультикультурные общества обнаруживают внутреннюю динамику, в которой растворяется бинарное отношение между большинством и меньшинством. Внутри них формируется новое пространство – это пространство мигрантов, к которым относятся и художники, работающие во всех видах и жанрах искусства. Их жизнь – это напряженное существование в промежуточной зоне, она не может быть отнесена к какой-либо одной национальной культуре и не укладывается в рамки точно очерченных границ. То, что есть такие художники, – не только симптом процесса изменения, они и сами активно стремятся к тому, чтобы в данных условиях обрести новое самосознание в обществах, претерпевших изменения, но все же по-прежнему понимаемых как национальные.

Странники между культурами

В современном обществе жизнь и опыт меньшинств обогащает культуру большинства. Например, многочисленные новые социальные движения в Германии создали свои собственные субкультуры: гомосексуалистов, экологического движения, движения борцов за мир. С этими столь различными "внутренними" культурами сосуществуют "внешние". Но это означает также, что культурное самоопределение следует понимать не как статус, а как процесс. Никому не дано прожить свою жизнь с неизменным самосознанием.

Мигранты, о которых Виллем Флуссер писал, что это люди "приближающегося будущего без родины", не имеют родины. Множественная культурная принадлежность это часть их самосознания. Свое и чужое для них давно перестали быть противоположными понятиями. Считать себя "другими" – в этом они видят свое положительное качество. В материалах исследований в области идентичности сказано: "В условиях плюралистического общества именно "неидентичное" сегодня составляет идентичность: особенный опыт, который отличает индивида от многих или всех прочих и объединяет его с немногими другими."

Как происходит это самоопределение, лучше всего показывает пример людей искусства, ведь они, благодаря своей чрезвычайно высокой мобильности, совершили прорыв в культурном самосознании. Их неустанное движение стало пониматься буквально как свидетельство их причастности к культуре постмодернизма. Однако, глобальное распространение искусства воздействует на творчество и характерные особенности культурной жизни всего мира. Проистекающие отсюда следствия это, прежде всего, то, что понятие искусства расширяется, и сегодня сосуществуют в качестве равноправных совершенно различные, иногда прямо противоположные стили и направления.
В этом процессе художники девяностых годов, воспринявшие традиции Марселя Дюшана, все большее значение придают художественному контексту: искусство есть то, что называют искусством и что представлено в художественном контексте. Борис Гройс, размышляя об образовании элит, пишет: "По крайней мере в искусстве элита функционирует не на уровне приложения своих собственных усилий, а на уровне контекстуализации того, что произведено другими." Гройс уловил суть роли художника: действительно, художественный контекст – одно из важнейших открытий в новейшей истории искусства. Он дает художникам материал для творчества. Но, возможно, он столь важен еще и потому, что различные направления и тенденции, существующие в одно время, никогда не удалось было бы понять, если бы не обсуждался их контекст.

Благодаря мобильности художников контексты все время оказываются новыми. Новые темы – андеграунд, оппозиция, гендер, плюрализм культур,

различные пересечения, – сегодня это существеннейшие эстетические проблемы. Художники не столько увлечены художественной продуктивной работой, сколько разработкой стратегий в рамках социальной структуры культурной жизни. Творчество Кристины Хилл, представленное на выставке акцией “Official Template” – лучший пример работы художника в политической или социальной области.

Искусство девяностых годов, которое с удивительной отчетливостью отражает общественные процессы, может служить свидетельством того, что отступления от норм сплошь и рядом являются факторами, формирующими самоопределение художника. В этом процессе становится очевидным, что во всем современном искусстве произошла смена парадигм – многообразию отдается предпочтение перед единичностью, периферии – перед центром, отличию – перед тождественностью. В этой ситуации, где все возможно, необходим новый уровень референции. Художники сделали им свою собственную индивидуальность. "Моя родина – я сам" – таков их девиз сегодня. Это значит, что не причастность к культуре, но соотнесенность с индивидом является единственной зафиксированной координатой в жизни. Появляются собственные мифологии, основанные лишь на личности и ее творческой деятельности в искусстве; эти мифы могут быть осмыслены и поняты в отнесении их к любой местности и любому контексту.

Об участниках выставки

Если применить описанную нами выше социологическую модель к миру изобразительного искусства, – а это допустимо – то следует исходить из того, что давно уже не существует национальной культуры, которая имела бы лицензию на представление всего искусства в целом. Общество соединяет в себе столько различных "культур", многообразнейших группировок, что культуру сегодня можно рассматривать лишь как некое множество. Соответственно и зрителям она должна быть представлена во всей своей сложности.

Это обстоятельство учтено в концепции выставки. Тем самым выставка ломает противоречащую фактическому положению дел традицию – показывать за рубежом творчество художников, родившихся в Германии (так сказать, обладающих преимуществом по "праву крови"). Современная художественная жизнь давно стала более красочной и многообразной, чем это в состоянии передать документы, подтверждающие гражданство художников. Следовательно, выставка отражает некоторый фрагмент сегодняшней реальной жизни Германии. Ее цель – не экспорт немецких художественных традиций и не противопоставление западного и не западного искусства, не реабилитация направлений, существующих за пределами Европы. Такие проекты вполне могут стать концептуальной основой других выставок. Здесь же организаторы стремились показать на примере изобразительного искусства то, как формируется интернациональная атмосфера, благодаря которой приехавшие в Германию мастера – неважно, из каких частей света они прибыли – оживляют, обогащают и изменяют национальную художественную культуру.

Все представленные художники самостоятельно приняли решение переселиться в Германию. Это иммигранты в первом поколении, они принесли с собой свое видение, знание и внешние импульсы. Ограничение выставочного материала пространством, которое охвачено политическими государственными рубежами, с необходимостью обусловило "национальное" звучание названия выставки, однако, ее тема, как выясняется, представляет собой наднациональный феномен. Для каждой страны можно было бы рассматривать эту тему особо, учитывая исторические, культурные и социальные реалии. Наша выставка дает представление о ситуации в Германии, но ее концепция применима и к любой другой стране и ее художникам в аналогичной ситуации.

Тема выставки обоснована, впрочем, не только биографическими данными участников. Наша концепция, подкрепленная убедительными свидетельствами: в первую очередь важен вклад мастера в современное искусство, воплощенный в произведениях, и критерием отбора может служить только значимость работ. Поэтому выставка представляет произведения, без которых немыслима современная художественная культура Германии.

Между знанием и постижением

Многосторонность Армандо, человека, чья жизнь состоит в творчестве, приближается к идеалу личности эпохи Возрождения. Художник и писатель, музыкант, актер и кинорежиссер, он стремится создать образ мира как целого, образ, ускользающий от взгляда узких специалистов-ученых. Какие бы художественные средства не использовал Армандо в скульптуре, рисунке и живописи, он прокладывает новые пути, которые не ведут к цели прямо. Его произведения всегда представляют зрителю нечто еще не опробованное, и при этом возникают моменты трения – необработанная грубая поверхность не терпит легкости в обращении.

Рисунки Армандо – как бы ненамеренно проведенные прерывистые линии, которым не хватает пластичной гибкости умело владеющей пером руки. Армандо рисует как сюрреалисты – закрыв глаза, в темноте или левой рукой. Так он выражает протест против ясности сознания. Прерывистые движения подобны невнятным словам, произнесенным про себя. Линии обрываются, замирают, покидают прямую дорогу, неожиданно соскальзывают куда-то.

В живописи также происходит ожесточенная борьба знаков и потому она отображает то, как художник приближается к своему предмету. Энергичные удары кисти оставляют на краске глубокие следы. По этим избороздившим поверхность картины следам мы угадываем, какая борьба шла между мастером и материалом. Непосредственное воздействие картин состоит в предъявлении зрителю полного драматизма процесса их создания. Они словно все еще вздрагивают – такой мощной была страсть породившего их творца.

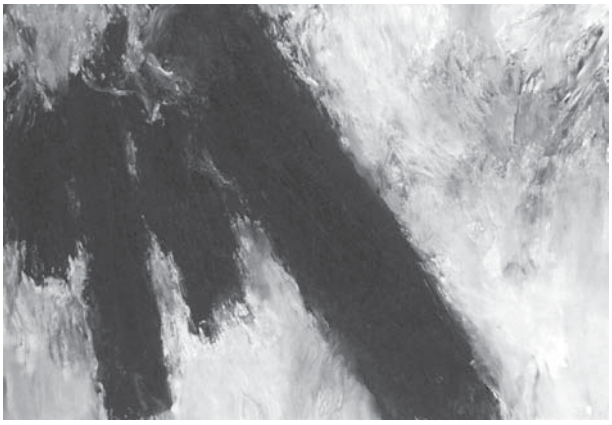
Живопись Армандо экспрессивна и исполнена внутреннего душевного напряжения. С этим контрастирует сдержанная палитра художника: работы почти однотонные, преобладает черный или белый. В восьмидесятых годах Армандо писал из Берлина в Роттердам: "Постепенно я понял, что нельзя создавать тексты или картины о том, что знаешь. Нужно описывать то, что скрывается между знанием и постижением. Возможен легкий намек, знак, догадка – ничего больше, и это уже очень много". Интенция художника явственна – формы не имеют очертаний, растекаются, переходят по краям в черноту или белизну. Армандо дал своим картинам названия "Знамя" и "Лес". И эмблема и ландшафт производят впечатление мрачное и грозное. И в этом правда – для художника нет ничем не омраченных ландшафтов или символов.

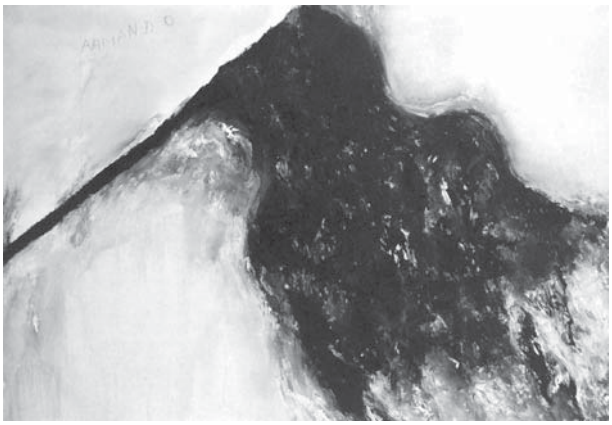
Ключ к пониманию творчества Армандо – его детство. Он вырос в Амерсфоорте и здесь, вблизи гитлеровского концлагеря, пережил войну и оккупацию. Воспоминания угнетали Армандо долгие годы. Все свое творчество он посвятил тому, чтобы эти страницы истории не были забыты. "Времени нельзя доверять. Между тогда и теперь – крик ужаса" – эти слова немецкого романтика Адальберта Шамиссо Армандо сделал эпиграфом к своей книге и обосновал ими сущность своих поисков в искусстве: крик ужаса не должен смолкнуть в нашей памяти.

Как белый и черный в живописи, так правда и ложь, да и нет противостоят в реальной жизни. Но между ними есть переходы. В 1979 году Армандо приехал по приглашению Немецкой службы академических обменов в Берлин. В то время это означало для него – "в логово льва". Он "смог посмотреть в глаза врагу" в городе с самыми отчетливыми свидетельствами страшного прошлого – городе, где Армандо решил работать, жить и писать воспоминания.

У.Ц.

Лес 4-10-84, 1984





Знамя 9-4-85, 1985

"Скульптура только начинается"

Тони Крэгг считается продолжателем британской традиции, значение которой для искусства скульптуры 20-го века не подлежит сомнению. В шестидесятые годы творчеству Генри Мура в Англии составляют конкуренцию идеи "новой скульптуры", которые становятся полярной противоположностью традиции Ричарда Лонга, Энтони Кэроу, Джона Хилларда, а также Гилберта и Джорджа. Решительное расширение понятия скульптуры, предпринятое, в частности, Лонгом, восхищает молодого Крэгга. По примеру Лонга он целыми днями пешком или на велосипеде странствует по окрестностям. Больше, чем эстетические теоретические задачи, его интересует процесс чувственного восприятия окружающего, и потому он ставит практическую работу выше любых теоретических концепций. В природе он находит и собирает материал для своих работ, приносит находки домой, придает им новую форму. Так создавались первые настенные композиции Крэгга. В то время художник сделал важное открытие: не нужно ничего придумывать, в природе существуют все возможные формы. Художнику надо лишь поместить свою находку в некий новый контекст, то есть преобразовать, как бы подвергнув химической реакции. При этом становятся видимыми внутренние связи, и в этих связях мы познаем внутреннее единство мира.

В последующих работах художник систематически исследовал взаимозависимость форм. Для инсталляции "More & More & More" он в 1981 году использовал уже не найденный где-то материал, а три деревянные пластины в рамах разного цвета. На них вырезаны абстрактные формы предметов повседневного обихода – купальный костюм, автомобиль, телевизор, солнечные очки. Но не только формы вещей – элементами композиции становятся и формы, оставшиеся от самих досок. Форма и не-форма взаимодействуют на фоне стены.

В творчестве Тони Крэгг непосредственно воплощает чувство любопытства и радости, рождающееся при работе с разными материалами. В конечном счете именно качество материала дает ключ к творчеству Крэгга. Материал с его свойствами пробуждает воображение художника, создающее новые формы. Следующий шаг художественного освоения идеи – это системное изучение и развитие замысла относительно формы, затем происходит размножение готовых форм. Так появились скульптуры, которые кажутся порождениями первичной идеи, вокруг которой они и группируются. Скульптура "Flotsam" (1997) выставленная на венецианской биеннале в год своего создания, входит в группу, которая на новом материале развивает тему, открытую Крэггом еще в восьмидесятых годах. Тогда он создал "Benches" из песчаника. Теперь же новый слоистый пластик позволил придать старой форме – это сосуды, составленные один в другой – неожиданный и едва ли реально возможный поворот.
В 1994 году Тони Крэгг высказался о значении рисунка: "Тема, которая уже давно не дает мне покоя, это поиск образов, способных сделать зримым огромный невидимый мир. Мир, в котором мы сегодня живем, состоит из огромного количества невидимых вещей, сто лет назад бывших абсолютно неизвестными. (...) Я считаю, что сегодня рисунок предлагает нам свои услуги в качестве сочинителя описаний, которые передают процессы, недоступные нашему восприятию". Рисунок – не только первичная идея произведения, но и инструмент постижения мира, ставшего почти непостижимым из-за стремительно возрастающего объема научного знания.

У.Ц.

Flotsam, 1997

“Your Time, my World” – “Твое время, мой мир”

В названии трех фотографических работ Марианны Айгенхеер раскрывается сущность ее понимания искусства. Творчество художницы тесно связано с ее личностью, биографией и окружением. Ее творческое развитие можно считать путем самовоплощения и освобождения, необходимого для анализа ее собственных надежд и отказа от привнесенных извне установок. Этот путь не всегда был прямым – на нем были повороты и замедления движения. Марианна Айгенхеер двигалась неуклонно, сознавая нестабильность своего существования – покинув "уютную" Швейцарию, она обрела бытие в интернациональном дискурсе, нашла в нем свое место и лица необщее выражение.

В семидесятые годы появились первые работы Марианны Айгенхеер – насыщенные семантикой, четкие рисунки, с явным интересом к использованию сюрреалистических эффектов. Художница целеустремленно выражает в них свои личные мифы, используя богатый символикой и архетипами формальный канон. В конце семидесятых репертуар изобразительных средств сокращается, язык становится скупым, на место нарративного многообразия приходят немногочисленные четкие формы, кисти и краски сменяют карандаш. Цветов немного – красный и синий, желтый, черный и белый, изредка золото. Марианна Айгенхеер находит такие знаки, которые вызывают фигуративные ассоциации, однако, оставляют открытым вопрос об окончательной интерпретации произведения.

В иные периоды творчество Айгенхеер так интенсивно, что за один день появляются несколько листов на одну тему, – она словно долго сдерживает энергию, чтобы наконец дать ей волю. Достигнутый результат затем уже не изменяется, а либо признается художницей как адекватно передающий ее настроение, либо отвергается. Это путь бескомпромиссного "или – или".

В названиях работ Марианны Айгенхеер нередко используются цитаты из романов и сказок, что свидетельствует о двойной природе истоков ее творчества. Художница пишет рассказы, повести и стихи. Эти тексты отличаются мечтательным, сказочным настроением, реальность и фантазия в них переплетены, также как факты биографии Айгенхеер и сведения, почерпнутые из книг. Она, подобно Алисе, заглядывает за зеркало и видит в зазеркалье пространства, полные фантастических явлений.

В недавних работах художница обратилась к фотографии, которая привлекла ее богатыми техническими возможностями – быстротой и вариабельностью обработки, то есть возможностью за короткое время создавать многочисленные произведения. Кроме того, важно то, что фотография создает дистанцию между автором, чьи действия спонтанны, и зрителем, интерпретирующим их. Фотография "подавляет" почерк, однако, способствует очень личностному характеру изображения. Автор здесь больше, чем в картинах, скрыт под найденным образом.

Работы из серии “Your Time, my World” состоят каждая из нескольких картин на строго отобранные темы из личной жизни. Их монтаж не создавался специально, а бал найден, однако, он не случаен. “Your Time, my World” фиксирует воспоминания, которые в течение жизни человека оставляли свои следы на стенах и полках в жилище, это фотографии родных и близких, коллег, иногда – кумиров, снимки, сделанные в отпуске, художественные произведения и детские игрушки, книги и журналы. Происхождение этих личных реликвий и смысл, который они воплощают для автора, зрителю не нужно знать. Они говорят сами за себя. Марианна Айгенхеер превращает эту археологию личной жизни в картины, где тесно связаны между собой настоящее и будущее, известное и фантастическое, реальное и искусственное.

У.Ц.

Your Time, my World (C1.1), 1998
Твое имя, мой мир

Концепция пространства

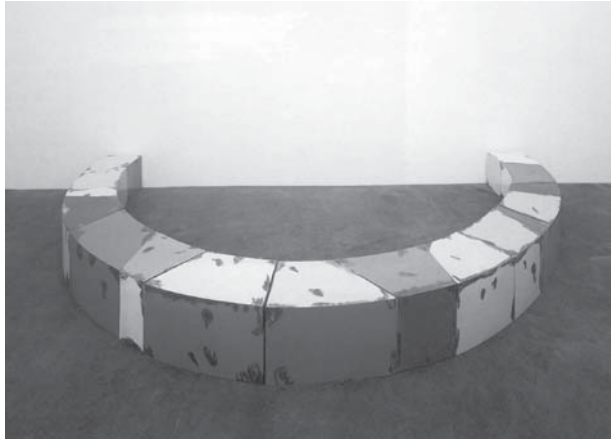
“Here and There” – 16 металлических фигур со стороной в виде трапеции, все они имеют разную форму и цвет. Из них можно составить две совершенно различные композиции. Эти формы прекрасно вписываются в полукруг (вариант 1), в котором каждый элемент занимает определенное место – только так создается объемная система, которая отличается большой сложностью из-за уникальности формы каждого элемента. Чем-то это напоминает детские кубики. Если обратить полукруг открытой стороной к стене, то его потенциально возможное завершение до формы круга выйдет за пределы выставочного зала. Другая возможность – это максимально отдельное, индивидуальное расположение фигур, в помещении выставки они образуют хаос.

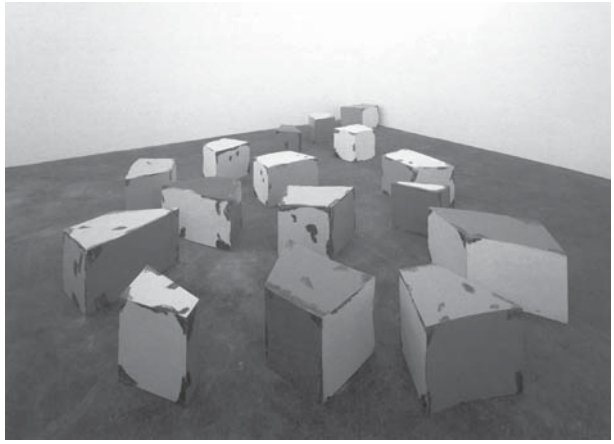
Айше Эркмен в каждой своей работе ведет диалог с пространством. Импульсом к созданию “Here and There” послужили узоры кафельной плитки на стенах и на полу в галерее Мака Санат в Стамбуле, где впервые и была выставлена эта работа. Обыгрывая совершенство геометрической формы и материальной структуры элементов, свойственные минимализму таких авторов, как, например, американец Карл Андре, художница подчеркивает идею порядка тем, что элементам придана правильная, но в каждом случае своя, несхожая с другими форма. Важно, кроме того, цветовое решение – оно напоминает нам старые, не раз использовавшиеся детские кубики, и заставляет вспомнить о направлении Art Povera.

Художница достигает своей цели – дискурса о порядке и хаосе, ценности или эстетической значимости вопроса, который остается открытым, и ответа на него, который можно получить в художественном образе и его восприятии, связанном с жизненным опытом, с одной стороны, и, с другой – с искусством, отображающем жизненный опыт. Самым простым и актуальным способом Айше Эркмен создала образное воплощение проблемы поисков форм в современной скульптуре, которые оказались бы между игровой открытостью и рационалистическим расчетом. В то же время и само выставочное помещение становится предметом осмысления, это своего рода обрамление дискурса на тему искусства и его значения. В 1976 году эти вопросы интенсивно обсуждались после появления “Inside the White Cube”. Это произведение обосновывалось на всех уровнях восприятия – от игры до провокации, в которой хаосу противопоставлялся смысл, подчиняющий себе сложную структуру элементов. Айше Эркмен исходит из современного понимания искусства, постижимого лишь в контексте его собственных законов и закономерностей. Инсталляция и каждый ее элемент, его расположение и внешний вид приобретают значимость только в общем контексте художественной выставки и проблематики искусства в целом. В любом ином контексте смысл произведения исчезает, став анонимным. Таким образом проясняется и название работы: “Here and There”.
В концептуализме Айше Эркмен выражено ее понимание границ искусства. В ее работе важны материальные и ментальные свойства элементов и их возможные структуры и значения. Художница стремится к синтезу различных стратегий современного искусства, и ее работа представляет собой игровой, но также и критический комментарий этих стратегий.

В.М.

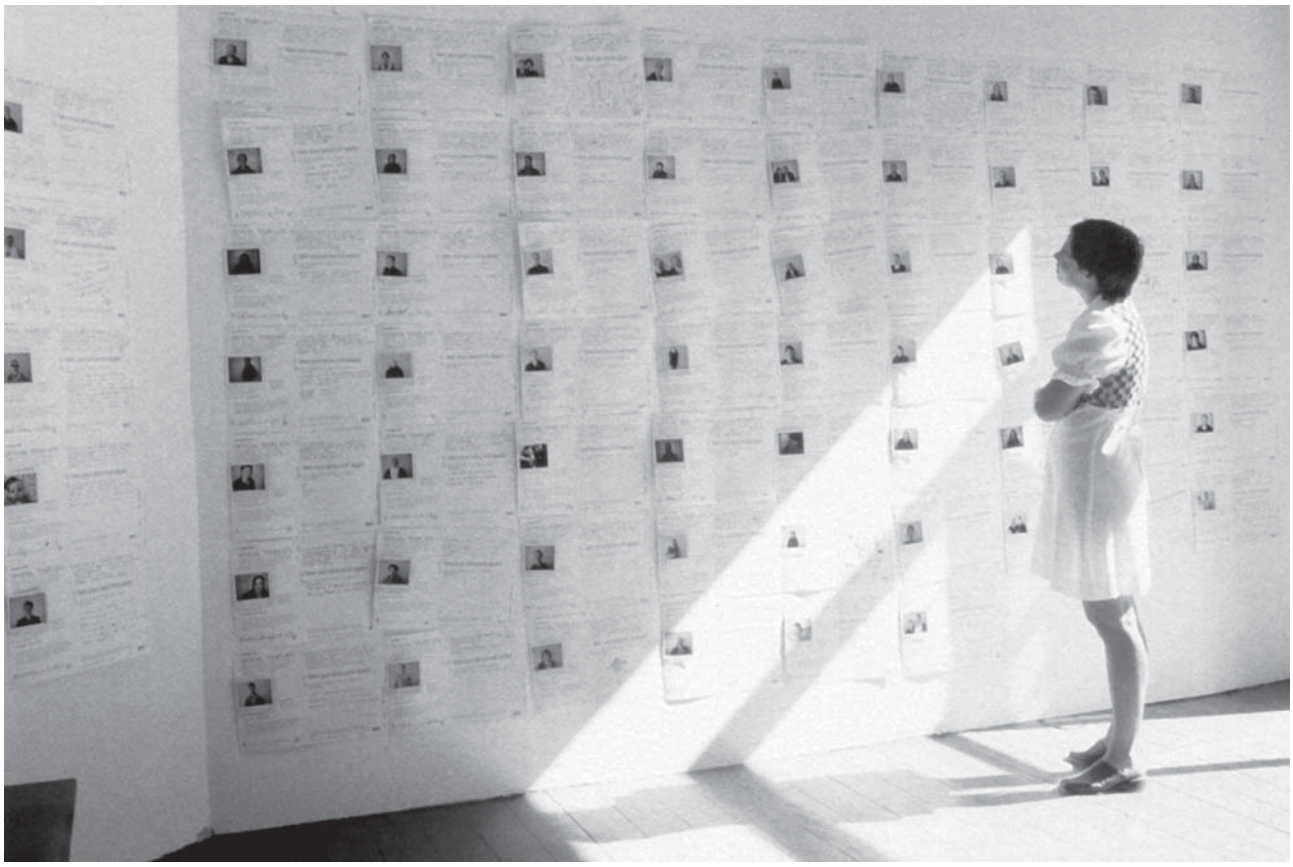
Here and There, 1989
Здесь и Там



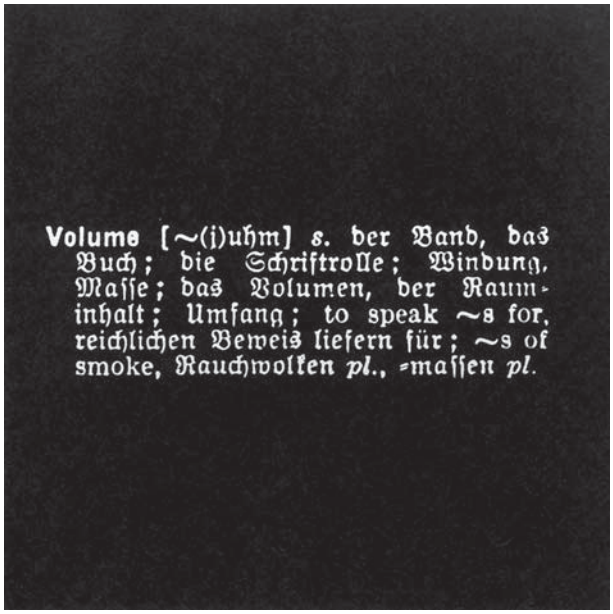


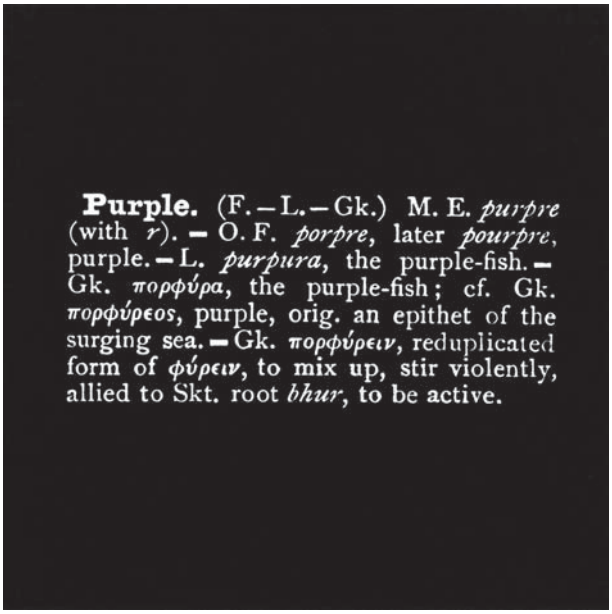
Here and There, 1989 (Вариант)
Здесь и Там

У.Ц.: Что больше всего интересует Вас в современном искусстве, понимаемом как коммуникация?
К.Х.: В школьные годы я много времени проводила за чтением толковых словарей. Я была буквально одержима желанием найти "истинные" определения различных вещей. Искусство, по-моему, правильнее всего определить именно как коммуникацию. Ведь не что иное как коммуникация, общение происходит на выставках. Поэтому моя работа – это еще одно, новое определение какой-то вещи, важное для меня и для публики. Желание превратить не слишком связную внутреннюю деятельность, саморефлексию в диалог, обогатить ее экстравертными качествами – это значит освободить ее от любого легкомыслия. Деятельность должна доставлять удовольствие, но не должна быть бесцельной.
У.Ц.: Какое значение имеет для Вашего творчества мысль Марселя Дюшана о том, что искусство есть жизнь?
К.Х.: Однажды в Нью-Йорке мой друг беседовал о моем творчестве с критиком, который высказал свое недоумение, заметив: "Меня утомляют все эти художники, провозглашающие искусством то, что на самом деле не искусство". Но я считаю, что сегодня, как и прежде, границы того, что мы называем искусством, следует расширить. Такие проекты, как "Tourguide" привлекают людей, которые в ином случае не стали бы участниками художественного дискурса. Значит, на каком-то другом уровне восприятия такие проекты для них актуальны. Изучать собственную жизнь вещей – это эффективнее, чем применять к ним современные теории искусства.
Дюшан, по-видимому, хотел сказать, что хорошо прожить свою жизнь – лучшее из искусств. А черпать непосредственно из жизни – лучший метод этого искусства.
У.Ц.: Что во время перформенса волнует Вас сильнее всего?
К.Х.: Конечно, хочется присутствовать во время перформенса. Идея художника-модератора близка мне, – всегда хочется присутствовать и участвовать. Кстати, перформенс – довольно проблематичное обозначение, особенно если речь идет о произведении искусства. В мыслях людей это слово вызывает старые стертые клише: нагота, огонь, и так далее. Поэтому я стараюсь устраивать "перформенсы", которые ближе, пожалуй, идее Гоффмана: он говорит, что перформенсом можно сделать нашу повседневную жизнь.
У.Ц.: Кем Вы хотели стать в детстве?
К.Х.: Моя любимая игра в детстве – в адвоката. В подвале нашего дома я устроила самую настоящую контору. Пишущая машинка, копировальная бумага и, главное, папки и формуляры, которые я вырезала из газет, – на них все было: фамилия, имя, отчество, дата рождения, адрес и прочее. Всех, кто приходил, я просила быть моими "клиентами" и заполнять формуляры, вести какие-то переговоры, заключать сделки. Вот и выходит, что сегодня я продолжаю заниматься своей любимой игрой.
У.Ц.: Начав работать над проектом, Вы изменили цвет волос, прическу, вообще Вашу внешность. Неужели вы решились пойти на такое ради проекта?
К.Х.: Важно выглядеть "соответственно", но в то же время не казаться нарядившейся в маскарадный костюм. Я не хочу выглядеть так, будто играю роль в театре и, прежде всего, будто я действую согласно канонам искусства перформенса. Вообще решение легко принять, если просто поглядишь вокруг – увидишь, например, рок-певицу с обесцвеченными перекисью волосами, на фоне которых ярко выделяются отдельные торчащие пряди другого цвета. Для проекта "Народный бутик" я заплела косы и уложила их двумя "улитками" над ушами, это была реминисценция, такую прическу когда-то раньше носили девочки, сегодня она вышла из моды. Одежда на мне была, разумеется, секонд-хэнд. Для проекта "Tourguide" подошел другой имидж – прическа конский хвост, а в целом облик "девушки, живущей по соседству". Посетители, видевшие эти проекты, по-моему, были довольны, что у них временно появился такой вот "друг", водивший их по городу.
У.Ц.: Какое у вас было ощущение сразу после переезда в Берлин и сейчас?
К.Х.: Я приехала в Берлин в 1991 году, буквально через две недели после окончания художественной школы, а до того ни разу не выезжала из США. По-немецки не говорила. Вначале все было похоже на дополнительную программу поствузовского образования – нужно было претворить в жизнь свои планы. Создать что-то на основе своей жизни. Использовать город в качестве модели, которую чем-то надстроить. В течение первого года я занималась довольно банальными делами: пыталась изучить немецкий язык, Берлин и берлинцев. Это очень важно, ведь все это коммуникативные задачи, ими вдохновлялось мое творчество.
С тех пор как я живу в Берлине, я наблюдаю, как происходит выдвижение городов Европы и Нью-Йорка, их считают "самыми волнующими городами на свете". Но мне кажется, люди, которые так думают, ничего не понимают, потому что они никогда не бывали в Берлине. Правда, сегодня я, пожалуй, предпочла бы, чтобы не такая огромная масса людей открыла для себя Берлин. Из-за этого город для меня теряет свою ауру. Теперь, думаю я, Берлин и Нью-Йорк это два города, которые могут дать конкретный материал для работы. Города подобны словарям, в них можно черпать идеи. Мне нравится работать в обоих городах, интересен даже сам процесс балансирования между ними. В работе необходимо балансировать между замкнутостью, интравертностью, и открытостью. По-моему, это верно и в отношении городов.



Без названия, 1991

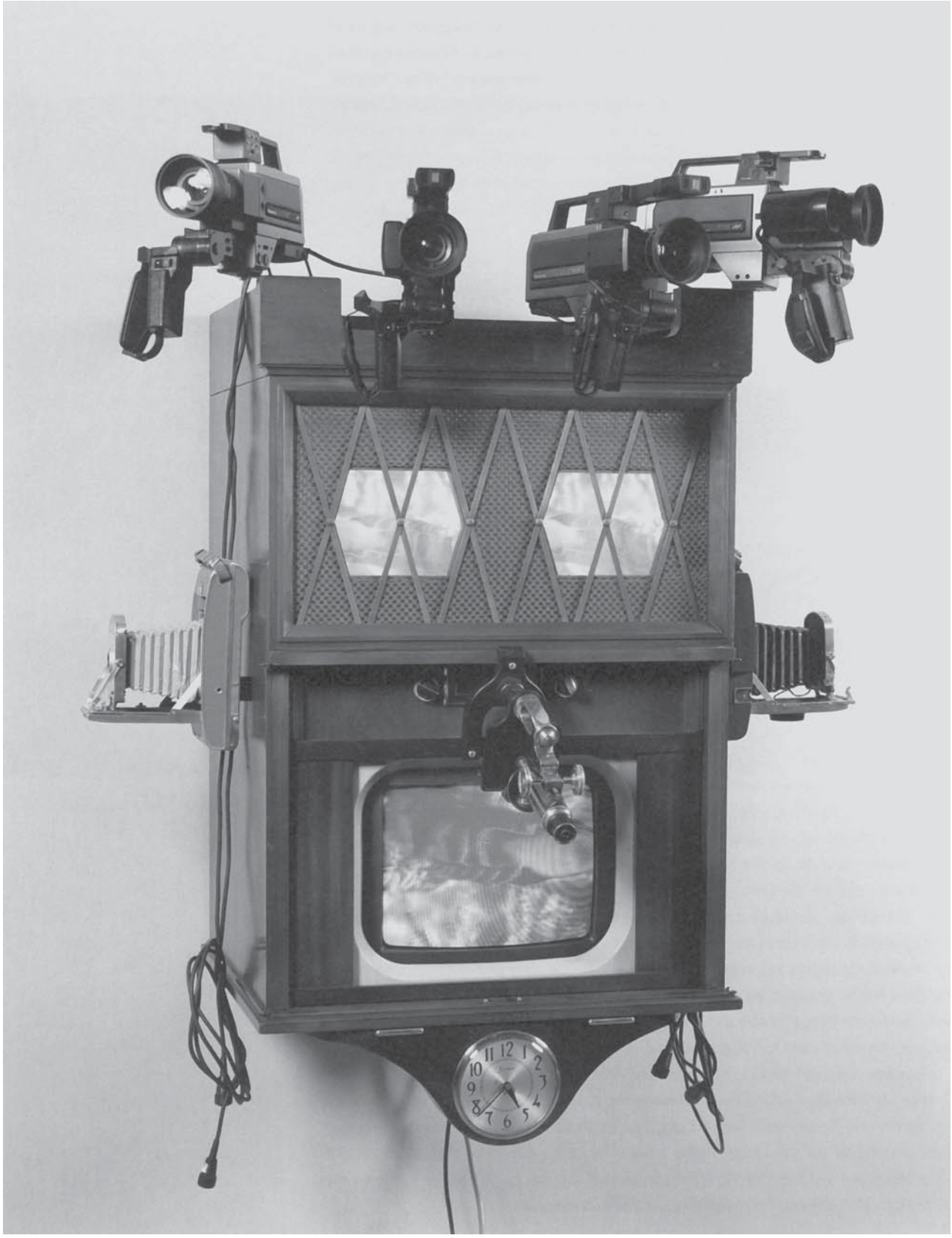




Titled (Art as Idea as Idea), 1967/68

Jeder Engel ist schreckich, 1991/92

Internetbewohner: jswg.dreizehn. xulf, 1997



Cerchio Spezzato, 1972

Atlantic Wall (1995)

От Норвегии до Испании вдоль побережья Атлантического океана протянулась линия мощных укреплений, бункеров, опорных пунктов и сторожевых башен. Это Атлантический вал, сооруженный германским вермахтом в 1942-1944 гг как оплот против ожидавшегося вторжения союзников. В 1974 году вышла книга французского философа Поля Вирильо "Археология бункеров". В ней разработана типология крепостных сооружений и философия "военного пространства". Категории "война" и "насилие" в философии связываются с обликом руин, грандиозных развалин, ныне – военных монументов, в них и заключено "военное пространство".

Руины Атлантического вала на полуострове Ютландия и книга П.Вирильо в 1994-1995 гг побудили Магдалену Йетелову начать работу над проектом: художницу привлекла скульптурность форм и таинственная мощь этих чудовищных бетонных сооружений, их объемы, в которых как бы воплотилось то, что французский философ называет – помимо исторического значения этих построек – скандальным. Это анахронические формы, вторгающиеся в ландшафт, и одновременно это архитектурные архетипы, предстающие как образы. Для Магдалены Йетеловой, однако, важен как бы застывший процесс их исчезновения – Атлантический вал размывается волнами приливов, сооружения постепенно уходят под воду и погружаются в песок, прошлое сливается с будущим.

Использование в проекте цитат из книги П.Вирильо поддерживают и усиливают это впечатление, помогают нам его осмыслить. Энергия лазерного луча, рисунок и слово – таковы средства выражения мысли, видения и идеи. Глубинный смысл проекта состоит не только в раскрытии военного значения Атлантического вала, но и нашего восприятия этих сооружений. “Absolutely War becomes Theatrality” – по этим словам, как по ступенькам, взгляд скользит в глубину бункера, раскрытого перед нами, словно сцена театра. Над частями другого бункера художница проецирует слова, передающие уже уходящее восприятие этого ландшафта: “Area of Violence” – “арена силы”. Данный смысл подтверждают рисунки и фотографии. В сумерках и при специальном освещении на фотографиях видна туманная дымка над морским простором и горизонтом. Она подчеркивает устрашающие размеры и монументальность грандиозных сооружений, которые сопротивляются и не желают исчезать.

Работы Магдалены Йетеловой отображают пространства, которые в ее проектах девяностых годов приняли планетарные масштабы. В 1992 году она прочертила лазерным лучом видимый лишь на севере Исландии силуэт Среднеатлантического хребта – часть проходящей здесь геологической системы, реальной и в то же время мифической линии разделения континентов. В более поздних работах использованы фотографии и пейзажи, которым, как и фактам геологической истории, свойственна своеобразная магия. В последнее время художница занимается линией, отображенной с помощью радаров и спутниковой фотографии, которая проходит от Сиднея до Нью-Йорка. Это также планетарный географический конструкт, интерпретированный искусством. Атлантический вал также представляет собой географическую и историческую линию, которая, будучи взятой как объект восприятия, прослеживается художницей. Магдалена Йетелова "рисует" ее со своей точки зрения, в своей перспективе, которая задана цитатами из книги П.Вирильо о "военном пространстве".

В.М.

19/2-11 Atlantic Wall, 1995

Напоминать обо всем. О картинах Пера Киркеби

Какой-то из лейтмотивов Пера Киркеби, например, пенек дерева, может представать словно черная тень, выступающая на темно-зеленом фоне в картине "без названия" (1991г.) или как форма фантастического пространства заполнять всю картину. Но это лишь одна из возможных ассоциаций, форма не определенна, она растворена в пространстве картины, которое в левой части скрыто светлыми полосами тумана. Эти полосы передают процесс работы художника и помещены в картину, чтобы воспроизвести хрупкое равновесие между передним планом и глубиной объема, цветом и формой, сгущенностью и растворенностью. Аналогичная многослойность присутствует и в картине 1994 года. Здесь словно в воде, находясь на поверхности, невозможно точно определить глубину, то, что в глубине, подвижно и дает на поверхности блики, природа которых может только угадываться.

Ассоциации с предметностью растворяются в процессе создания картин. Узнавание все время происходит заново. Пер Киркеби отображает природу, растительность, ландшафты и атмосферу, но он, ученый-геолог, хорошо понимает, что объективность такого отображения всегда крайне относительна. Художественная стратегия ориентируется на процессный характер человеческого восприятия и возможность переноса воспоминаний на картины, в которых увиденное автором как бы сгущено и передано в текучих формах.

В картинах Киркеби психология и философия познания, опосредствованного видением, всегда проникнуты проблематикой, которая связана с историей искусства живописи. Идея художника раскрывается только в процессе работы над картиной. Реальность для Киркеби это комплексная структура, включающая в себя опыт, воспоминания и представления, и ее суть раскрывается благодаря ее сложности, благодаря взаимному проникновению хаоса и порядка, текучих красок и сгущенных форм. В этой диалектике раскрывается сущность живописи и возникают образы полные драматизма, создаваемые лишь средствами живописи, нарративные по своему характеру и все же чуждые какой-либо обыденности. От картин исходит мощная суггестивная сила, которую не удается как-либо обозначить. Любые иконографические связи в процессе написания картины разрушаются.

В картине 1998 года, которая на первый взгляд напоминает нам о геологических формациях и ландшафтных формах, к примеру, скалистых склонах, все материальное растворено в цвете, форме и рисунке. Художник черпает идеи из размытости границ между воспоминаниями и неотъемлемой субстанциальности живописного полотна и открывает новые возможности восприятия. В следах, оставленных движением линий, в слоях, которые отчасти налагаются друг на друга, в живописной вещественности красок и форм, в свете и тени драматургически выстроенного произведения теряются конкретные детали. Мы все время смотрим как бы сквозь предстающие нам образы. Это и есть важнейший элемент воспоминаний, которые являются носителями смыслов в живописи Киркеби. Поэтому картины кажутся зрителю знакомыми. Но тут же начинается новое путешествие в неведомое – созерцание движется дальше вместе с воспоминаниями, абстракция продвигается благодаря рождению все новых представлений в процессе живописного творчества и таким образом становится событием в картинах Киркеби.

В.М.

Без названия, 1998

Art as Idea as Idea

Джозеф Кошут – один из виднейших представителей американского концептуализма. В его искусстве значимы не вопросы эстетики и иконографии, а дефиниции. В 1981 году он сам определил концептуализм следующим образом: "Создав необработанные объекты ready made, искусство изменило свою направленность: от языка форм – к сказанному. (...) Этот переход от "формы явления" к "концепции" стал началом "современного" искусства и началом "концептуального" искусства." То есть, задача концептуального искусства – не рассмотрение, а сама идея рассмотрения, идея, которую художник формулирует в наброске или сертификате. Для самих фактов не важно, примет ли сформулированная таким образом идея материальное воплощение, приемлемое для показа на выставке.

Раннее творчество Кошута сформировалось под влиянием философии Людвига Витгенштейна. Оно представлено серией "Protoinvestigationes" 1965 года, в которую входит работа "One and Three Pans". Это произведение состоит из трех частей: сковорода, черно-белое фотоизображение этой же сковороды в масштабе 1:1 и словесная дефиниция этого предмета. Объект и два воплощения монтированы рядом на одной стене. По Витгенштейну, "Protoinvestigationes" является тавтологией: работа описывает самое себя. Фотография и словарная дефиниция относятся только к предмету, не имея связи с фактами, которые находятся вне пределов данной работы. Отсюда возникает вопрос об идентичности изображения и изображенного предмета, а также изобразительных и словесных, речевых форм выражения.

В работах, которые Джозеф Кошут после 1966 года объединил названием "Art as Idea as Idea", подчеркнув их аналитический характер, он продолжил исследования взаимоотношений между видением и языком. Идеи Витгенштейна послужили отправной точкой и здесь – на примере языка философ сформулировал то, что контекст, то есть связи слов в тексте и речи, существенны для конституирования смысла и значения. В серию "Definitions" входят три представленные на выставке работы: "Purple", Volume" "meaningless", созданные в 1966-1967 гг; это текстовые определения, увеличенные фотоспособом и повешенные на стену. Они посредством языка и фотографического образа представляют нам понятия о предметах чувственно воспринимаемого мира ("Purple" и Volume") и абстрактные дефиниции, существующие в нашем сознании ("meaningless").

Свои ранние изыскания в области искусства и языка художник продолжил в работе "Investigations 1-10", создававшейся в 1966-1974 гг. Рассмотрение контекста искусства все более перемещается здесь в область социальных отношений, то есть ту область, для которой существенно как искусство, так и язык. В конце шестидесятых Кошут впервые покидает пределы "белого куба" выставочных залов и обращается к реальности жизни. Он создает текстовые плакаты. С тех пор им создано немалое количество работ, основанных на текстах, они предназначены для внутренних помещений и для экспонирования вне зданий. Везде в этих работах присутствует осмысление философских проблем и литературных источников. Сюда относится серия "O&A/F!D! (to I.K.&G.F.)" 1987 года. Это двухчастные произведения, составленные из текстов и картин, которые изъяты из различных контекстов, где имелись различные способы презентации. В работах Кошута эти элементы посредством наложения слиты в единое целое, – таким образом создается новая смысловая связь, которая ждет своей расшифровки.

У.Ц.

O&A/F!D! (to I.K.&G.F.), 1987

Страшная и прекрасная сила огня

"Всякий ангел ужасен" – таково название видеопроекта Мари-Жо Лафонтен 1992 года. Пятнадцать мониторов на круговой стальной конструкции вовлекают зрителя в свое центробежное движение – картины словно огненное море, они повергают зрителя в состояние интенсивного физического и эмоционального переживания страха и восхищения. Короткие отрезки видеоматериала и саундтрек с музыкой в стиле рэп наводят на мысль, что тема этого проекта – скажем, вспышка расовых конфликтов в Америке. В коротком вставном фрагменте нам показывают человека в балахоне с капюшоном, он держит в руках зажженный факел. Крики, стрельба, шум летящего вертолета усиливают впечатление – мы интенсивно переживаем страх и угрозу насилия. Потом слышится ритуальный барабанный бой и наконец – треск и гудение огня. Эти образы как будто связаны с извержениями вулканов или с горящей нефтью. В конце раздается мощный взрыв, затем все застилает дым и наконец воцаряется тишина. Это затишье после бури. Последовательность кадров не имеет повествовательной логичной структуры, быстрая смена картинок еще больше усиливает интенсивность восприятия.

В связи с этой работой возникли три картины – фотографии, смонтированные с однотонными живописными полотнами, в которых не только сгущается атмосфера. Монохромные изображения ярко выделяются и напоминают готические алтарные картины в массивных черных рамах. Главное здесь – притягательность огня и посвященные ему мифы. История человечества связана с огнем реально – огонь был грозной силой, которую необходимо было покорить, но связана также и целым рядом мифических и метафорических концептов. Огонь – символ власти, покорения человеком природы. Еще на заре человеческого общества он играл центральную роль в различных ритуалах и обрядах и рассматривался как очищающая и обновляющая стихия. Огонь – метафора сильных эмоций и страстей, а также – насилия и смерти.

В проекте "Всякий ангел ужасен" (1996) сделана предметом притягательность и возвышенность огня – чистого нематериального явления, а равно и страх, ужас, которые вызывает всепоглощающая сила этой стихии. "Ибо прекрасное есть не что иное как начало ужасного, которое мы способны вынести, и мы восхищаемся им, потому что оно снисходительно пренебрегает возможностью уничтожить нас". Эти строки Райнера М. Рильке вдохновили Мари-Жо Лафонтен. Ангел – это поэт, а высший, незримый смысл состоит в том, что зримо, что символизирует смерть, хотя и стремится запечатлеть зримую красоту. Таково скрытое значение, заключенное в названии проекта.

Фотография человека в капюшоне и с факелом в руке выводит образ человека и огня на уровень аллегории, а именно аллегории лишенного индивидуальных черт культа силы – неотъемлемого свойства огня. Это непревзойденная инсценировка угрозы и опасной, разрушительной силы. Словно факел, сгорает в беспредельной тьме ночи корабль среди моря, его пожирает пламя, – образ, метафора и один из классических романтических мотивов. Через все творчество Мари-Жо Лафонтен красной нитью проходит идея Мартина Хайдеггера о смерти как составной части человеческой жизни. Понимание этого факта – сущностное свойство человека, которое позволяет ему властвовать собой, своими поступками и эмоциями, позволяет ему, что немаловажно, запечатлевать и воплощать все это в картинах.

В.М.

Bateau de feu, 1996

Ferrying

Тема и название инсталляции Симоны Мангос – центральная с точки зрения концепции всей выставки. Название буквально означает "переносить, переводить", то есть преодолевать дистанцию. Тема состоит в изменении места расположения чего-либо, а метафорически это понимается как переход. Кроме того, это и метафора перенесения из одного контекста в другой. Работа переводчика – также и в переносном смысле – связывает то, что было раздельным, при помощи мостов или переезда с места на место. Именно это необходимо и для взаимодействия культур.

Проект создавался специально для данной выставки. Но работа не является законченной. Симона Мангос всегда работает, имея в виду тематику предстоящих выставок. Не привязанные к определенным местам транспортабельные произведения она не создает и почти никогда не показывает одну и ту же работу на двух и более выставках. Прежде чем решиться принять участие в показе, художница анализирует свои художественные намерения относительно определенной новой темы и лишь после этого приступает к работе. Тем самым "перенос" в контексте искусства это элемент общего понимания искусства Симоной Мангос. Тему проекта "Ferrying" она начала разрабатывать уже на выставке 1992 года. Но тогда "переход" образовывали окна, и проект носил характерное название "Nomadic". Так же как тогдашние "кочевники", проект "Ferrying" в каждом новом месте его презентации необходимо заново помещать в контекст, иначе говоря, работа должна заново освоить предоставленное ей пространство, как бы укорениться в нем, подобно дереву, или раскинуть вокруг свои сети.

Принципиальная открытость произведения, позволяющая ему находиться в различных ситуациях, говорит о том, что Симона Мангос не приемлет однозначных определений содержания своих проектов. Символичность снова и снова используемых художницей материалов – это лампы, сети, свет, мед – явно обусловлена ее намерениями. И все же изначальная символика элементов в проекте "надстроена". В интервью Харальду Фрикке в 1992 году художница говорит: "Да, верно, я использую материал потому, что он такой, какой есть. Но не потому, что он что-нибудь репрезентирует или служит символом чего-то другого".

Как раз через образность отдельных элементов в инсталляциях Симоны Мангос достигается такое сильное воздействие. В проекте "Ferrying" использовано дерево – символ силы и стойкости. Поэтому ни один зритель не остается равнодушным, увидев срубленного. Поверженного гиганта. На первый взгляд это лишь знак смерти. Но затем мы убеждаемся, что дерево еще живо – крепкий ствол пересекает пространство в его глубинном измерении, могучие корни захватывают ширину и высоту. Так дерево устанавливает связи со своим новым окружением. Его поддерживают три уличных фонаря. Своими проводами они смыкаются с окружающим пространством и обеспечивают энергетический контакт с любым новым помещением. Соединение природы и техники здесь наделено позитивным смыслом.

И дерево и фонари – берлинские. Еще один элемент инсталляции, цветная фотография строительной площадки, которая как бы случайно прислонена к стене. Но на ней запечатлен не просто сегодняшний день Берлина, эта фотография является также свидетельством, документом истории города. Ведь при рытье строительных котлованов неизменно открывается фрагмент прошлого. Сегодня в Берлине не найти такого здания, под которым не находился бы фундамент старой постройки. Новое вырастает на старом основании. Так что стройка – тоже символ непрерывности, не зависящей от временных перемен.

У.Ц.

Ferrying, 1999

Прекрасный новый мир

Корпус телевизора и горящая внутри него свеча – таков материал работы Нам Джун Пайка “Candle TV”. Предметы обыденной жизни, произведенные с помощью несхожих технологий, образуют смысловое единство. Зрителю открывается необычный спектр истолкований: техническое устройство для передачи изображения редуцированого корпуса, то есть функционально не имеющей функционального значения оболочки. Воля художника лишила телевизор электронной начинки, оставив лишь пустую внешнюю форму. Вместо кинескопа, который как раз и передает информацию и изображения со всего света, в нем горящая свеча – древнее средство освещения, восходящее ко временам, когда техники еще не было.

Помимо критики по адресу все и вся нивелирующих СМИ, здесь присутствует юмор, любовь к экспериментам и размышление, в своем сочетании эти элементы стали характерными чертами творчества Пайка. К ним следует, разумеется, отнести также его решительность, благодаря которой из разрушенного предмета возникает нечто новое. Из устройства для пассивного приема информации получился посредник сосредоточенной созерцательности, который в пламени свечи творит некую истинную жизнь.

Зритель становится активным участником, ибо его мыслям и воображению предоставлено место и время для медитации.

Нам Джун Пайк приехал в Германию в возрасте двадцати четырех лет, и привела его сюда любовь к музыке. Пайка глубоко впечатляет техника, возможности электроники для акустической продукции, телевидение. В начале шестидесятых он обнаруживает родство, существующее между телевидением и электронной музыкой. Он вырабатывает технические параметры, изучает схемы и технические устройства. Его первыми попытками работать с техникой стали помехи, в результате которых картина превращалась исключительно в посредника для передачи изображения.

Пайк убежден в том, что в искусстве у телевидения колоссальные возможности. В 1965 году он говорил: "Так же как техника коллажа сменила живопись, катодная лучевая трубка однажды придет на смену киноэкрану. Когда-нибудь художники будут работать с конденсаторами, резисторами и полупроводниками, как сегодня они используют кисти, скрипки или бытовой мусор". Пайк оказался прав. Сам он был одним из радикальных активистов нового видеоискусства. В 1965 году он приобрел только что вышедшую на американский рынок портативную камеру с рекордером и начал создавать видеоленты. Вместе с японцем Шуя Абе Пайк разработал видеосинтезатор, с помощью которого стала возможно не просто снимать объекты действительности, но и изменять их форму, цвет, расположение и создавать виртуальные образы реальности. Так началось генерирование искусственных образных миров, возможности которого сегодня приумножились благодаря компьютерам.

Радикализму семидесятых годов на данной выставке противопоставлена работа Пайка, созданная в девяностые годы. Это "Обитатель Интернета" – один из членов семейства роботов, которое Пайк придумал в середине шестидесятых, нарисовав карикатуру на "Большого брата" – человекоподобное существо, составленное из всевозможных технических устройств. Здесь и видеокамера наблюдения, и полароид, и CD-плейер – всеобщий контроль становится символической реальностью.

Нам Джун Пайк жил в основном не в Азии, а на Западе. Хотя его личность сформировалась под влиянием культуры и философии Востока, хотя именно от них его творчество получило важнейшие импульсы, восприняв однако, и наиболее значительные новации современного искусства, Пайк говорит о себе: "Я все-таки остался чужим". Он относится к тем, кто всегда будет странствовать "между двумя мирами".

У.Ц.

Candle TV, 1975

Глина, сталь и огонь

Работы Джузеппе Спаньюло так архаичны, что кажется. будто они пришли к нам из какой-то далекой эпохи. Это объясняется элементарным характером техники и, что важнее, простыми формами и непритязательностью материалов, которые использованы в скульптуре. Творческий путь Спаньюло начался с создания работ из самого натурального материала – глины. Научившись в гончарной мастерской отца изготовлению домашней утвари, Спаньюло открыл в глине материал, важнейшее качество которого состоит в том, что следы его обработки сохраняются и после обжига. Со временем мастер стал использовать также сталь и железо.

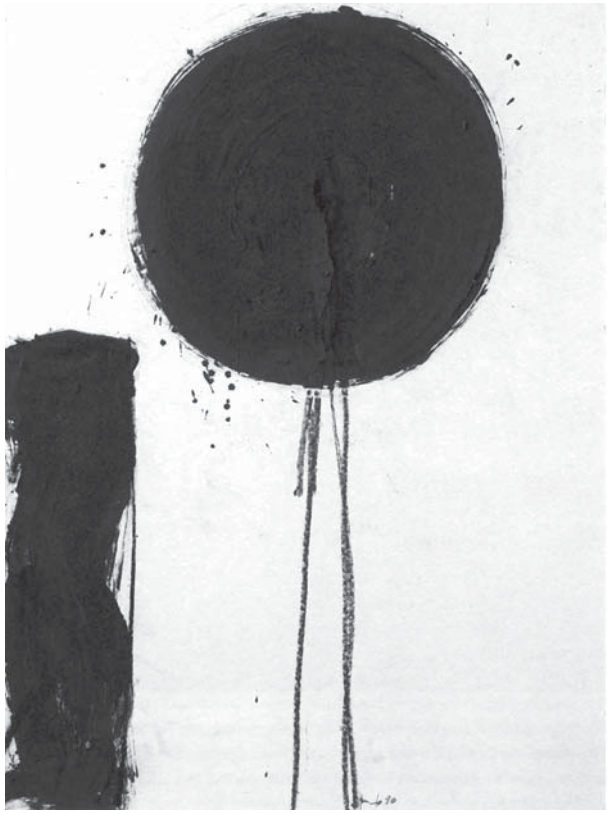
Сам художник отводит материалу и адекватным методам его обработки ведущую роль в художественном творчестве. В 1988 году он писал: "Глина это материал. Керамика изготавливается из глины; глина это материал керамики. Следовательно, круг замыкается. Скульптура использует все материалы. Глина – керамика – скульптура – при посредстве огня они изменяются и одухотворяются, создатель изменений и одухотворения это художник. Огню присуща неуловимость – это встреча Диониса, творца, и Гефеста выковывает ремесленника и художника." Спаньюло, разумеется, сознает, что, дав такую характеристику творчества, он бросает смелый вызов традиции. Вызов этот означает не меньше, чем притязание художника быть Творцом, воспроизводить акт божественного творения, из куска глины созидать свой живой мир. Огонь придает созданному долговечность, он не разрушает, а наоборот делает материал прочным. Огонь это еще и стихия, которая формирует сталь и железо.

Творческий процесс при работе с металлом диаметрально противоположен работе с керамикой. Здесь не происходит медленная лепка форм, и не умелое ремесло определяет метод работы, а внезапное мощное действие силы и быстрота решений. Для Спаньюло имеют значение простые формы – куб, шар, диск, прямоугольник и круг. Но не исходная форма, а силы, воздействующие на материал вкупе со свойствами самого материала определяют облик создаваемой скульптуры. Ковка и резка металла обнажают тайны этого материала. Вторжение художника, краткий миг принятия решения "нарушает" правильность изначальной формы.

Но мастеру интересно не внешнее решение, а процесс, в ходе которого возникает новая форма. На поверхности металла, как и на глине, остаются видимые следы обработки, они рассказывают нам о процессе творчества. Самая первая скульптурная группа, выполненная Спаньюло в металле – "Cerchi spezzati", на выставке представлен ее вариант 1972 года. "Кривая линия, не брутальная, а архаическая (…) Большая машина изогнула ее, большой огонь ее разрезал. Огонь был молнией в моих руках. Я раскалил ее в точке разреза и отогнул назад", – говорил он в 1981 году об этой работе. Джузеппе Спаньюло работает, исходя из имеющегося сопротивления материала, на переходе от плоскостного изображения к объемному. Если принимать во внимание этот подход, то становится также ясным смысл циклов и серий его рисунков. Примешивая песок и золу к черной краске, художник влияет на пластические качества получаемой поверхности и оставляет на ней, как на глине, следы своей работы. Благодаря этому получает зримое выражение его стихийная творческая воля.

У.Ц.

Без названия, 1990



Набросок проекта

Инсталляции, которые я объединил, назвав DIARY, это автоматические устройства для съемки, синтеза и дальнейшей передачи семантических единиц, то есть для процессов, осуществить которые непосредственно было бы невозможно. Эти устройства комбинируют различные смыслы и, достигнув таким образом отчуждения семантики, вновь проецируют их в окружающую среду, преломленными, как в разбитом зеркале. Процесс синтеза полностью автоматизирован, поэтому не принимаются в расчет случайные ассоциации, которые могут при этом возникнуть.

Информация, собранная спонтанно (это сообщения из передач местных телеканалов), связывается с тем, что предоставляет автор (то есть я). Таким образом возникает с виду бессмысленный конгломерат изображений и текстов. Но так как у людей есть определенные привычки восприятия (распространившиеся благодаря телевидению), автор может, используя их, воздействовать на зрителей.

Собственно, тема работы это механизмы восприятия. В основном процесс осуществляется в представлениях реципиента и ориентируется на его привычки. Важнее всего при этом интерпретация поступающих извне впечатлений. Передаваемые изображения по-разному воспринимаются реципиентами, так как их восприятие зависит от чисто субъективных факторов. DIARY оказывается своеобразным тестирующим устройством, испытывающим и проверяющим способности человека к суждению, адаптации и интерпретации. При этом выявляется его несовместимость и ненадежность, свойства, которые, будучи обусловленными механизмами восприятия, неизбежны при субъективной интерпретации воспринимаемых объектов, и приводят к сбоям в общении людей между собой.

Реализация

Сырье, которое перерабатывается в DIARY, это общедоступная информация, это сообщения, которые передаются местными телеканалами. Цель проекта – связать эти информации между собой так, чтобы комбинация текста и изображения была непрогнозируемой, чтобы зритель не мог конструировать смысловое содержание и логические отношения и связи.

Первая ступень осуществляющегося автоматически синтеза – отбор источников информации. С этой целью используются телевизоры, произвольно настроенные на те или иные каналы. Совершенно случайно при этом отбираются передачи, и столь же случайна и не ритмична их последовательность. Из всего спектра со временем опять выбираются какие-то телеканалы, их передачи транслируются без всякой стратегии или плана. Чтобы достичь многократного противопоставления несущественных смысловых элементов, параллельно включаются четыре автономно работающих приемных устройства. Поступающие видеосигналы микшируются (с помощью устройств, которые обычно используются для мониторинга и наблюдения), и они одновременно дают изображение на телеэкране, который разделен на четыре части.

Этот фон постоянно изменяется, и на нем происходит синхронный показ текстов, которые даются на двух уровнях. Во-первых, это техническая информация, во-вторых, – объяснение глубинных смысловых связей. Презентация текстов регулярно повторяется, однако, с различными промежутками времени. Аудиоматериал в проекте не используется. В целом предполагается, что ни один кадр не повторяется дважды и что автор может лишь в незначительной мере повлиять на содержание транслируемых сообщений и на настроение, которое эти сообщения продуцируют.

В.Т.

DIARY RND, 1999

То, что есть случай

В юности герман де вриз, ученый-естественник, был, скорее, скептиком. Лишь с годами он все-таки решился приступить к проекту, который предполагал сбор и наблюдение в мировом масштабе. Начало его творческого пути пришлось на пятидесятые годы. Сначала художник создавал рисунки и абстрактные полотна, коллажи из случайно найденных объектов. Готовность использовать случайно найденное стала принципом в дальнейшем творчестве германа де вриза. Последовавшая затем однотонная – белая – фаза его творчества означала, во-первых, стремление к минимализму, в чем ощутимо влияние нидерландских художников ZERO, но вместе с тем ее можно считать и неким исходным пунктом, tabula rasa, с которой можно начать что-то новое.

Научные исследования, художественный поиск и философское миросозерцание определяют все творчество германа де вриза. В 1967 году он переселился в Германию, здесь он находит тихий городок в Нижней Франконии, где художник ощущает близость природы. Его ателье – это 200 квадратных метров леса. "Все, что мы познаем, существует в мире, и представляет собой мир, существует. Если что-то реально очевидно, оно есть (иначе оно не было бы очевидным)". Это строки из текста, написанного германом де вризом зимой 1994-1995 гг, – здесь тонко и точно передано мировоззрение художника и, по сути, его творческий метод.

Понимание искусства у германа де вриза связано с позитивистским концептом Людвига Витгенштейна: "Мир есть то, что есть случай". Соответственно, познание является изображением фактически данного. В этом смысле природа есть исходное начало всякого произведения искусства. Герман де вриз не изображает природу, а использует непосредственно как материал. Авторское воздействие сведено к минимуму. Это отбор объектов и установление границ произведения. Художник выбирает раму – в прямом смысле, раму для картины, в которую помещает фрагмент природы, на котором случайно остановился его взгляд. В работе "трава" он вырезал кусок дерна и поместил его между двумя стеклянными пластинами. Исходный природный материал помещается в художественный контекст, благодаря этому возникает его художественное восприятие. В произведении осуществляется синтез природы и культуры, природы и искусства.

У этой работы есть прославленный прототип в истории искусства – гравюра Альбрехта Дюрера, созданная в 1503 году. В эпоху Возрождения природа рассматривалась как предмет научного изучения и познания, в этом смысле она была и предметом искусства. Известно программное заявление Дюрера: "Ибо поистине искусство заключено в природе; тот, кто способен его у природы вырвать, тот обладает им. Если ты это превзойдешь, то многих ошибок избегнешь в твоей работе". Эти слова можно предпослать в качестве девиза работам германа де вриза. Однако, художник скромен в своих притязаниях, он не считает себя в акте творчества равным богу-творцу, он лишь ученик и хранитель традиций. Художественное творчество герман де вриз понимает так же, как Леонардо, для него это форма познания. Мир надлежит познавать в его естественном порядке. И герман де вриз создает музей природы, ставит перед собой задачу собирать, изучать и хранить ее творения. Поэтому он тщательно фиксирует, например, место и время находки – опавших листьев: "два дня под кустом боярышника в октябре 1992 года". Композицию картины определяет не художник, а сама природа. В работе "terre provencale" он растер по поверхности картины некоторое количество почвы разного цвета и структуры – эти образцы он собрал в Провансе, – так герман де вриз получает картину реальности с ее собственной субстанцией.

У.Ц.

Лужайка, 1989

Армандо
Родился в 1929 году в Амстердаме

Тони Крэгг
Родился в 1949 году в Ливерпуле
1968-1972 – обучение в колледже искусства и дизайна, в Глостере, в Школе искусств в Уимблдоне
1973-1977 – Королевский колледж искусств, Лондон
С 1988 года – профессор Художественной академии в Дюссельдорфе
1994 – член Королевской академии, Лондон
Живет и работает в Вуппертале

Марианна Айгенхеер
Родилась в 1945 году в Люцерне
1952-1964 – музыкальное образование
1973-1976 – изучение истории искусств и психологии в Цюрихе
1982 – преподавание в Мюнхенской высшей школе изобразительных искусств
1990-1992 – преподавание в Школе дизайна, Берн
1994-1995 – преподавание в Институте художественного обучения при университете Франкфурта-на-Майне
1995-1996 – профессор Школы дизайна в Оффенбахе
с 1997 – профессор Государственной академии изобразительных искусств в Штутгарте
Живет и работает в Базеле и Штутгарте

Айше Эркмен
Родилась в 1949 году в Стамбуле
1977 – окончание Государственной Художественной академии в Стамбуле по специальности скульптура
1993 – участие в берлинской программе Немецкой службы Академических обменов
1998 – преподавание в Общей высшей школе, Кассель
2000 – профессор школы Штедель во Франкфурте-на-Майне
Живет и работает в Стамбуле и Берлине

Кристина Хилл
Родилась в 1968 году в Бингхэмтоне (штат Нью-Йорк)
До 1991 – изучение искусств в Мерилендском институте и Колледже искусств в Балтиморе
1997-1998 – стипендия P.S. в Нью-Йорке
Живет и работает в Берлине и Нью-Йорке

Магдалена Йетелова
Родилась в 1946 году в Семилы, Чехословакия
1965-1971 – обучение в Академии изобразительных искусств, Прага
1967-1968 – обучение в Академии Брера, Милан
1985 – эмиграция в ФРГ
1989 – профессор Летней академии, Зальцбург
с 1990 – профессор Государственной Художественной академии в Дюссельдорфе
Живет и работает в Дюссельдорфе и Бергхайме

Пер Киркеби
Родился в 1938 году в Копенгагене
1957-1964 – изучение естествознания в Копенгагенском университете
1962 – поступление в Школу экспериментального искусства, Копенгаген
1978 – профессор Художественной академии в Карлсруэ
с 1989 – профессор Школы Штедель во Франкфурте-на-Майне
Живет и работает в Копенгагене, Франкфурте-на-Майне и Арнаско

Джозеф Кошут
Родился в 1945 году в Толидо (США)
1963-1964 – учеба в Кливлендском Институте искусств
1965-1967 – школа изобразительного искусства в Нью-Йорке
1971-1972 – Новая школа социальных исследований
1988-1990 – профессор Гамбургского института изобразительных искусств
1991-1997 – профессор Государственной Академии изобразительных искусств, Штутгарт
Живет и работает в Нью-Йорке, Риме и Штутгарте

Мари-Жо Лафонтен
Родилась в 1950 году в Антверпене
1975-1979 – обучение в Национальной Высшей школе архитектуры и изобразительных искусств “La Chambre” в Брюсселе
1990 – профессор летней академии в Зальцбурге
1992-1997 – профессор Института искусства и СМИ в Карлсруэ. Живет и работает в Брюсселе

Симона Мангос
Родилась в 1959 году в Сиднее
1979-1983 – изучение искусства в Сиднее
1980-1984 – музыкальное образование по классу фортепиано в Сиднее. Живет в Берлине

Нам Джун Пайк
Родился в 1932 году в Сеуле
1953-1956 – изучение истории музыки, искусства и философии в Токийском университете
1956 – изучение истории музыки в Мюнхенском университете
1956 – изучение композиции в Высшей музыкальной школе во Фрайбурге (в Брайсгау)
1957-1958 – Интернациональные курсы Новой музыки в Дармштадте
с 1979 – профессор в Государственной Художественной академии, Дюссельдорф
1987 – член Академии художеств, Берлин
Живет и работает в Нью-Йорке и Дюссельдорфе

Джузеппе Спаньюло
Родился в 1936 году в Гротталье (Тарент)
Живет и работает в Милане и Штутгарте

ВавржиничТокарски
Родился в 1968 году в Гданьске
1986-1988 – Академия изобразительных искусств, Гданьск
1989-1991 – Государственная Академия изобразительных искусств Штутгарт; обучался у профессоров Зондерборга и Кошута
1991-1997 – Государственная Академия изобразительных искусств, Карлсруэ; обучался у проф. Дорнера
Живет и работает в Биркенфельде и Берлине

герман де вриз
Родился в 1931 году в Алкмааре
1950-1951 – обучение в школе садово-паркового искусства в Хоорне
1953 – начало художественной деятельности
1961-1968 – работа в Институте Прикладных биологических исследований природы в Арнхайме
Живет и работает в Эшенау близ Швайнфурта