

Выставка

Обозначая пустоту

ПЛАН ЭКСПОЗИЦИИ



24.11 – 22.12.2017

Организатор: Балтийский филиал Государственного центра современного искусства в составе «РОСИЗО»

Куратор: Мартин Шибли (Швеция)

Художники: Иржи Кованда (Чехия), Андрей Монастырский (Россия), Ева Партум (Польша), Эндре Тот (Венгрия)

Адрес: Казарма «Кронпринц»
Литовский вал 38, подъезд 6, этаж 2
Время работы:
ВТ-ПТ, 17:00–20:00; СБ, 12:00–17:00

ncca.ru/kaliningrad



КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД
КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД
ГЦСИ
КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД КАЛИНИНГРАД

История современного искусства во всем мире уже длительное время находится в состоянии пересмотра. Такая трансформация дает преимущества для концептуального искусства вообще, и в особенности для того, которое создавалось в странах бывшего советского блока после 1945 года. Географические регионы, которые раньше были естественной частью Европы и важными центрами развития европейской культуры и модернизма, в это время оказались отрезанными от искусства остального континента.

Важнейшие мировые музеи, такие как МоМА (Музей современного искусства, Нью-Йорк, США) сейчас значительно расширяют свои коллекции, заполняя возникшие пробелы. Цель для них не в завершении своих собраний, а скорее в признании нескольких параллельных путей развития искусства в послевоенную эпоху.

Выставка «Обозначая пустоту» представляет четырех художников, которые стали очевидной точкой отсчета для новой истории искусства. Андрей Монастырский, одна из ключевых фигур современного российского искусства, известен в первую очередь коллективными перформансами. Иржи Кованда из бывшей Чехословакии и Эндре Тот из Венгрии создали свой собственный язык интервенций в общественные места. Ева Партум из Польши в своей практике соединяла перформанс, концептуальное искусство и феминистские взгляды.

Четыре художника, разумеется, работали в разных странах, но между ними было много общего. Искусство в сфере влияния Советского союза развивалось параллельно и одновременно отличалось от художественной системы, доминировавшей в Западной Европе и США. Возможности показа работ для концептуалистов были сильно ограничены. Они проводили выставки в своих квартирах или делали интервенции в публичном пространстве. В этих странах не было сколь-либо значимых частных галерей и еще меньше признаков арт-рынка. Многие вынуждены были выбирать — стать официальным художником, который может принимать заказы, иметь студию, или вообще не быть признанным в качестве такового.

Задача выставки, впервые показанной в Художественной галерее Вёкше, Швеция летом 2016 года, — обозначить важные направления развития в истории современного искусства, параллельные парадигме, существовавшей в Западной Европе после 1945 года.

Мартин Шибли, куратор

1

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

(род. в 1949 году в посёлке Петсамо Мурманской области)

Окончил филологический факультет МГУ. С 1975 года создаёт концептуальные работы, перформансы и акции. Один из основателей и автор большинства проектов группы «Коллективные действия» (1976–2010); автор-составитель большинства томов «Поездок за город» группы «КД». Составитель сборников Московского Архива Нового искусства (МАНИ) (1986–1990). Участник выставок АртАрта (1982) и Клуба авангардистов (КЛАВА) в Москве, а также многочисленных отечественных и зарубежных выставок. Составитель «Словаря терминов московской концептуальной школы» (1999). Автор теоретических статей по вопросам современного искусства в отечественных и зарубежных изданиях.

Поездки за город, 1976 — ...

Документация акций группы «Коллективные действия»

Середина 60-х годов в западном искусстве признана временем появления нового направления — концептуализма. Английские и американские художники сыграли решающую роль в формировании нового движения. С именами американцев Джозефа Кошута, Лоуренса Вейнера, Роберта Берри и Дугласа Хьюблера, с деятельностью английской группы «Искусство и язык» связаны представления о «классической» версии концептуализма. Но, как и почти все «измы» в искусстве XX века, концептуализм стал движением интернациональным.

С конца 60-х годов можно говорить о формировании концептуального направления в московской «неофициальной» культуре. Надо отметить, что в других регионах Советского Союза концептуализм как направление практически отсутствовал. Это направление надолго прижилось среди художников, сложилось в самостоятельную школу со своей теорией и стилистикой.

Исключительно важное место в структуре концептуального направления занимает перформанс. Искусство действия дает возможность наиболее последовательно реализовать установку концептуализма на дематериализацию, позволяет в эфемерных событиях воплощать художественные идеи, не прибегая к их пластической фиксации. Перформанс актуализирует и такой важный для концептуализма момент, как самоценность творческого процесса и процесса общения зрителя с искусством.

Художественные акции, лишая зрителя дистанции по отношению к искусству, не просто интенсифицируют эстетическое переживание, но ставят зрителя перед необходимостью заново определять и формулировать систему взаимоотношений с искусством.

В жанре перформанса в 70-е годы работали многие художники, но концептуальный перформанс, естественно, не исчерпывает всех его форм в 70-е и тем более в 80-е годы. В наиболее последовательном варианте он был представлен в творчестве группы «Коллективные действия» (1976–1989, А Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, С. Ромашко, С. Хэнсен).

Ситуации в перформансах «КД» в 70-е— начале 80-х годов тяготеют к односложности, лаконизму. Иногда, как, например, в акции «Появление» или «Остановка», они настолько минимальны, что оказываются на грани полного отсутствия, сводясь к наличию едва заметной точки в пространстве. Физическое действие у этой группы обычно представляет собой исполнение конкретной и несложной задачи: зрители вытягивают через поле веревку или участники акции надувают воздушные шарик, вешают лозунг, идут в заданном направлении и т. д. Однако это нейтрально-бытовое событие оторвано от своего привычного контекста. И в силу этого оказывается в своеобразном смысловом вакууме, в пустоте, на грани реального и существующего только в «пространстве» сознания. Перформанс «КД» организуется наподобие описанных лингвистами «перформативных высказываний»: путем некоего действия или ряда действий он указывает не на что иное, как на само это действие. Тем самым в пространстве своих перформансов группа пытается построить, точнее, подстроить такую ситуацию, своего рода ловушку, в которой «заговорила» бы сама действительность.

С этими же особенностями перформанса связано и то значение, которое приобретает в нем документация к действию. «Пропущенные» элементы и «пустое действие» «КД» восстанавливались часто только по материалу документации — фотографиям и интерпретационным текстам.

Незамкнутое, располагающее к созерцанию и не предписывающее строгих правил движения загородное пространство стало в 70-е годы излюбленным местом для проведения акций. Конечно, не все перформансы осуществлялись на загородных полях, но все же можно говорить о природном пространстве как о доминирующей среде для перформанса в этот период.

С этим же пристрастием к природной среде связан подчеркнуто пространственный характер большинства акций 70-х годов. В акциях московских концептуалистов — в отличие от западной традиции перформанса действие почти никогда не строилось на пластике человеческого тела. Пространственный, а не пластический характер акций также способствовал их невыявленности, растворенности в окружающей среде, их чисто концептуальной «незаметности».

Для концептуального искусства также очень важен игровой компонент. Игра в концептуализме предстает как форма деятельности, позволяющая максимально нейтрализовать гегемонию языка. Она освобождает произведения искусства от претензий на исключительность, от амбиций пророчества и учительства.

Американский композитор Джон Кейдж, творчество которого, безусловно, оказало значительное влияние на концептуальное искусство, выразил это понимание игры наилучшим образом: «Какая цель в сочинении музыки? <...> ответ может быть сформулирован в форме парадокса: полная значения бесцельность или бесцельная игра. Такая игра, однако, есть утверждение жизни. Она не стремится обнаружить законы хаоса и не внушает мыслей об улучшении мироздания. Она просто активизирует саму жизнь, наше существование».

Простое подтверждение искусством человеческого существования — один из постоянных мотивов концептуализма. И хотя концептуальные произведения больше не служат для выражения индивидуальности художника, не претендуют на уникальность, свободны от субъективного и эмоционального, а зачастую демонстративно анонимны, «искусство как идея» может возникать и существовать только как продукт человеческой жизни.

2

ЭНДРЕ ТОТ

(род. в 1937 г. в Шюмеге, Венгрия)

Работает на пересечении концептуального искусства, мейл-арта и перформанса начиная с 1970-х годов, оставив свое увлечение живописью «информель» в прошлом. Новый период творчества Тота, продолжающийся по настоящее время, связан с провозглашением художником «состояния нуля», означающего одновременно отрицание и отсутствие, в качестве реакции на цензуру в общественном пространстве, а также в виде нового, «планетарного» измерения своего творчества. Живет в Кельне с 1980 г.

Из серии «Я рад, когда...», 1970-е

Фотодокументация перформансов

Насмешливо и настойчиво провозглашая свою радость, венгерский художник Эндре Тот рассказывает о психологических ранах своего времени двумя путями: он использует знак «0» — цифру ноль, и призывает к «ТОТальнымРАДОСТЯМ». Оплакивая «цензуру, изоляцию и подавление», которые он «чувствовал в каждой сфере жизни», Тот познал то, что он называет «абсурдной эйфорией Радостей». Никакой художник не был так настойчиво, неуклюже «рад», как Эндре Тот, который перестал быть художником в 1970 году, чтобы погрузиться в работы, заполненные нулями или просто фразой «Я рад, когда...».

Тот придумал произведения искусства, которые показывали избыточное, насмешливое счастье, напрямую указывая на его отсутствие, и идентифицировали эстетический акт, основанный на провале реализации именно того, о чем говорила политическая идеология: благосостояния для всех людей. Провозглашая свою «радость», Тот подрывал авторитеты с иронией благодарности. Отчасти его повторяющиеся нули обозначают разъединение, психологические средства выдержки в репрессивных социальных условиях, и сигнализируют его сознательную, тактическую, превентивную решимость к выражению тоталитарной редукции и принижения жизни гражданина до нуля. Выбор Тота к использованию нуля и подчеркнутой «радости» видится как решительное усилие жизни в искусстве с целью преодолеть политические обстоятельства. В этом отношении стоит вспомнить о комментарии Мишеля Фуко в тексте «Восстановить бесполезно?». Восстание, по его наблюдению — «это то, как субъективность... привносится в историю, вдыхает в неё жизнь», при этом оставаясь «простым выбором» и «сложной работой». Мрачной работой Тота стала натужная улыбка радости перед лицом ничто.

По принципу «идея становится машиной, которая создает искусство», концептуализм появился в Восточной Европе и на Западе в середине 1960-х, когда художники использовали концептуальные практики, ставя под вопрос политику арт-институций. Но ставки для художников на Востоке были совсем другие, чем для художников на Западе, особенно в Венгрии, где Тот показывал «радость» одному из самых репрессивных режимов Восточного блока.

Концептуализм Тота обнаружил очень ясное расхождение между идеологией и политической практикой в стране, где художники боролись с консервативными и ограничивающими искусством правилами, и где слежка и заключение были реальными угрозами. Как и многие художники в эпоху правления Кадара (1956–1988), Тот много раз сталкивался с властями, особенно в то время, когда его исключили из Академии художеств за то, что его работы не соответствовали социалистическому реализму. В свою очередь, Тот обратился к концептуализму, акциям с телом и самиздату.

Первые работы Тота с «радостью» начались в 1971 году. Используя открытку формата А6, которую обычно он отправлял в качестве мэйл арта, он напечатал на ней прозаическую фразу: «Я рад, когда могу напечатать это предложение». Он расширил эту концепцию в серию неизменно повседневных акций, в которых он появлялся на фотографиях с фразами (напечатанными или написанными где-то на изображении) такими, как: «Я рад, когда могу посмотреть на себя в зеркало», «Я рад, когда могу поднять ногу», «Я рад, когда могу ходить туда и обратно», «Я рад, когда могу напечатать дождь», «Я рад, когда могу сфотографировать свою тень». Тексты Тота подчеркивают тот печальный факт, что совершение простого повседневного действия требовало абсурдной благодарности от всех, кто жил в атмосфере авторитаризма. Работы Тота сразу же были признаны внутри и за пределами Венгрии, что доказывает приглашение участвовать в Парижской биеннале и большой выставке мэйл-арта в рамках неё, включавшей работы таких известных художников, как Клаус Стак, Пётр Штембера, Рэй Джонсон, Джеффри Хендрикс, Бен Вотье, Клаус Грох и другие.

Судьба Тота изменилась, когда он выиграл стипендию DAAD на работу в Западном Берлине в 1977 году. Тем не менее, недремлющие венгерские власти пять раз отказывали ему в разрешении путешествовать. В последовавшие полтора года в Западной Германии разразился широко освещавшийся скандал касательно ограничений художника, вынудивший венгерское правительство отступить и предоставить ему разрешение на выезд. Покинув Венгрию, Тот эмигрировал в Германию в 1978 году. Уже на следующий год он сделал граффити на западной стороне Берлинской стены: «Я был бы рад, если бы мне позволили написать что-нибудь на другой стороне стены». Тот никогда не скрывал своего текущего состояния. Подчеркивая свою борьбу за самовыражение в родном сообществе, надписи Тота теперь означали его усилия к коммуникации с Востоком, пока он находился на Западе. Направление работы последних лет сменилось на противоположное, и как эмигрант, изгнанный из страны, где он не мог делать искусство и был вынужден искать убежище в другой, Тот теперь испытывал чувство, обратное его одиночеству. Но он не забросил свой концептуальный проект, а скорее продолжил свои работы с «радостью», повторно используя фотографию, на которой он улыбается. В текстах, напечатанных под его ухмылкой, Тот теперь заявлял: «Я всегда рад тем дням, когда со мной ничего не происходит, кроме того, что я просыпаюсь утром и ложусь спать вечером» (1977–1979). В еще одном трогательном тексте он заявляет:

Одним прекрасным солнечным днём в Берлине я спокойно прогуливался по улице. Я ни о чем не думал. Внезапно, я подумал обо всём. Мне стало очень грустно. Но немного позже я всё забыл. Я рад, что всё забываю.

Отрывки из текста Ясмины Тумбас «Тот и ТОТальная РАДОСТЬ ничто»

З

ИРЖИ КОВАНДА

(род. в 1953 г. в Праге, Чехословакия)

Начал работать в жанре концептуального акционизма, заключавшемся в едва заметном вмешательстве и взаимодействии с окружающими людьми в общественном пространстве Праги в середине 1970-х годов. В середине 1980-х Кованда обратился к живописи и после перерыва в художественной деятельности, продолжавшегося несколько лет, вновь вернулся к этому жанру, а также к перформансам и инсталляциям в концептуальном ключе.

Фотодокументация перформансов, 1976–1978

Прага, середина 1970-х. Группа молодых художников регулярно собирается вечерами в подвале Музея декоративных искусств, чтобы представить свои работы — в основном инсталляции, короткие акции и перформансы, единственным материалом которых являются их тела — публика при этом отсутствует. Карел Миллер, куратор Национальной галереи, Пётр Штембера и Ян Мичох, которые работали в архивах галереи, и Иржи Шевчик, историк искусства, были главными участниками этих встреч, которые также включали дискуссии о развитии современного искусства в других странах — концептуализме и боди-арте, Флуксусе и минимализме. В парализованной, репрессивной после пражской весны Чехословакии, было неясно, чего ждать от будущего.

Иржи Кованда был самым молодым из членов этого сообщества, которое не считало себя группой. И хотя он тоже представил несколько перформансов в подвале музея во второй половине 1970-х, его ключевые работы, некоторые из которых стали одними из самых его известных, чаще реализовывались на улицах Праги. Эфемерные и почти незаметные, они, тем не менее, фотографировались и собирались в портфолио как документация, с парой строк текста, упоминанием места проведения, коротким описанием и иногда названием.

Работа, которую Иржи Кованда называет своей точкой отсчёта, называется «Театр», что парадоксально, учитывая его первоначальный отказ от театральности и форм перформанса, ассоциирующихся с ней. «Театр» состоял из серий обычных телесных действий (например, почесывание носа, завязывание шнурков, подпираание стены и т. д.), выполненных в точно прописанном порядке, в определенный день в 1976 году, причем о них никто не знал. Если для Кованды это и было «событием», то событием очень личной природы. За этими жестами последовали другие, более или менее заметные, но такие же мимолетные: обернуться назад на эскалаторе, чтобы при-

стально смотреть на человека позади; задевать идущих навстречу прохожих на улице; стоять с разведенными в сторону руками на площади Венцесласа; приходить на встречи на десять минут позже; приглашать друзей на встречу и убегать от них вдоль улицы. Часто машинописное описание, которое служит документацией, сопровождается (или нет) фотографией и заканчивается моментами саспенса — так Кованда делает подвешенным значение его действий, но также придает им свойства повествовательного фрагмента. Эти описания — не просто фактические отчеты; они открываются в более поэтическое измерение, ассоциирующееся с определенным романтизмом. Его основания — это одиночество и некоммуникабельность в сочетании с упорным, срывающимся желанием войти в контакт с другим. Кованда говорит, что эти перформансы — «это как если бы кто-то говорил одновременно «да» и «нет»». Так, для перформанса «Попытка знакомства» на этот раз была приглашена небольшая группа друзей, чтобы наблюдать за тем, как Кованда безуспешно пытается познакомиться с девушкой на улице. Хотя ситуация и забавна, она также связана со стыдом, как и многие другие проекты художника, выставляющие его, как бы коротко это ни длилось, в неловкой ситуации.

Жесты Кованды всегда связаны с растворением границ между частным и общественным пространством, с формой вторжения, осторожного, но все-таки вторжения, которое смешивает дистанцию и близость с очень точным чувством меры, а также с определенным эротизмом этих встреч.

Работы Кованды, будь то его перформансы, инсталляции или скульптуры, всегда сделаны «с» ситуацией, и никогда «вопреки» ей. Разнообразие созданных им форм, из найденных, измененных, но никогда — сфабрикованных материалов, неизменно воплощает один и тот же этос: экономия средств, жестов и времени, уместное проворство, никогда не преследующее целей виртуозности, но в конце концов, заставляющее фигуру художника исчезнуть в пользу простого, скромного и очевидного жеста, адресованного психологическим механизмам индивида с сингулярной универсальностью.

Отрывки из текста Франсуа Пирона «Иржи Кованда. Фото акций, 1976–1978»

4

ЕВА ПАРТУМ

[род. в 1945 г. в Гродзиске-Мазовецком, Польша]

Начала свою художественную деятельность в 1965 г., будучи студенткой Академии искусств в Варшаве. Она принадлежит к первому поколению художников концептуального искусства в Польше и является одним из первых авторов Восточной Европы, обратившихся в своих работах к теме феминизма. Ее произведения включают в себя акции, объекты, фотографии, фильмы, перформансы, визуальную поэзию и мейл-арт. С 1983 г. Партум живет в Берлине.

Самоидентификация, 1980

Фотоколлаж, документация перформанса

В 1980 году, в малой галерее Польского союза фотохудожников в Варшаве Ева Партум совместила выставку смонтированных фото с перформансом под общим названием «Самоидентификация». В представленных работах художницу можно было увидеть обнаженной в разных местах Варшавы: стоящей на перекрестках, среди прохожих, напротив женщины-полицейской. Некоторые фотографии/коллажи не были допущены до выставки, например, фото художницы напротив здания польского правительства (снятое по приказу представителя Министерства печати). Иначе открытие выставки было под риском угроз в порнографии и нигилизме. Ева Партум стояла перед аудиторией обнаженной и читала текст «Самоидентификации», заявляя, что будет стоять перед своими работами голый, пока положение женщин-художниц на арт-рынке и в музеях не станет таким же престижным, как у мужчин-художников. «Самоидентификация» сопровождалась манифестом от художницы:

Эти фото сообщают нам о существовании особого отношения между действительным положением вещей и тем, что они представляют. Детерминанты социальной жизни, определенный набор паттернов, регулирующих функционирование индивида с определенным социальным и культурным статусом — в данном случае женщины — где понятие роли (быть женщиной, матерью, домохозяйкой, представителем определенной профессии, представителем местного сообщества) понимается как определенное сочетание ролей, паттерн, сформированный традицией как определенный комплекс, действующий в социальном сознании — роль модели женщины — продукт патриархального общества, функционирующий в форме норм социальной жизни, которые эффективно ограничивают женщин под видимостью уважения к ним. События, представленные как моя личная интервенция, не исчерпывают этот вопрос: они лишь задают его.

Ева Партум, Варшава, апрель 1980

Легальность пространства, 1971

Документация перформанса и инсталляции

Инсталляция появилась в открытом пространстве между двумя домами около Площади Свободы в центре Лодзи. Ева Партум выставила несколько запрещающих табличек: настоящих дорожных знаков и других, созданных ей самой, попросту абсурдных сообщений — например, «Запрещение запрещено» или «Разрешение запрещено». Перед открытием были разосланы приглашения. Так как дорожные знаки были официально позаимствованы у городского департамента транспорта, они охранялись полицией, и некоторые из прохожих приняли происходящее за выставку дорожных знаков. В ходе открытия Партум проехала вокруг площади на машине, выкрикивая в мегафон надписи на табличках. Художница опубликовала каталог перформанса тиражом 150 копий.

Восточно-Западные Тени, 1984

Фотоинсталляция

В 1984 году Ева Партум представила концептуальную инсталляцию «Восточно-Западные тени», состоящую из фотографий, снятых во время акции с фотокамерой. Художница стояла обнаженной в туфлях на каблуках где-то в метре от Берлинской стены — официально находясь на земле Восточной Германии — с расставленными в сторону руками. В левой руке, повернутой к стене, она держала «O» (Ost, восток), а в правой руке — «W». Её тень блуждала по стене как стрелка на солнечных часах, перемещаясь с течением времени с востока на запад.

Активная поэзия, 1971 — ...

Продолжающийся перформанс. На выставке представлены фотографии перформанса 2015 года на острове Лесбос, Греция

Поэтические работы Евы Партум строятся на использовании отдельных, вырезанных из бумаги букв алфавита и их распространении в нехудожественной среде: например, в подземном переходе, на склоне холма или на море. Результатом жеста художницы становится деконструкция языка, чьи грамматика, синтаксис и семантика оформляют ее художественное высказывание. Её стихи складываются из совпадений, которые делают сообщение более открытым и процессуальным. Сталкивая элементы, связанные с женственностью (вода и ветер, разносящие буквы), художница получила возможность противопоставить себя патриархальным паттернам, находящимся в глубине языка.