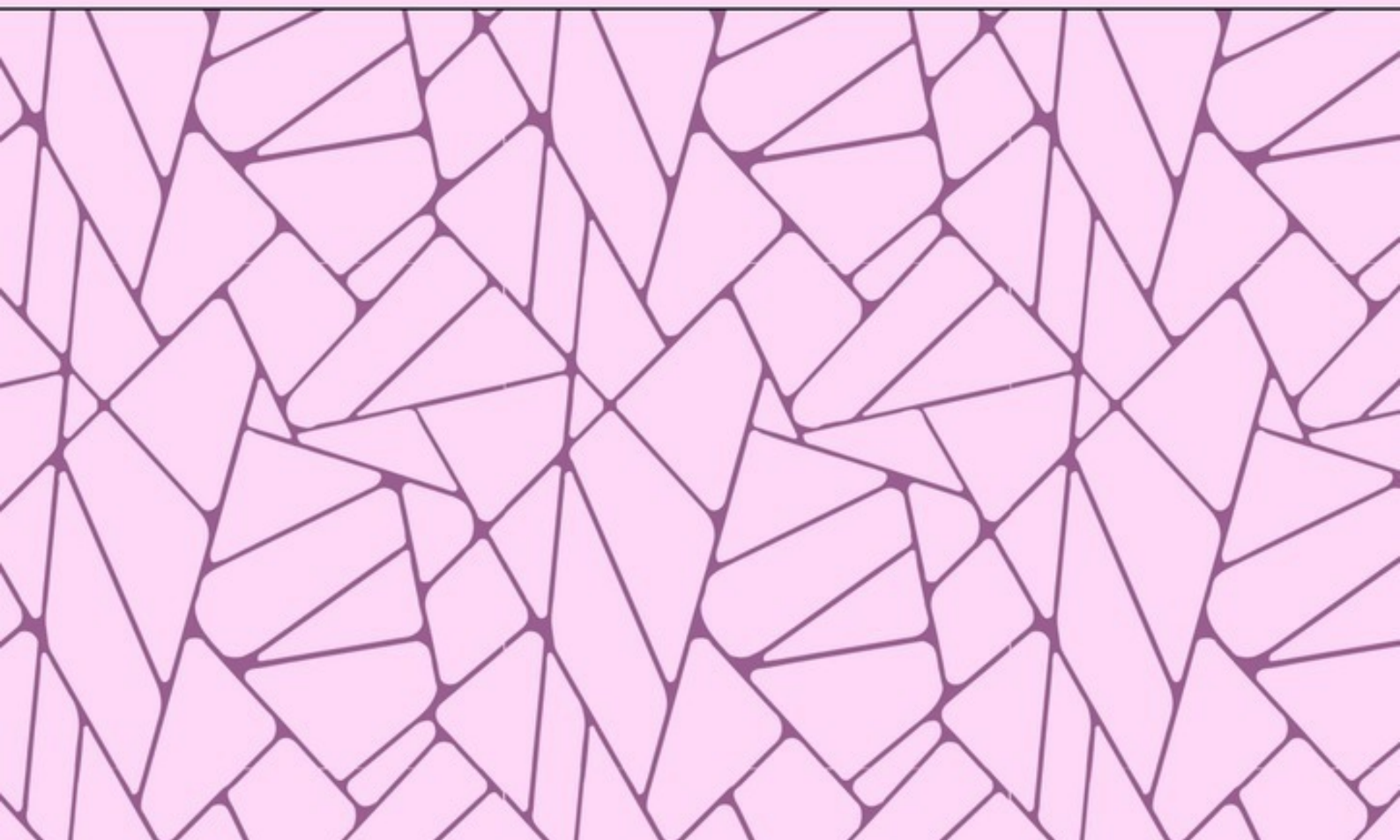


Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное

Тетрадь седьмая



Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное.

Тетрадь седьмая

«Издательские решения»

Хан-Магомедова В.

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

ISBN 978-5-44-852344-1

Выставки современного искусства поражают разнообразием, изобретательностью, зрелищностью, увлекают изощрёнными концепциями, любопытным сопоставлением работ участников, неожиданными столкновениями различных высказываний художников об окружающем мире. Даже на примере одной хорошо продуманной, талантливо срежиссированной выставки можно получить представление о том, что происходит на мировой арт-сцене.

ISBN 978-5-44-852344-1

© Хан-Магомедова В.
© Издательские решения

Содержание

Яркие выставки современного искусства	6
Введение	6
Безликость	7
Немецкая динамичность: от Вольса до Розмари Троккель	10
Революция в экспонировании в GAM	14
Как современные художники видят будущее	17
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Искусство. Современное Тетрадь седьмая

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-2344-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Яркие выставки современного искусства

Введение

Выставки современного искусства поражают разнообразием, изобретательностью, зрелищностью, увлекают изощрёнными концепциями, любопытным сопоставлением работ участников, неожиданными столкновениями различных высказываний художников об окружающем мире. Даже на примере одной, хорошо продуманной, талантливо срежиссированной выставки можно получить представление о том, что происходит на мировой арт-сцене. Выставка «Безликий» (Вена, 2013) ставит проблему привлекательности анонимности, исследует роль маски, обезличения в современном обществе, рассказывает о возвращении власти маски. Выставка «Пути немецкого искусства: с 1949-го до сегодняшнего дня» высвечивает неожиданные грани в современном искусстве Германии. Выставка «Свобода высказывания художникам: кураторы больше не нужны?» задаёт вопрос о том, можно ли сегодня во время проведения выставки обойтись без куратора, делая акцент на визуальных качествах работ, отказываясь от элементов идентичности художников, прослеживаемой через фольклор, религию, окружение. Выставка женщин-художниц в Центре Помпиду бросает вызов существующим стереотипам, настаивая на равноправии, унифицированности в искусстве. Выставка «Не в фокусе» рассказывает про кризис в светописии в эру высоких технологий, осознания новых способов использования фотографии. Жанр *vanitas* (суета сует), столь любимый художниками прошлых столетий, сегодня открывает новые перспективы для интерпретации современности, переполненной апокалиптическими символами реальности. Что же делать: наслаждаться сиюминутными радостями скоротечной жизни или принять абсурдность существования и смириться? Интригующие выставки произведений художников второй половины XX-начала XXI века в Москве и за рубежом дают возможность обнаружить характерные тенденции, направленность в зарубежном искусстве в наши дни и задуматься о том, что происходит вокруг.

Безликость

«Чтобы изучить себя, следует забыть о своем я. Чтобы забыть о своем я, необходимо осуществить тысячи вещей. Когда вы это сделали, ваше тело и ум, как и у других людей, постепенно исчезают. И от этого акта не остается ни малейшего следа. И след этот продолжается бесконечно».

Фрагмент из кензо-коана мастера дзен Догена, XIII век.

В мире, определяемом масс-медиа, огромную роль играют лица. Мы изучаем биографии, скандальные истории знакомых и неизвестных персонажей, стремимся проникнуть в их внутренний мир, выявляя черты характера исходя из особенностей лица. И всегда, какие бы люди нам не встречались, мы экстраполируем на них свои представления о счастье, успехе. Безупречная красота моделей, пропагандируемые ими идеалы остаются недостижимыми и все же постоянно бросают нам вызов, невозможно жить в согласии с предлагаемыми масс-медиа стандартами. Сравнение с навязываемыми идеалами рождает неуверенность, обуславливает наше поведение, определяет способ, каким мы себя позиционируем.

Гротескные лица, которыми масс-медиа бомбардируют нас, оказывают воздействие на наши чувства и потому из самосохранения нужен отбор. Они оставляют на длительное время следы в глобальной паутине. Но и мы, и они оказываются запечатлены в «Книге лиц». В результате все наши желания и проекции выявляются и более того, вульгаризируются, низводя нас до существ, подвергающихся постоянному контролю, явному и тайному.

Выставка «Безликий. Первая часть» (июль-август 2013) в Выставочном зале в Музейном квартале Вены – более 100 работ 50 участников из разных стран – исследовала различные стратегии протеста, а также приёмы, провоцирующие чувство превосходства при столкновении с этими могущественными стандартами, которым мы никогда не сможем соответствовать. Выставка рассматривала также и противоположную сторону проблемы – технологии, которые мы применяем как пользователи масс-медиа, чтобы стать безликими в виртуальном мире. И тут на помощь приходят маски. Помимо произведений художников М. Абрамович, Т. Бринкмана, А. Карлсена, Ш. Энтехаби, Р. Хэнга, М. Саббаха..., демонстрировались маски дизайнеров Дома Мартина Маржелы, Д. Таканаши, К. Камо...

С усилением контроля мер безопасности, всеобщей слежки после теракта 9/11 люди ощутили, что их лица выставляют напоказ. При этом в масс-медиа лица террористов обычно изображены в масках. Их навязчивое присутствие напоминает об опасностях и о задачах личной защиты, которые постоянно усложняются. Возникает парадокс: все желают защититься от террористов, в то же время, стремясь обезопасить личную жизнь, используют Google и Фейсбук. Следствие этого – утрата частного пространства: правила современной технологии требуют, чтобы мы постоянно были в зоне видимости. Социальные сети, изначально служившие платформами для коммуникации, стали определять стандарты повседневной деятельности и стиля жизни. Сначала они заставляют нас использовать их как инструменты для собственного продвижения. Но затем они все в большей степени вторгаются в нашу жизнь. С одной стороны, мы черпаем вдохновение в сетях, но, с другой – все сведения о них общедоступны. Неудивительно, что сегодня многие изделия домов моды так похожи друг на друга.

Нестабильная идентичность современного человека благоприятствует возврату власти маски, которую еще с древнего периода использовали как форму защиты, маскировки, перформанса или развлечения. Выставка исследует новые тенденции в медийной культуре и показывает, как нарастает безликость в визуальных искусствах, моде, фотографии, рекламе и танце вследствие применения стратегий защиты личного пространства. С точки зрения художника, куратора выставки Б. Дорингера, безликий – человек с размытым, искаженным, замаскированным

ным с помощью разных средств лицом. Но как соблазнительны, сексуальны, напряженны эти безликие образы! («Без названия», М. Саббах, «Без названия», Р. Хэнг).

Благодаря продуманному дизайну, объединению работ в тематические блоки, – фетиш, хулиганы, манипуляции с медиа, иконы..., можно было увидеть, как феномен безличности интегрируется в нашу жизнь. Как и в прошлые времена, люди с удовольствием надевают маски как форму защиты, камуфляжа или развлечения. Эта тема заинтересовала и молодых художников, что придало интерпретации остроту. Авторы работ демонстрировали различные примеры желания стать безликим в обществе, где возрастает потребность в визуальной идентификации.

Автопортреты Н. Кландер пародируют банальную вездесущность эротических образов. В фотографиях У. Кляйна тела любовников образуют временные безликие скульптуры. Ф. Шалмайер делает коллажи, используя фото, найденные в соцсетях, с акцентом на сайты гомосексуалистов. Люди демонстрируют себя, но скрывают лица, пытаясь сохранить анонимность. Х. Шоурватер в фотоработах исследует медийное изображение женщин как объектов желания.

Тема выставки «Безликий» созвучна поискам иранского художника Энтехаби, он анализирует предубеждения и подозрения к Другому, визуализируя ужас, паранойю и стереотипы в отношении к людям с иным цветом кожи, иными религиозными воззрениями. Обычно такие люди стремятся стать невидимыми. На выставке художник представил ироничную серию «Маленькая чернота»: увеличенные фото проституток, на которых персонажи в черных исламских хиджабах предстают в соблазнительных позах (2012).

Публичный персонаж Марина Абрамич в фото-автопортретах пытается протестировать ценность своего мирового признания, ведь ее лицо давно стало брендом. Т. Бринкман создает автопортреты, цветовые сочетания, композиции, позы являются реминисценциями классической портретной живописи. А лица заменяют использованные повседневные предметы и фрагменты винтажной одежды. На выставке Бринкман представала в образе безликой «леди Глиттерски», ее черты лица заменяют использованные повседневные предметы и фрагменты винтажной одежды.

Н. Экиси в инсталляциях и перформансах исследует время, движение, пространство, тело, создавая работы, рождающие множество ассоциаций. Документация перформанса на выставке демонстрировала, как она постепенно закрывает лицо тканями, стирая свою идентичность.

Среди участников были художники, работающие с модой. Дом Мартина Марджелы, Г. Пуг, Виктор и Рольф, Б. Вильгельм, М. Саббах... демонстрируют примеры манипулирования с образами других. Ткани, вышивки, аппликации не скрывают лиц, но преобразуют их. Модные дома напоминали, что лица моделей в избытке представляли в их коллекциях, что им нужны иные ходы и предлагают использовать маски, покрывала для головы из модных ярлыков, чтобы скрывать лица. Образцы модных коллекций на выставке – своеобразный эксперимент, более или менее удачный, с закрыванием лиц моделей масками, волосами или тканями, протест против преизбыточной, вульгаризированной красоты и искусственности, проникающих в современное общество с помощью масс-медиа. Предполагается, что маски снижают стресс, предохраняют от дестабилизации идентичности. Скрывание лиц моделей, практикуемое Домом Мартина Марджелы, может стать эффективной мерой против культа супермоделей и торжества поверхностных оценок, суждений в мире моды. Известно, что манипуляция с телами людей в общественных пространствах позволяет модным домам обрести огромную власть и даже занять критическую позицию.

Выставка «Безликий» является отражением современных стратегий повседневной защиты частного пространства и желание демонстрировать себя. С каждым днем анонимность становится все более притягательной, но также возрастает стремление явить нечто личное, имеющее вес в цифровой среде, в которой мы существуем. Выставка может прочитываться как

ироничное свидетельство или критика медийной реальности. Первая часть экспозиции демонстрирует, где и как мы окружены безликими образами и напоминает о влиянии, которое оказывали порожденные медиа средства на визуальные искусства и способы, с помощью которых они отвечают на публичные образы, поп-культуру.

Немецкая динамичность: от Вольса до Розмари Троккель

И сегодня почти через 100 лет после появления немецкого экспрессионизма художники Германии различных поколений активно заявляют о себе на мировой арт-сцене, демонстрируя новаторские, изобретательные, порой неоднозначные, но всегда яркие, незабываемые работы. Искусство всегда было силой, укрепляющей тевтонский дух. Игрушки, церковную утварь Катарина Фрич трансформирует с помощью изменения масштаба, цвета, материала, превращая свои творения в нечто странное и загадочное, нарушая соотношение между оригиналом и копией. Ее скульптура «Пантера» (1990) состоит из восьми одинаковых черных фигур животных. Скалящиеся пантеры образовали на полу круг, объединившись в пугающем ритуальном танце. Так через выявление наших глубоко заправятанных страхов она открывает мир мифа, религии, культурной истории и повседневной жизни. Это работа была одной из знаковых на выставке «Пути немецкого искусства с 1949-го до сегодняшнего дня» в Московском музее современного искусства (ММОМА, 2014), на которой демонстрировались 400 произведений 100 художников – живопись, скульптура, инсталляции, графика, фотография, видео – из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa, кураторы Маттиас Флюгге и Маттиас Винцен).

Коллекция немецкого искусства ifa охватывает 60 лет. В основном это работы, о которых невозможно судить на основе привычных моделей презентации. Произведения знаменитых художников соседствуют с вещами неизвестных творцов, которые открывают новые, неожиданные грани в искусстве Германии. Может показаться, что на выставке главные течения были представлены недостаточно весомо, но это не так. К сожалению отсутствовали произведения таких прославленных мастеров как Ансельм Кифер и Йорг Иммендорф, но были сделаны иные, любопытные акценты и воссоздана яркая, хотя порой и противоречивая, картина развития искусства Германии за 60 лет. Наброски и эскизы ключевых художников демонстрировались рядом с основными работами. В экспонатах кураторы попытались выявить причины, объясняющие, почему видео и видео-скульптура стали привлекать все большее внимание художников; как с 1950-х фотография стала вторгаться в живопись, другие искусства; почему в 1970-е всё большую роль начинает играть женское искусство (работы Ульрике Розенбах, Ребекки Хорн, Розмари Троккель, Катарини Фрич).

Важная особенность выставки – рассмотрение искусства ГДР в контексте общего развития немецкого искусства, без политических аллюзий. В Восточном Берлине и Кёльне, Аннаберге и Касселе, в Дрездене и Мюнхене в процессе творчества у художников обнаруживаются параллели в поисках новых тем и техник. Это видно при сравнении работ Герхарда Альтенбурга и рисунков Йозефа Бойса, творений Сибилле Бергеман и Фритца Клемма. Выставка была хронологически структурирована, с выделением тематических блоков: послевоенное искусство, между реализмом и абстракцией, поп-арт, флюксус, социально ориентированная авторская фотография, Хильда и Бернд Бехеры и их школа...

После войны в Германии начался трудный процесс восстановления – экономического, культурного, духовного.. Столкнувшись с задачей конфронтации с их травматическим прошлым, немецкие художники в послевоенную эру начали экспериментировать. Кошмарное и поэтическое странно сочетается в коллажах Ханны Хёх («Ночь снов», 1940). Маленькие сюрреалистические фотографии Вольса цепляют несочетаемыми, случайными комбинациями предметов, напоминающих о бренности земного бытия. И в акварелях этого пионера ташизма любопытно проследить, как его изображения постепенно лишаются предметности.

Знаковый подход к творчеству объединяет группу художников Вилли Баумайстера, Фритца Винтера, Германа Глэкнера из (ГДР), композиции которых рассматриваются как знаки и талисманы. А в работах Бойса, Карлфридриха Клауса (из ГДР), Бернарда Шультце, Герхарда

Альтенбурга прослеживается интерес к утопии и фантазии. Интуитивные рисунки Бойса, полагавшего, что искусство способно изменить общество, предвосхитили его последующие акции и энвайронменты. Рисунки, объекты вводили в священный театр этого шамана и утописта, позволяя пропитываться их мощной энергетикой.

Иногда умно подобранные работы воссоздавали художественную вселенную участников. Как Альтенбурга, сформировавшегося в ГДР. Очень своеобразен его графический язык. Прибегнув к особой системе упрощений, обращаясь к гротеску, иронии, он создал острые, отражающие дух эпохи, фантазмагоричные образы («Похороны Муссолини», 1950).

Учителя, ученики, школы, течения... Выставка позволяла совершить краткий любопытный экскурс в прошлое и настоящее с неожиданными отклонениями. Абстрактные художники, представители информального искусства, Эмиль Шумахер, Карл Отто Гётц использовали в работах приемы стирания и разрушения, по-своему отображая события войны (Шумахер, «В-3», 1973,). Картины Гётца рождают удивительное ощущение движения красочных мазков, благодаря необычной технике: на покрытый клейстером холст наносятся мазки кистями различных размеров, а затем краски перемешиваются резиновым ракелем. Он оказал огромное влияние на последующих художников. Его учениками были Герхард Граубнер, Зигмар Польке, Герхард Рихтер.

Художники флюксуса, новаторы, экспериментаторы, стремились к размыванию границ между традиционными жанрами, искусством и жизнью. Первопроходец медийного искусства Нам Джун Пайк трактует фильмы и видео как гибкую и динамичную форму мультитекстуального искусства. Используя телевидение и модальности одноканальной видеозаписи, форматы скульптуры и инсталляции, он насытил электронный движущийся образ новыми значениями. Весьма необычны картины и объекты Дитера Рота, работавшего с органическими материалами, одержимого исследованием распада и гибели. Так появился «Заяц из кроличьего помета» (1967), «Литературная колбаса из жира» (1967). Члены группы «Зеро» Отто Пине, Хайнц Мак, Гюнтер Юккер применяли новые материалы, изобретательно экспериментировали со светом (Мак, «Белый ротор», 1967). А для перформансистов искусство становится реальным лишь в момент активной деятельности художника. Хорн – мастер превращения своего тела в скульптуры с помощью перьев, протезов. Феминистка Розенбах нашла новые способы взаимодействия природы, культуры и человека.

Среди концептуальных фотографий на выставке больше всего озадачивала 9-частная серия «Встреча» (1975) Юргена Клауке, в которой он играет две роли, мистифицируя зрителей поисками идентичности. В «беседе» художника с собой прочитывается тоска и отчаяние. Опознавательным знаком Зигмара Польке является растровая точка как абстрактный элемент, разрушающий фигуративность. Во многих работах он использовал образные цитаты из разных эпох. Выделяются его рисунки – беглые, эскизные. А для художника из ГДР Роберта Рефельдта значимым стал мейл-арт, позволяющий преодолевать временные границы и политические барьеры.

Отличительная особенность выставки – обилие фотографий, рассказывающих о поисках, экспериментах, разочарованиях художников, фиксирующих острые моменты в истории Германии и повседневной жизни. Работающей в авторской фотографии Барбаре Клемм принадлежат знаковый снимок Брандта и Брежнева и знаменитый «Братский поцелуй» (1973) Хонеккера и Брежнева. Георг Ш. Эльдови снимает маргиналов в рабочих кварталах Восточного Берлина, жизнь которых наполнена страхом и тяготами бедности. Но в персонажах тонко подчеркивается внутреннее достоинство. Хилла и Бернд Бехеры запечатлели пустынные индустриальные ландшафты, пары фабричных комплексов и изношенные структуры, демонстрируя сходство и различие между архитектурными формами, подобными водонапорным башням. И приемы подходящие: серое небо, отсутствие людей, симметричная композиция. Демонстрация монотонности современной жизни? В Академии Дюссельдорфа учениками Бехеров были

фотографы Андреас Гурски, Томас Руфф, Кандида Хёфер. Крупноформатные фото Хёфер пустых общественных пространств (1980-е) свидетельствуют об усвоении «уроков» Бехеров. Автору удалось передать то, что она называет «психологией социальной архитектуры», которую подсознательно ощущают нашедшие здесь приют. В снимках Хёфер нет ничего необычного, но с увлечением выстраиваешь свои сценарии и с удовольствием следишь за невозможными превращениями пространства на статичных фотографиях.

В зале Рихтера были представлены его роскошные абстрактные картины, выполненные в традициях американского абстрактного экспрессионизма и немецкого экспрессионизма, но написанные в нарочито элегантной манере с размытыми изображениями. А Ими Кнёбель создает хаотичные структуры из коллажей, вырезанных ножом. Свое отношение к миру демонстрирует А.Р.Пенк в знаковых картинах с изображением «человечков из черточек». Опознавательным знаком Маркуса Люперца является стальная солдатская каска, которая, по словам автора, обладает сюрреалистической агрессивностью, «наделяет живопись новыми провокациями». Наделяет, но не всегда. Странные его пейзажи с касками.

И все же на выставке явно не хватало мощных, brutальных, экспрессивных работ Кифера, Иммендорфа, Георга Базелица. Зато художник из Восточной Германии Марк Ламмерт, представитель «лейпцигской школы», был представлен четырьмя холстами с изображением торса цвета мяса (влияние Макса Бекмана, Хаима Сутина). С подачи художника, эти неприятные, пугающие телесные оболочки являются символом бренности бытия, напоминанием о смерти. Апокалиптические отсылки вызвала и картина «Женщина с телевизором» (1986) Трака Вендиша: эффектная, театрализованная в духе холстов «новых диких». Радикальный художник Рейнхард Муха, блестяще владеющий различными материалами, создает работы из дерева, войлока, алюминия, стекла. На выставке в Москве он ставил в тупик зрителя: Помещенный на стену его объект «Библис» (1998) вызывал замешательство у зрителя, ибо представлял собой найденный на свалке матрас.

Что общего между голубями на площади Сан-Марко, плывущими по каналу гондолами в Венеции и образами диктаторов и политических деятелей Гитлера, Рейгана, Горбачева, Коля? Все они – герои видео-инсталляции Марселя Оденбаха «Птица: ешь или умри» (1989). Видео и графические работы – это сложные повествования, которые художник создает с помощью уникальной коллажной техники из записанных на пленку фильмов и телевизионных серий, архивного материала и своих картин. Делая монтаж из общественной и частной образности, он сотворяет интригующие истории, насыщая творения эмоциями и моментами из своей биографии. Как в «Птице», где художник размышляет о насилии и власти.

Весьма радикальным образом показали кураторы скульптуру 1990-х. Георг Херольд, Эльзе Габриэль, Олаф Метцель, Иза Генцкен в тщательно продуманных инсталляциях обращаются к истёртому, банальному и случайно-бытовому. Для отображения эпохи они не боялись разрушать, подвергать сомнению прежние ценности. «Кокаиновая гора» (1990) Херольда, на первый взгляд, символ крайнего богатства и бессмысленности, кажется абсурдной. Но всё гораздо сложнее. Использована форма языковой идентификации, умножающая значение и толкование.

Петер Пиллер, Дитер Кислинг, Томас Руфф, авторы интеллектуальных фоторабот, размышляли о новых возможностях фотографии сегодня, анализировали образность самого изображения, исследуя зрительские привычки и фотографическую условность. Любопытный пример имитации фотографии средствами видео – работы Кислинга. В инсталляции «Без названия» (1990) две камеры наблюдают друг за другом и снимают друг друга. Под взглядом аппарата чувствуешь себя неудобно. Уже в ранней серии фотографий «Интерьеры» (1983) Руфф продемонстрировал стремление искать новые пути в искусстве фотографии. Он снимал интерьеры жестко, как бы со стороны, без всякой сентиментальности. И банальные обои, диваны, обретали новое значение. Еще большая отстраненность ощущается в его знаменитой

серии «Портреты» (1986). Эти крупномасштабные снимки бесстрастных персонажей, друзей по Академии, выглядят странно анонимными. Портреты притягивают как образ, вид фотографической живописи, но не как встреча с индивидуальными персонажами.

На выставке кураторы знакомили и с новыми поисками в области рисунка, показывая работы Катарины Хинсберг, Йоринде Фогт, Макса Бранденбурга. В рисунках серии «Берлин» (2012) свободных и элегантных, Фогт анализирует различные явления культуры и природы. Для изысканий она использует точные расчеты, но при рассматривании рисунков об этом не задумываешься, в них есть легкость и импровизационность. Не менее сложный подход к созданию рисунков у Бранденбурга. Трансформируя фотографии и иллюстрации, прибегая к искажению и ускорению, обращаясь к компьютеру и ксероксу, он переосмысляет рисунок и создает новую реальность, отнюдь не комфортную.

Флюгге и Винцен выстроили впечатляющую панораму этапов послевоенного развития искусства Германии, основываясь на коллекции ifa с ее неизбежными лакунами. Наряду с индивидуальными творческими высказываниями, показаны художественные группировки, школы, движения. Особенность выставки в том, что индивидуальные точки зрения кураторов сталкиваются с общепризнанными позициями. На выставке нарушена традиция демонстрирования искусства Германии на основе схемы ФРГ-ГДР. Сделана попытка проследить развитие искусства в Восточной Германии за 4 десятилетия – без всяких политических оговорок, параллельно с исследованием творчества западногерманских художников, прослеживая связи, сходство, различия. Это стало возможным благодаря новым закупкам ifa искусства и фотографии Восточной Германии – работы Альтенбурга, Клауса, Глюкнера, Бергеман. На выставке кураторы сделали акцент на фотографию Восточной Германии. Достоинство выставки и в том, что кураторы продемонстрировали любопытные графические работы Хёх, Йорберта Крикке, Зигмара Польке, Фогта, Бранденбурга. Хронологически структурированная выставка с выявлением отдельных жанров, техник, материалов, блоков, дает яркое, хотя и порой неоднозначное, представление о путях развития послевоенного немецкого искусства.

Революция в экспонировании в GAM

В октябре 2009-го в музее GAM (Городская галерея модернистского и современного искусства Турина) начался эксперимент по отказу от традиционного хронологического принципа экспонирования произведений из фондов музея в пользу тематического. Тем самым авторы новой концепции внесли вклад в междисциплинарный подход при создании экспозиции с помощью использования новаторских, порой суггестивных интерпретаций произведений. Формулу 4x4 (комментировать произведения, объединяя их в экспозиции по четырем темам, которые выбрали четыре интеллектуала) придумал директор GAM, куратор Данило Эккерт. С 2009-го, подражая галерее Тейт Модерн в Лондоне, он революционизировал традиционную концепцию показа произведений из своих собраний. «Мне было интересно пересмотреть музеографический проект GAM, оценить его постоянную коллекцию. Это одно из крупнейших собраний модернистского и современного искусства в Италии, насчитывающее 45 тыс. произведений» – говорит Эккерт.

Чтобы осуществить подобный эксперимент, куратор и его команда нарушили правила, осуществили новое прочтение современного искусства. На двухлетний период 2009—2011-й профессора университетов по истории искусства для экспонирования произведений из собрания GAM выбрали четыре темы: Жанр, Ведута, Детство и Зеркальность. А с 3 марта 2011-го была сделана вторая перегруппировка на основе 160 произведений из музейных коллекций (некоторые показываются впервые). Новый критерий отбора благоприятствует большему динамизму, как в экспонировании, так и в интерпретации. Темы разработали профессора, работавшие в разных сферах истории искусства и других дисциплинах: Душа, Информация, Меланхолия, Язык. Авторы экспозиции не стремились иллюстрировать тему с помощью произведений. Главная интрига заключалась в столкновении в художественном музее принципов, подходов, применяемых в науке, культуре, даже медицине. Однако именно художественная поэтика очень оригинально используется для сопоставления различных видов знания из нашей привычной среды.

Концепция «Душа» (тему предложил Вито Манкузо, профессор модернистской и современной теологии Университета Сан Рафаэле в Милане), переработанная в сфере эволюции научного и философского контекста, чрезвычайно сложна для определения. Тема иллюстрируется посредством отсылок к религиозным, философским и научным дискуссиям. В разделе демонстрируется, как произведения художников XIX века (А. Гастальди, И. Спиноцци), выражающие христианскую религиозность, так и работы весьма далеких от нее современных авторов (Джино Де Доминичис, Герман Нитч, Ансельм Кифер), интерпретировавших тему в литературном, поэтическом или ритуальном контекстах.

Тему «Информация» выбрал Марио Разетти (профессор теоретической физики, математических методов и моделей в Политехническом научно-исследовательском институте в Турине). В физике теория Информации определяет величину, размер, массу энергии, скорости. Термин указывает на возможность любого элемента природы, живого или инертного, быть носителем символических посланий. И тогда передача информации предстает как ключ рождения и эволюции мира и жизни. Цикличность времен года прослеживается в серии работ Л.Б.Ревильо, история тысячелетия – у Джузеппе Пеноне, биоморфные знаки – у Карлы Аттарди. Аналитическое видение пространства демонстрирует Дадамаино.

Автор третьей темы, «Меланхолия» – Эудженио Борнья, профессор психиатрии Главной больницы Новары. Тема болезненного душевного состояния человека представлена через симптомы: отчаяние, тоска, скука и грусть, которые проявляются в восприятии времени – подвешенное, неподвижное, зачарованное. Подобную трактовку можно обнаружить в «Асфикциях» Антонио Морбелли, натюрмортах Джорджо Де Кирико и Филиппо Де Писиса, видео Уль-

рике фон Бранденбург, фотографиях Луиджи Сигичелли и Фрэнка Вудмана, пейзажах Карло Карра.

Тему «Язык» придумал Себастьяно Маффеттоне (профессор политической философии факультета политических наук Луис «Гвидо Карли»). В историко-художественной сфере язык становится важным компонентом для прочтения искусства, начиная с движений исторического авангарда начала XX века, породивших серию лингвистических нововведений в композиционной структуре и составных элементах произведений. Начиная с отношения между искусством и литературой у художников XIX века (Антонио Канова, Микеле Д'Адзельо), через рождение и эволюцию художественного языка – до поп-арта, неореализма Тано Феста и Марио Скифано, вступающих в диалог с мировым искусством – Энди Уорхол и Марсель Дион. Завершается маршрут возвращением к литературе, манипуляцией с типографскими шрифтами у Никколо Баллестрини.

На первом этаже ГАМ зрителей ожидают два тематических раздела: Душа и Информация. Избрав маршрут «Душа» в главном зале, обнаруживаешь на большом холсте «Тот, кого нельзя называть» (2006) эмблематическую фигуру, запечатленную Андреа Гастальди в момент глубокого раздумья, терзаний измученной души. А «Реликвии Голгофы» являются отзвуком ритуалов в перформансах Нитча. Их нагруженность символическими элементами обращает к священной литургии или ритуалу самоочищения души, которое происходит при горении дерева. Запоминается инсталляция Хироси Нагасава. Внутри медной сети помещены деревянные призмы, воспринимающиеся как символы сокрытой в глубине души. Душа может быть возвышенной, достигнуть, состояния счастья и совершенства, что можно ощутить, погрузившись в пространство молчания и темноты в работах Антонио Тапеса.

Но в мире существуют душевные страдания и смерть. Об этом напоминают картины в темных тонах Этторе Сканавино. Такие же чувства возникают при рассматривании призрачных фигур на полотнах Палладино или в скульптурной группе Марино Марини. Зато другие художники стремились передать духовное примирение с природным миром. Особый интерес вызывают и произведения, сфокусированные на изображении неба, где проходящее время оставляет свой знак (Марио Гастини, Фонтанези, Джино Де Доминичис).

В завершающем зале маршрута тема душа, дух объединяется с природой. Представленные пейзажи лишены признаков присутствия человека, но его духовную эманацию можно воспринять через бескрайние горизонты: от крупного диптиха Кифера до скульптур Онетти Гроссо Мараньелло.

Избравшие маршрут «Информация» в одном из залов обнаруживают произведения художников арте повера, стремившихся к изображению мира с помощью символов, дающих новое определение природному элементу, как дерево у Джузеппе Пеноне или звезда, связанная с алхимическим влиянием, у Джильберто Дзорио. А работы Франсиса Пикабиа, Отто Дикса являются отличной иллюстрацией авангардистского подхода к природному миру, выраженному через свободные игровые формы. Авторы пренебрегают любыми различиями между абстракцией, реальностью и воображением, поскольку отказываются от классической композиции, чтобы добиться передачи инстинктивного и жизненного биоморфизма. Художники этого раздела стремятся убедить зрителя, что в картинах и скульптурах мастеров XX века часто возникают аналогии между историей искусства и естественной историей. Белая поверхность работ Пьеро Мандзони воспринимается как символ неструктурированной информации. Нечто подобное можно обнаружить в фонах Афро Базалделлы и аккумуляциях Энтони Крэгга.

В разделе «Меланхолия» на втором этаже также демонстрируются произведения художников XIX века. Интрига в том, что тема весьма своеобразно интерпретируется в соответствии с медицинской терминологией, как психическое отклонение, депрессия и в контексте ностальгии и причиняемого ею внутреннего дискомфорта – лишённые надежды потерянные души в работах Джачинто Онетти, Гроссо. Внутренние конфликты выражаются в пустом, неуве-

ренном взгляде персонажа Амедео Модильяни. А в созерцательных пейзажах Карра прочитывается отчуждение. В произведениях Фелипе Казорати тема «Меланхолия» рассматривается в контексте одиночества человека в окружающем мире – мрачные тона и удушающая атмосфера пейзажей. Иногда идея меланхолии визуализируется в форме аккумуляций, символов, архивов. Предметы навязчиво заполняют пространство в картинах Кремоны. И Алигьеро Бэотти своеобразно аранжирует игру символических комбинаций. А Яннис Кунеллис сотворяет завесу, открывающуюся в иной мир.

Под влиянием меланхолии человек ощущает себя как бы в подвешенном состоянии, отчужденным от реального времени. Чувство пустоты, ожидания и сомнения проявляется в восприятии лишенной временной протяженности тишины (скульптуры Джакомо Манцу и Артуро Мартини, картины Де Кирико, Джино Северини, Массимо Кампильи). Образы и идеи в произведениях Антонио Мелотти и натюрмортах Де Писиса навевают мысли об одиночестве человека, погруженного в свой внутренний мир.

Вводный зал раздела «Язык» посвящен картинам, рождающим ассоциации с романтической литературой. Их визуальный язык вызывает в памяти страницы романов и пьес (взволнованный Гамлет, запечатлённый Квадроне). Какой сильный контраст с умиротворяющим образом поэзии в скульптурных изображениях Антонио Кановы – «Сафо» (1812—1822)! Джакомо Балла представляет футуризм. В своих работах он отказывается от традиционной живописной композиции, разбивая ее в виде радуги из цветовых оттенков и геометрических форм. Если в полотнах Балла главную роль играет свет, то одержимый экспериментированием с пространством Лучо Фонтана совершил революцию в своих пространственных концепциях, выходя за рамки двухмерности холста, плоская поверхность которого испещрена дырами и разрезами.

А несколько картин Альберто Бурри в этом разделе – пример одного из самых радикальных преобразований в истории языка, когда цветовая поддержка, нагрузка белого холста заменяется фрагментом джутовой мешочной ткани с ее грубым естественным цветом. Композиция обогащается добавлением крупных швов и заплат и обесцвеченного тиснения. По контрасту с белым холстом, черными фонами подчеркивается особенность джутового материала.

Завершают раздел работы художников, не только совершивших революцию в форме языка, но также использовавших эту революцию как инструмент политического языка и социальной коммуникации. В пейзаже и портрете Марио Сирони современная реальность изображается в чисто классических формах, чтобы символизировать наступление нового золотого века, основанного на социальном порядке и притягательности риторического момента. Ренато Гуттузо использует свет и требующий немедленного отклика стиль для похожей на набросок работы «Люди улицы», в которой мечта о модернизации струится, подобно готовой к изменению ртути.

В нынешней экспозиции представлены работы крупных итальянских художников XIX, XX столетий. Благодаря непривычному принципу экспонирования, этим художникам возвратили их способность говорить с современностью и демонстрировать достоинства своих произведений рядом с работами представителей мирового исторического авангарда – от Балла до Фернана Леже и Пабло Пикассо. Кроме того, в туринском музее хранится одно из самых значительных собраний «арте повера» (произведения Марио Мерца, Джулио Паолини, Джузеппе Пеноне, Микеланджело Пистолетто, Альберто Дзорио) и любопытные примеры современной художественной продукции – Уорхол, Арман.

Как современные художники видят будущее

«Приключения современного искусства закончились, оно современно только с самим собой и не обладает превосходством ни по отношению к прошлому, ни по отношению к будущему. Оно представляет лишь реальность данного момента и испытывает замешательство при столкновении с этой реальностью. Отныне искусство ничем не отличается от технической деятельности, направленной на распространение медийной цифровой практики. И больше не существует никаких других способов проявления искусства: лишь зрелищное заигрывание с современным миром. Именно в таком контексте современное искусство ничего не стоит: между искусством и действительностью установилось нулевое равенство... И невозможно выявить отличительные особенности искусства, прослеживается лишь абсолютное прочитывание реальности. Искусство сегодня предстает лишь как идея, проституированная в процессе реализации». Это весьма пессимистическое утверждение известного социолога Жака Бодрийяра стремилась опровергнуть Третья quadriennale в Дюссельдорфе «За пределами завтрашнего дня» (апрель-август 2014). Художники-участники без всяких заигрываний с реальностью пытались заглянуть в будущее, ожидающее нас, разыгрывая невероятные сценарии, погружая в удивительные, завораживающие миры, делая неожиданные открытия. И часто, благодаря экспериментированию, обращению к науке, технологии, они представляли первооткрывателями, провозвестниками нового.

Сегодня большое разнообразие доступных видов досуга держит людей в состоянии постоянного напряжения, заставляя концентрироваться на текущем моменте. Масс-медиа позволяют одновременно вовлекаться в разные виды деятельности, наполняя жизнь мгновенными удовольствиями, что ведет к утрате ориентиров на будущее, неспособности анализировать прошлые ошибки. В наши дни более чем когда-либо огромное значение приобретают междисциплинарные исследования будущего. Свой взгляд на него без нарочитого акцентирования фантастических и утопических концепций, свою драматургию quadriennale выстраивала, обращаясь и к представлениям о будущем художников прошлого, чтобы сконцентрироваться на том, каким мы воображаем будущее сегодня. 13 арт-организаций-участниц рассказывали историю завтрашнего дня через историю материалов, превращение материи, частично удачных, частично провальных попыток полностью трансформировать материал, чтобы сделать его носителем интеллектуального содержания. Различные выставки позволяли пережить любопытный опыт постижения материи – сопротивляющейся, невесомой, исчезающей, с активным использованием тактильных ощущений (выставки в Центре «Искусство в тоннеле» (KIT), Музее искусств...), провоцируют неожиданные вопросы: что объединяет искусство, науку, технологию? Каков их общий вклад в преодоление косной материи?

Quadriennale предлагала альтернативу формуле Биеннале, проекты и выставки которой посвящены одной теме. На этом Фестивале современного искусства каждая арт-организация демонстрировала свою интерпретацию концепта, ключевого слова главной темы. И возникали странные связи между выставками, переплетения их интерпретаций как следствие особенностей презентаций каждой организации-участника. И главная тема в этих увлекательных метаморфозах представала более значительной, актуальной и интригующей. При подготовке выставок кураторы руководствовались 11 темами: «Преображение». «Земля». «Трансформация». «Прогресс». «Эксперимент». «Утопия». «Небеса». «Огонь». «Убежище». «Свет». «Любопытство» – они оказались ориентиром в исследовании различных аспектов будущего с неожиданных позиций. Так выставка в Художественном собрании земли Северный Рейн-Вестфалия (K-21) «Под землей: от Кафки до Киппенбергера» иллюстрировала понятия «земля», «убежище» и «утопия», демонстрируя как художники XX-XXI столетий используют землю в качестве материала, рассказывая о социальных утопиях и индивидуальных страхах. В XX

веке подземная сфера привлекала внимание многих художников и писателей. Участники рассматривали стремление людей к преобразованию мест своего обитания, превращению его в бункер, пещеру, грот, тоннель. Художники раскрывали эту тему в рисунках, фотографиях, видеоскульптурах, инсталляциях. В подвальном пространстве галереи подземные виды жизни, а также неуверенность и страхи представлены многообразно. Так, Ребекка Хорн исследовала жизнь муравейника. На рисунках Генри Мура люди ищут убежища от бомбардировок в тоннелях лондонской подземки. Травматический опыт Второй мировой стал дополнительным эмоциональным импульсом для поисков подземных мест обитания («Подземный уровень» Майка Келли, «Бункер» Томаса Шютте). Круглая форма в моделях тоннеля Брюса Наумана намекает на круги Ада, описанные Данте. Особенно впечатляла «Паутина» Грегори Шнайдера с жутковатыми «системами» медленно движущихся пространств. На выходе с выставки можно было получить бумажную копию рассказа «Нора» Кафки с иллюстрациями Хорн, в котором от лица животного рассказывается, как, с каким агонизирующим усилием оно пытается построить систему подземных переходов, функционирующих как тюрьма, но максимально безопасных и как это существо терпит неудачу. Возможен и другой поворот темы – в работе Криса Мартина «Солнце светит под землей» (2011).

Авангардисты начала XX века предлагали дерзновенное видение будущего. Кандинский и Малевич считали себя революционерами, формирующими завтрашний день. Современные художники позиционируют себя совершенно иначе, считает главный куратор Квадриеннале Вальтер Ульрих, профессор истории искусства и теории медиа, им больше нравится размышлять о феномене нашего времени. Сегодня художники меньше верят в перспективы будущего, чем их предшественники. И все же именно искусство может предложить специфический опыт переживания вещей и альтернативные подходы к интерпретации различных видов реальности. Актуальные художники наряду с красками, камнем, деревом, бронзой, используют также кровь, телесные жидкости, воду, дым, найденные предметы. На выставках можно было с удовольствием открывать различные материалы и способы их применения. И иногда история завтрашнего дня рассказывается как история материалов.

Алхимики на протяжении столетий верили, что доступные в больших количествах ингредиенты можно превращать в драгоценные металлы. Современные алхимики-художники сотворяют новые ценности, произведения из многочисленных бросовых, использованных предметов. На одной из самых эффектных и замысловатых выставок «Алхимия и искусство – мистерия трансформации» в Музее искусств демонстрировались 250 работ всех жанров старых мастеров и современных художников. Здесь можно было увидеть Кабинет искусств и диковинок, алхимическую лабораторию и коллекцию пигментов. Выставка рассказывает о мечте человека о лучшем мире, но ее главная тема – пересечение, взаимовлияние искусства и алхимии. На картине Адриана ван Остаде алхимик в своей лаборатории, рядом череп, погасшая свеча, это персонаж, потерпевший неудачу в осуществлении мечты о создании золота. Знаки алхимических занятий как позитивные характеристики моделей изображали на портретах Рубенс и Давид Тенирс Младший, а в аллегорических картинах – Ян Брейгель Старший и Хендрик Гольциус. До эпохи Просвещения художники и алхимики обнаружили способность не только имитировать природу, но и усовершенствовать ее. Ящерица из драгоценных камней Б. Палисси выглядит как живая. Алхимия оказала влияние на сюрреалистов, убежденных, что их художественные цели совпадают с мировидением алхимиками. Макс Эрнст описывал технику коллажа как «алхимический продукт». Персонаж на картине «Сюрреалист» (1947) Виктора Брауна является символом мага и алхимика, для этого использована символика карт Таро.

Сегодня мы упускаем из виду, что до цифровой эпохи цвет всегда влиял на материал. Чтобы окрасить субстанцию, надо добавить другую субстанцию, которая может быть более драгоценной, чем сам материал. Алхимики знали это. И художники осознавали материальность цвета, его богатые возможности и способность трансформировать вещи. Это демонстрировала

инсталляция Аниша Капура «Белый песок, много цветов...» (1982). Порошок чистого пигмента образует таинственные формы, красные горы, бесконечно изменяющиеся, они воплощают творческую природу художника и её родство с алхимией: он трансформирует материал в нечто, подобное золоту, в нечто духовное – в искусство. В 1960-е термин «художник-алхимик» начал применять искусствовед Джермано Челант по отношению к представителям «бедного искусства», которые интересовались процессом трансформации материалов, таких как уголь, бывший символом нигредо или металлов – ртути. Джилберто Дзорио в 1980-е создавал работы-реминисценции философского камня. «Химический сад удовольствия» (2013) Георга Штайнера и Йозефа Ленцлингера, роскошная инсталляция, обращающая к алхимическому тексту Давида Штольциуса (1624), трактату-введению в алхимию с иллюстрациями. Воображаемый ассамбляж из предметов повседневного пользования гарантирует «спасение» с помощью косметических медицинских препаратов, кулинарных изделий, чистящих средств. Такое своеобразное «приобщение» к алхимии визуализировалось в виде корневища, разрастающегося в цветные созвездия кристаллов, разнообразных форм и цветов, продолжающих расти в период работы экспозиции. Поражало разнообразие и изобретательность отсылок участников к алхимии. Одни фокусировались на трансформации субстанций, другие – на механизмах изменяющихся значений. В работе «Люси» (2006) Алисия Кваде придала обычному материалу – мелу, эффектный вид бриллианта. А молодой шведский дуэт Голдин-Синесбут рассматривал искушения виртуального финансового рынка сквозь призму алхимии. Алхимия являлась одним из важных отправных пунктов художественного космоса Йозефа Бойса. Художник-алхимик Зигмар Польке выбирает материалы для картин с таким же вниманием к каждой детали как алхимик к первичной материи. Его огромные полотна посвящены памяти мифическому основателю алхимии Гермесу Трисмегисту (1995).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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