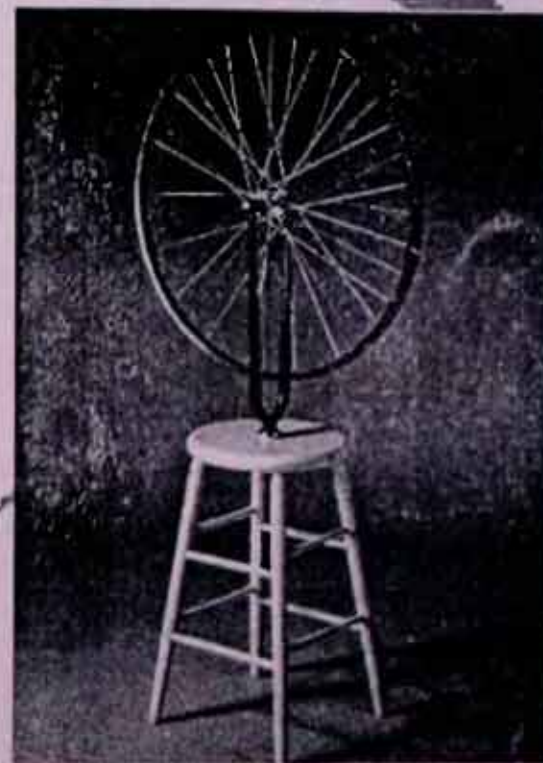


**TERRA 5
INCOGNITA**

Модернізм та сучасне мистецтво

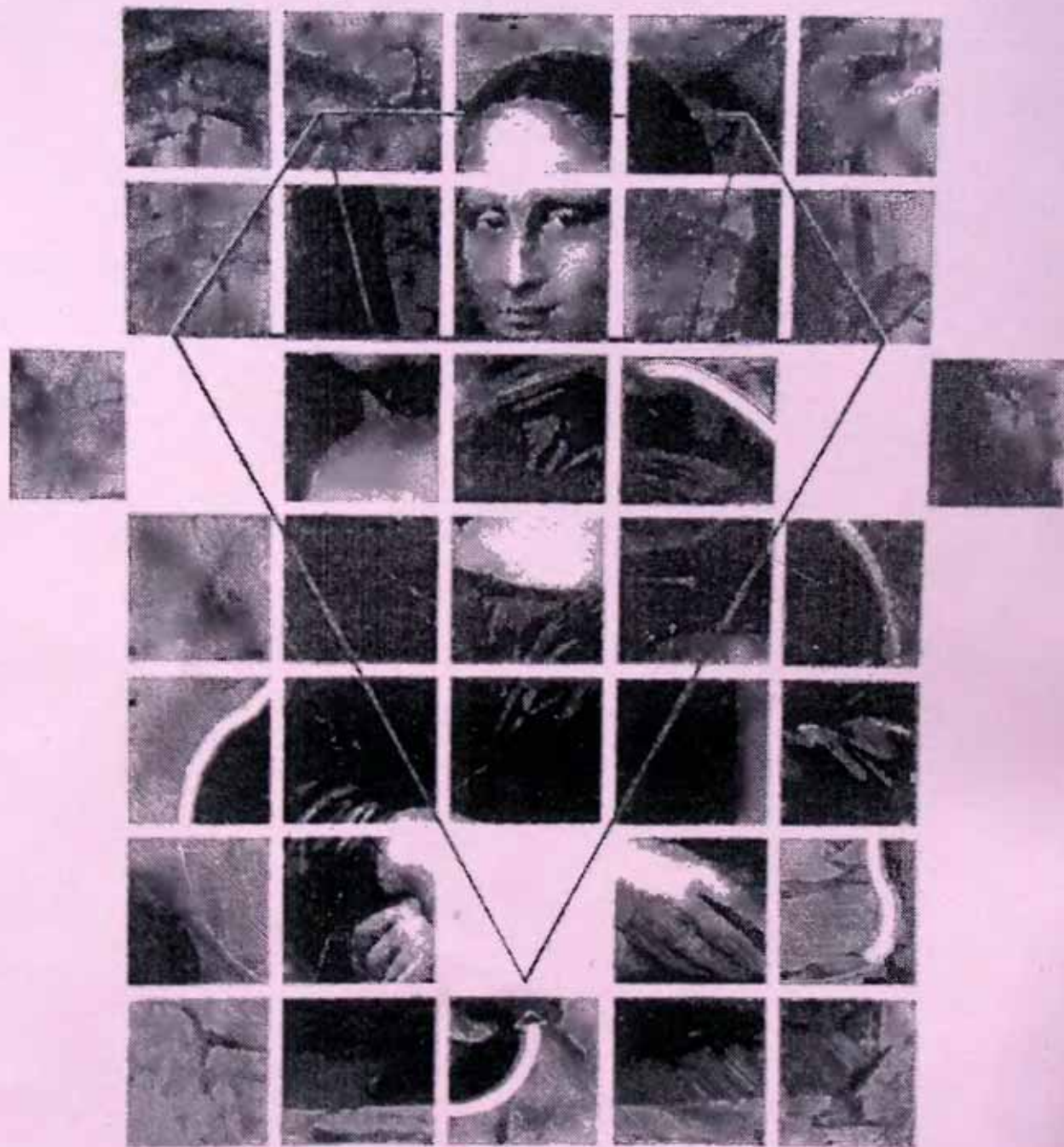


ЧИМ Є СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО
МАРСЕЛЬ ДЮШАН, ЕНДІ ВОРХОЛ, ЛЕО
КАСТЕЛЛІ

МИСТЕЦТВО І МИСЛЕННЯ: РОЗДУМИ З
ПРИВОДУ МАРСЕЛЯ ДЮШАНА

ОГЛЯДИ ВИСТАВОК У КИЄВІ, ОДЕСІ,
ЛЬВОВІ, ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ
ВИСТАВКИ У МОСКВІ, ВАРШАВІ,
КРАКОВІ, ПОЗНАНІ, БЕРЛІНІ, САН-
ПАОЛО

Хуан Гільєрмо Гарсес Сігас



Народився 22 лютого 1953 року у Палма Соріано, Сантьяго де Куба.
Закінчив Школу мистецтв Сан-Алехандро (1973), Національну школу мистецтв (1977), Київський державний художній інститут (1984).
Викладає в Національній школі мистецтв з 1984 року. Член Спілки письменників і художників Куби (UNEAC) з 1993 року.
Персональні виставки:
1993 Технопарк, Цюрих, Швейцарія
1991 Будинок культури Арресіфе у Лансароте, Іспанія
1991 Будинок культури в Пуерто дель Росаріо, Іспанія
1991 Габінете Літераріо, Лас Пальмас, Іспанія
1990 Галерея Серванто Кабрера Морено, Гавана, Куба
1989 Представництво Кубинського руху за мир, Гавана, Куба
1988 Будинок культури Амбасаді Куби, Луанда

TERRA INCOGNITA 5

МОДЕРНІЗМ ТА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

EDITORIAL 3

In abstracto

Сучасне мистецтво АНН КОКЛЕН 5

Мистецтво і мислення роздуми з приводу Марселя Дюшана ЖАК ЛЕСЕНГАРДТ 10

In concreto

Сан-Паоло бієннале - Катерина Стукалова 16

Київ

Серія виставок та акцій у галереї Бланк-арт - Катерина Стукалова 16

Олександр Ройтбурд - Олег Сидор-Гібелінда 19

Павло Маков. Місце - Олег Сидор-Гібелінда 19

Микола Трох. Порнографія - дзеркало нашого життя - Олександр Ляпін 20

Ігор Коновалов, Анатолій Варваров. Репетиція - Ксеня Милитинська 21

Рот Медузи - Олександр Ляпін 22

Христіан Болтанські - Катерина Стукалова 23

Ілля Чичкан. Alter Idem - Катерина Стукалова 24

Холодний ВЕЛ. Ксенії 25

Андрій Блудов, Віталій Сердюков. Арт-інвестиція 25

Квебек - Україна 25

Одеса

Жанр відео-інсталяція. З досвіду Ліги Рівень 14 - Орест Сікора 26

Шанклов - Одеса 28

Боді-арт Ганни Куц і Віктора Довгалюка - Катерина Кіт 28

Львів

Мистецькі проекти "С" - Катерина Сліпченко 30

Юрій Кох, Ольга Погрібна-Кох - Андрій Дорош 31

Івано-Франківськ

Івано-Франківськ 1989-1995 - Віктор Мельник 32

Москва

Підсумки сезону 1994-95. Погляд зсередини - Михайло Сидлін 36

Юрій Купер. Графіка - Дмитро Силін 38

Мистецтво належить народові - Андрій Ковальов 39

Варшава

Магдалена Абаканович - Ева Клекот 41

Краків

Анджей Чісовський - Барбара Врублевська-Богун 42

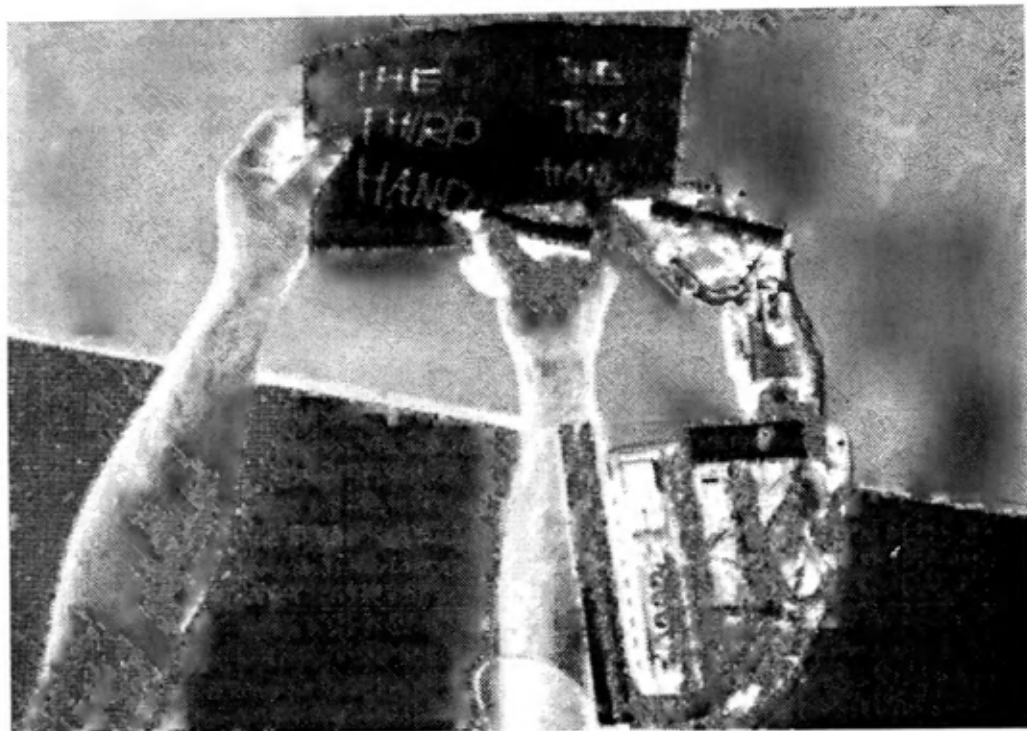
Познань

Єжи Бересь. Візії. Пророцтва. Вістари. Виклики - Малгожата Кітовська-Лісяж 43

Берлін

Христо. Запакований рейхстаг 44

TERRA INCOGNITA 5
РЕДАКЦІЯ:
Г.ВИШЕСЛАВСЬКИЙ
(ГОЛОВНИЙ РЕДАК-
ТОР), К.СТУКАЛОВА
(ЗАМ.ГОЛОВНОГО РЕ-
ДАКТОРА), А.ПОПОВИЧ
(ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДА-
КТОР), Т.РЖОНАКІВ-
СЬКА, Т.МАКАШОВ,
М.СНАДІН, У. КІЛЬТЕР,
А.ГРАБУЗАІВ, Е.КАЕРОТ,
О.СНАОР-ГІБЕЛІНАА.
ПЕРЕКАЛАДИ: А.ПОПОВИЧ,
О. КАЧУРА.



ДЯКУЄМО: **В.М.КАШИРСЬКОМУ,**
Х.ВЕССЕЛІНГУ, І.С.АНТОНЕНКО, Є.В.ПАПУШІ,
А.МІКУ, С.Н.МІКРЮКОВІ, Е.Ю.ЯРОМЕНКОВІ,
А.ЯНЦУ, С.ЯКУНІНУ, А.ЗВІЖИНСЬКОМУ,
П.АРОБ'ЯКУ, І.ПАНЧИШИНУ.

©Terra Incognita 1996
 Передрук чи будь-яке інше відтворювання матеріалів чи їх фрагментів тільки з письмового дозволу редакції. Усі права застережені. Регістрація серії КБ № 94 від 21 вересня 1993 г.
 Думка редакції не завжди співпадає з думкою авторів статей. Рукописи не рецензуються й не повертаються. Надруковано "Lanex Corporation", 1996. Дизайн – Г.Вишеславський.

TERRA INCOGNITA
УКРАЇНА, 252067, КИЇВ-0667, А70
705
ФАКС 044 2296940
ТЕЛЕФОН 044 4063497

П'яте число часопису "TERRA INCOGNITA" редакція присвячує дослідженню проблеми співвідношення термінів "modern art" та "contemporary art", "модерне" та "сучасне" мистецтво.

По суті справи, ця тема заслуговувала того, щоб присвятити їй перше число "TERRA INCOGNITA", але нам здавалося, що з такою основоположною термінологією українська мистецька громадськість все ж таки знайома, і ми, обмежившись лише своїм визначенням "сучасного" мистецтва, перешли до його розгляду з інституціоналістської точки зору.

Проте з часом з'ясувалося, що ця термінологія вимагає окремого розгляду. Використання терміну "сучасне мистецтво" в Україні поки що визначається кожним окремим контекстом, а не науковими канонами; в різних текстах він може засто-

совуватися і щодо радикальних авангардних явищ, і щодо салонного мистецтва, що створене "протягом останнього часу"¹. Причина такого змішування полягає не лише і не настільки в термінах, оскільки термінологія, яка

вживана в цій царині і яка відповідає західній, у вітчизняному мистецтвознавстві поки що не існує. Наприклад, російською мовою і "modern", і "contemporary" однаково перекладаються, як "сучасний"².

В такій ситуації мова має йти радше не про термінологію, а про саму сутність культурного процесу 20 сторіччя, процесу поступової зміни модерністської ментальності постмодерністською, канонічного "модерністського" чи "модерного" мистецтва універсальним і всеохопним "сучасним".

Терміни, про які йдеться, не є в строгому сенсі цього слова стильовими визначеннями. Втім, вони, хоч і не дуже виразні, мають стосунок до стадійності розвитку мистецтва; до того ж, їхня невиразність якраз і зумовлена розмитими межами стадій розвитку мистецтва 20 сторіччя. Навіть західні досліджувачі ще не сформували уніфікованої точки зору на питання, де закінчується модернізм і починається постмодернізм, де "modern art" поступається місцем "contemporary art".

Проте на Заході вже ніхто не розмірковує над такими болісними для країн пострадянського простору питаннями, як, приміром, чи вважати сучасним мистецтвом лише авангардні, нові напрямки, чи до цього комплексу має входити все мистецтво, що твориться "тут і тепер", від перформансу до салонного витвору, від інсталяції до керамічного горщика; чи являються терміни "модернізм" та "авангардизм" синонімами, чи вони існують у різних термінологічних системах – перший в стильовій, а другий – в світоглядній³.

Такі питання виникають зокрема в Україні тому, що, на відміну від Заходу, нормальний розвиток модерного проекту та його поступова метаморфоза в дещо, протилежне йому самому, не відбулася з добре всім відомих причин. Проголошення реалістичного за формою та утопічного за змістом мистецтва соцреалізму стало такою самою кризою модернізму, яку він найближчим часом пережив і в інших країнах, але воно запропонувало цілком інші шляхи виходу з цієї кризи, ніж ті, пошуки яких тривали на Заході. Вірніше, соцреалізм запропонував єдиний та уніфікований шлях, як і досить уніфікований метод не дотримання цього шляху, що полягав у зверненні до чогось іншого, відмінного від соцреалізму – або ж до культурної спадщини, враховуючи й модерну, або до західних зразків сучасного мистецтва. На цьому методі ґрунтувалося і нове мистецтво, що виникло в Україні після перебування, де

1. Цікаво, що вживання терміну "сучасна архітектура" не викликає таких проблем - це справжній науковий, професійний термін, як на Заході, так і в нас.

2. В українській мові, проте, існує такий термін, як "модерний", який за своєю багатозначністю еквівалентний англійському "modern".

3. Див. зокрема матеріали круглого столу, що був проведений у Москві редакцією часопису "Вопросы искусствознания", які були надруковані в №1-2 цього видання за 1995 рік, сс.41-83.

Editorial

досить традиціоналістські, але водночас і цілком постмодерністські малярські напрямки стали співіснувати з модними видами сучасного мистецтва, які щойно виникли.

Натомість в західних країнах перехід від модерністської доби до епохи постмодернізму (або ж постсучасності, згідно з твердженням Ж.Ліотара), відбувався поступово та еволюційно. До того ж, зміна модерністських мистецьких напрямків постмодерністськими складала лишень незначну частину тих процесів, які загалом відбувалися в культурі та світогляді та які були сутністю цього переходу. Безперечно, розвиток нових технологій взагалі та інформаційних зокрема, перехід від індустріального суспільства до постіндустріального та заміна режиму споживання режимом комунікації – більш глобальні складові тієї метаморфози, яку пережила культура людства в другій половині 20 сторіччя. Мистецтво в цьому процесі не опинилося в авангарді. Тому ще й досі, навіть на Заході, нижня хронологічна межа мистецтва модернізму сягає 70-х років⁴, а в слов'янськомовному мистецтвознавстві модернізм не закінчився й до нашого часу (так, на думку Сараб'янова, "Сьогоднішнє мистецтво з огляду на саму "мову мистецтва" залишається в межах модернізму"⁵).

Втім, визначення "сучасне мистецтво" так широко розповсюджене на Заході, бо воно включає в себе весь спектр тих явищ, які еволюційно виникли протягом останніх десятиріч і які ще не мають усталених стилістичних дефініцій, не увійшли у вжиток історії мистецтва, але й не вийшли з живого художнього процесу в сферу салону та ремісництва⁶. Останній момент особливо важливий – салонне, комерційне мистецтво не вважається сучасним, бо його єдиною метою є виробництво предмету споживання, товару. Натомість, сучасне мистецтво, не відмовляючись від продажу творів, тлумачить його лише як один з комунікаційних процесів, які важливі для побутування мистецтва в соціумі.

Парадоксально, що українське мистецтво стало "contemporary" незважаючи на те, що суспільство ще аж ніяк не перейшло в режим постіндустріального, а комунікація й досі є гібридом міфології та пліток. Це – і здобуток мистецтва, і його найбільша трагедія, так як воно мусить існувати в умовах відсутності не лише арт-ринку (констатація цього факту стала занадто частою), а й, головне, – цілковитої відсутності уявлення про такий фундаментальний культурологічний предмет сучасності, як культурна політика. Поки що невідомо, коли ці прогалини будуть, нарешті, заповнені і чи можна взагалі сподіватися, що в сучасному мистецтві складеться нормальна ситуація, допоки в нас не з'явиться нормальне цивілізоване суспільство.

У всякому разі, ми робимо те, що залежить від нас – намагаємося познайомити українського читача з передовою теорією сучасного мистецтва на Заході. Цьому будуть присвячені два числа "TERRA INCOGNITA". В цьому числі ми публікуємо два надзвичайно цікавих матеріала – уривок з фундаментального дослідження Анн Коклен "Що є сучасним мистецтвом" та статтю Жака Леєнгарта про Марселя Дюшана. Дюшану присвячена і значна частина праці Коклен, що, звичайно ж, не випадково – адже саме цей митець раніше від усіх інших усвідомив безперспективність виробництва мистецьких продуктів для радикальної практики мистецтва і свідомо відмовився від такого виробництва. В шостому числі ми познайомимо Вас з працями найавторитетніших на Заході досліджувачів проблеми співвідношення між "модерністським" та "сучасним" мистецтвом – Кім Левін (США) та П'єра Рестані (Франція – Італія).

Катерина Стукалова

4. Читай статтю Кім Левін "Farewell to Modernism" в наступному (6) числі "TERRA INCOGNITA".

5. Д.Сараб'янов, виступ на круглому столі "Авангард - поставангард, модернізм - постмодернізм: проблеми термінології", *Вопросы искусствоведения*, №1-2, 1995, с.71.

6. М.Безсонова (Москва) пропонує інше тлумачення терміну "contemporary art" - "мистецтво сьогоденного дня, яке ще не знайшло точного класифікаційного визначення, якісної оцінки мистецтва, яке не виявило себе в "музейному" розумінні." (М.Безсонова. Виступ на круглому столі "Авангард - поставангард, модернізм - постмодернізм: проблеми термінології", *Вопросы искусствоведения*, №1-2, 1995, с.75-76. Можна посперечатися з досліджувачкою, адже саме сучасне мистецтво за останні роки досить активно виявило себе в "музейному розумінні", заповнивши і відділи класичних музеїв, і зали зумисне створені для нього численні музеї сучасного мистецтва (museums of contemporary art).

В нашому стислому описі розвитку модерного мистецтва ми беремо до уваги такі його особливості:

1. Модерне мистецтво бере початок з руйнування старої системи академізму, гіперпротегованої, централізованої, націленої на судження, які вносили щорічний Салон. Але це руйнування не тягне за собою відмови від визнання і безпеки, які академізм пропонував деяким митцям.

2. Розділившись на кілька незалежних, децентралізованих груп, які були, проте, розташовані в межах Парижу, художники надають можливість громадській думці сформувати образ "митця у вигнанні", який належить до окремишньої сфери, водночас престижної і незрозумілої. Митець усвідомлюється як опонент торговельної системи, яка експлуатує його. Його вважають нездатним на стратегію, він живе у якомусь "художньому" світі, що не відповідає матеріальним імперативам та відірваний від них. Таким чином, митець ізолюється в якості виробника і затверджується у цій функції критиками, літературою, біографами.

3. Проміжний простір між виробником та споживачем заселяється великою кількістю постатей - від торговця до галериста, між якими знаходяться критики, спекулянти, колекціонери. Хоч цей простір тяжіє до гібридизації постатей: колекціонера з торговцем, критика із спекулянтом, галериста із колекціонером - все ж таки він залишається замкненим всесвітом.

4. Соціальний статус художника залежить від того, чи втягнений він до авангарду, до руху, а це починає суперечити значущості ізоляції, з якої у модернізмі роблять сутність митця. Це теж викликає повільне відмежування і відхід від публіки. Остання сприймає тільки закони економічного ринку, застосовані до області художнього. Більш того, концентрація виставок у столиці паралельно з їхньою фрагментацією тягне за собою зменшення припливу публіки.

Справді, образ модерного мистецтва, який підтримується усіма видами мас-медіа, робить свій внесок у підлив поваги до сучасного мистецтва: теперішнє судять мірками минулого часу, коли критерії значущості продовжували існувати, коли "модерність" знаходилася всередині концепту "авангарду", коли мистецтво, здавалося, брало на себе критичну функцію.

Ось обставини, які формують цей дивний порядок:

- коли продовжують мріяти про такий авангард, який мав би стати складовою частиною області художнього на підставі імперативу sine qua non (без цього неможливо), хоча й констатують його зникнення.

- коли продовжують вірити в образ ізолюваного митця, жертви спекулянтів, хоч ми маємо приклади збагачення найвідоміших художників і знаємо, що вони є також великими колекціонерами, а іноді і маклерами.

- коли продовжують припускати присутність масової публіки і здійснювати спроби освітніх заходів, хоча добре відомо, що така публіка мало-помалу зникає з художньої сцени.

Сучасне мистецтво має риси, які імпліцитно притаманні комунікаційній мережі: по-перше, це швидкість

Сучасне мистецтво

Анн Коклен



Марсель Дюшан
Кадр з фільму
Ганса Рокстера
"Дадаскоп", 1961-
62

передачі з одного кінця світу на другий. По-друге, це випередження знаком речі перед тим, як бути виставленим, твором художника, чи радше знаком твору, вже циркулює по каналах мережі. Таким чином, знак передуює тому, знаком чого виступає. Нарешті, риса, якою не можна нехтувати, - це *внесення митця в дужки*. Той, хто виробляє твір-об'єкт, сам стає об'єктом обміну знаками. У цій схемі немає місця естетичному судженню з боку виробників духовних цінностей. Власне кажучи, вибір художника відомою галереєю або галереєю-лідером не дискутується. Якщо така галерея є складовою мережі, то продукт, який вона виставляє, автоматично є добрим. Ближчий розгляд його стає недоцільним...

...Виробники отримують та поширюють інформацію через мережу, у якій спостерігається суміш спеціалізованої преси (прес-аташе, агенції, журналістів, художніх критиків, пов'язаних з галереями та музеями) з експертами й комісарами виставок, свосередними сценографами постановки творів, і з комівожерами, які ширяють у небі, здійснюючи імпорт-експорт інформації, або з маклерами, які транспортують їм твори. Треба зазначити, що критик, який майже не був впливовою фігурою у схемі модерного мистецтва, більше не забезпечує самотужки зчеплення між твором та публікою, а супроводжується натовпом професіоналів реклами, розчиняючись у ньому і маючи нещастя зберігати цілковито окремишній статус: як фрагмент механізму



Марсель Дюшан
"Велосипедне
копесо" 1913

Дійсно, якщо в суспільній та політичній царині теорії іноді передують практики, то в царині мистецтва, навпаки, рух на розрив або зворотний рух здійснюється найчастіше окремими постатями, практиками, людьми дії, які спочатку бентежать і які згодом провіщають нову реальність. Ми назвемо ці симптоматичні постаті "скріпами".

У лінгвістиці терміном "скріпи" позначають одиниці, що мають подвійну функцію і подвійний режим. Вони відсилають до висловлення (повідомлення, отриманого тепер) і до мовця, який його висловив (до того). Особові займенники розглядаються як скріпи, оскільки вони посідають певне місце у висловленні, в якому вони виступають елементами коду і, в той же час, знаходяться в екзистенціальних відношеннях з екстра-лінгвістичним елементом, тим, що здійснює акт мовлення.

Вводячи тут термін "скріпи", ми маємо на увазі ці два часових плани: повідомлення, яке ми отримуємо в теперішньому, та його автора, а також подвійну гру цих поєднань, розміщених на межі об'єктивного (готове повідомлення) та суб'єктивного (особистість того, хто його висловив). Якщо ми помістимо нашу точку зору в сучасному часі, факт повернення повідомлення, почутого тепер, своєму попередньому авторові належить до фігури думки, яка зветься анафорою або ж трактується як рух, який відносить назад і змушує елементи минулого знову з'явитися у сфері актуального.

Частота цитування та рух думки, який вони викликають, переконують в тому, що дві чи три постаті, які хронологія відносить до мистецтва модернізму, можуть бути названими "скріпами" з новим режимом, і ми, відтак, відносимо їх до сучасного мистецтва.

Під цим кутом зору, ми, по-перше, потрактуємо так двох художників - Марселя Дюшана та Енді Ворхола, та, по-друге, торговця-галериста-колекціонера Лео Кастеллі.

Усі ці три персонажі займалися діяльністю, яка відповідала основоположним аксіомам режиму комунікації...

1. Марсель Дюшан

...Феномен Дюшана викликає зацікавлення тому, що його вплив на сучасне мистецтво, здається, зростає з плином часу. По-перше, кількість присвячених йому праць стає все значнішою, а по-друге, він має явне чи неявне відношення до багатьох митців сьогодення. Чому? Тому, що цей художник (який відмовлявся бути ним), здається, був носієм моделі своєрідної поведінки, яка відповідає сучасним сподіванням.

Причина цього полягає не так в "естетичному" змісті його творів, як у відношенні його праць до режиму мистецтва і до введення його творів в обіг.

Іншими словами, ось ті попожження, які привертаять до Дюшана і ставлять його у перший ряд "скріп".

1. Розділення сфер мистецтва та естетики (естетика вказує на зміст творів, на їхню самодостатню значущість, а мистецтво є просто сферою діяльності поміж інших сфер без додаткового уточнення його особливого змісту).

2. У сфері мистецтва, яка більше не залежить від естетики, ролі дійових осіб не є тепер визначеними як раніше. (Виробники, посередники та споживачі не можуть більше бути розділеними... Усі ролі можуть виконуватися одночасно. Шлях твору до свого уявного споживача вже не є лінійним, а має форму петлі).

3. Ця сфера більше не знаходиться у стані конфлікту з іншими сферами діяльності, а інтегрується в них. (Відмова від авангардистських рухів і від романтизації постаті "митця").

4. Мистецтво є системою знаків серед інших знаків, а реальність, що розкривається ним, сконструйована мовою - її визначальним двигуном. (Важливість мовних ігор і конструкцій реальності. Мистецтво більше не є емоцією, воно є думкою, а спостерігач і спостережування пов'язані цією конструкцією і замкнені в ній).

Цілком очевидно, що з самого початку ці чотири пункти не були прийнятими. Вони входили в конфлікт із домінуючим

СКРІПИ

Безумовно, існує розрив між двома представленими моделями моделлю мистецтва модернізму, що належить до режиму споживання, та моделлю комунікації, притаманної сучасному мистецтву. Проте, вже у лоні самого модернізму деякі ознаки дозволяли передбачити формування нового стану речей.

режимом модернізму і мали надто сильний протилежний заряд, щоб бути не те, щоб прийнятими, але навіть сприйнятими. Або ж, скоріше, вони були прийняті як екстремальна точка модерного мистецтва. З одного боку, твори Дюшана, справді, не виявляли естетичного характеру, який утворює судження смаку. З іншого боку, вони часто були матеріально несприйнятливими, полягали у чистому ствердженні або в іронічній ствердженні існування сфери мистецтва...

...У 1913 році Дюшан виставляє перші ready-made: "Копесо велосипеда" і "Фонтан". Він залишив, власне, естетичний терен "зробленого руками". Більше немає руки художника, немає манери, а є тільки "знаки", тобто система індикаторів, що позначають віхи місця. Виставляючи "готові" об'єкти, що знаходяться тут, а взагалі використовуються в повсякденному житті (велосипед, урильник, охрещений "фонтаном"), автор говорить про те, що тільки місце виставки робить з цих об'єктів твори мистецтва. Це воно надає художню вартість об'єкту, яким би мало естетичним він не був. Саме вмістце стає носієм художнього заряду: галерея, салон, музей. Або ще тексти, газети, публікації, нотатки, враховуючи особисті, на зразок тих, що Дюшан возив із собою у своєму переносному музеї, у своїх "валізах" та "ящиках".

Сам термін "ящики" добре демонструє, яку функцію Дюшан приписував вмістцу. Переносний Музей може ніколи не бути відкритим, або ж один ящик може бути запакованим, але нічого не містити...

Цінність змінила місце: вона прикріплена відтепер до місця та часу, покинувши сам об'єкт. Розділ між естетикою та мистецтвом проводиться на користь локалізованої сфери, що схожа на сцену: те, що демонструється на ній, і є мистецтвом.

У цьому випадку автор зникає як митець-художник, він є тільки демонстратором. Йому досить намітити, сигналізувати. Єдина ознака його існування - це підпис, що супроводить "готовий" об'єкт. Ця ознака часто буває замаскованою: так було з підписом "Р.Мутт" на урильнику. Так само було ще з кількома випадками особистого асистування¹ (т.зв. ready-made з асистуванням, наприклад, "Тасмний шум" (1916). Згорток мотузки затиснений між двома мідними пластинами. Всередині згортка Дюшан попросив Арнсберга помістити маленький об'єкт, про який Дюшан (відтак і глядач) не знає нічого, крім того, що він спричинює шум, коли рухати ready-made...

...Якщо естетика, а також вміння працювати руками відкидаються вбік, якщо художник стає демонстратором, якщо він виробляє знаки, весь розподіл ролей всередині царини мистецтва має бути переглянутим. Дюшан цим користується.

а) Художник як виробник.

У цій новій грі художник - це той, хто виробляє, тобто виставляє, висуває наперед об'єкт. Він розташовує його і розпоряджається ним. Роблячи це, він ідентифікує себе з торговцем-галеристом, який сам "виробляє" художників на сцені мистецтва. Він їх розташовує і, якоюсь мірою, ними розпоряджається. Він ідентифікує себе, таким чином, з виробником вищезгаданих об'єктів. Що ж до об'єкту заводського виробництва, то тут втручання художника є мінімальним. Він іноді асистує ready-made або іншому знаку, але матеріальність об'єкту залишається поза його впливом. Діяльність цього демонстратора-постановника виявляється у розташуванні об'єкту: він змінює його місце або темпоральність. Таким чином, відмовлено у будь-якій претензії на створення форм та кольорів. Художник не творить, він використовує матеріал. "Зробити щось - це значить вибрати тобик з блакитною фарбою, тобик - з червоною... Ви купили цей тобик, ви не зробили його. Ви його купили як ready-made; всі полотна світу є ready-made, яким допомогли, а також вони є наступальними працями..."

Першим виробником твору є індустрія, а другим - художник, який вибирає фабричний продукт для використання. Художник ідентифікується на етапі індустріального виробництва, він вносить у твір простий "коефіцієнт мистецтва"...

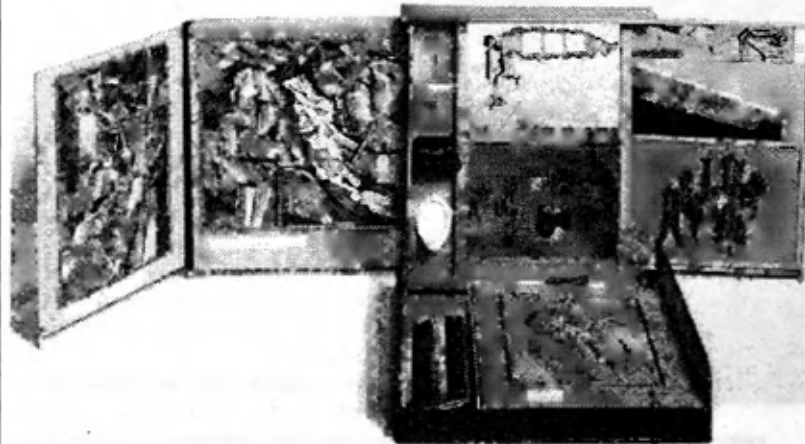
б) Глядач як виробник.

Друге переміщення ролей. Відомий вислів Дюшана: "Саме глядач робить картину". - треба сприймати у буквальному розумінні. Він не стосується, як часто вважають, якоїсь метафізики погляду, ідеалізму сприймаючого суб'єкту, а відповідає добре відомому закону кібернетики, цитованому в теорії комунікації: спостерігач є частиною системи, яку він спостерігає; спостерігаючи, він виробляє умови свого спостереження і трансформує об'єкт, який спостерігають. Очевидно, що йдеться не про відділення художника від його віртуального споживача, а про їхній зв'язок спільною продукцією. Місце художника визначається тут, з одного боку, спостерігачем, а з іншого - фабрикантом.

в) Художник як куратор (хоронитель).

Тут ролі ще раз переплутуються: посередник - хоронитель, галерист чи торговець - це сам художник. Дюшан не тільки зберігає, "консервує" випадок². Він консервує крім цього нотатки, тексти, фотокопійовані об'єкти у своїх валізах та ящиках. Він збирає їх та перевозить з собою. З іншого боку, щоб довершити цикл, він стає хоронителем відділу музею у Філадельфії, який виставляє 45 творів з колекції Арнсберга: його власні твори. Він також є членом журі, граючи відразу дві ролі художника, який виставляє свій твір, і члена журі, який... розкритикував свій же "Фонтан".

У квітні 1917 року у "Товаристві незалежних" він



Марсель Дюшан
"Box in a Valise"
1963

виставляє пісуар з емальованої кераміки, підписаний "Р.Мутт". "Я був у журі, але його члени не знали, що це я прислав його. Я написав ім'я "Мутт", щоб уникнути будь-яких зв'язків з особистістю... Це було, проте, досить провокаційно..."

Чудова ілюстрація: художник - це не окремий елемент, відділений від глобальної системи; немає автора, немає сприймаючого, є тільки мережа комунікації, що замкається сама на себе.

2. Енді Ворхол.

Якщо твори Дюшана є важкоприступними, майже секретними, а їхній зв'язок із суспільством того часу є прихованим такою мірою, що потребує аналізу для виявлення генеральних принципів режиму комунікації, то твори Ворхола, навпаки, є настільки публічними і настільки явно носять відбиток шляхів і засобів торговельної реклами, що це робить так само складною оцінку їхньої сучасності...

...Терміни, які застосовують щодо Ворхола, вкивають, як правило, і стосовно суспільства споживання модернізму: продукційна машина, рекламна система, машина споживання тощо. Його серії, його стереотипізовані повтори продуктів споживання, його підприємство (Factory - фабрика), усвідомлене як справжній консорціум, декларації, які супроводять твори у формі рекламних лозунгів, - усе це, здається, показує, що він - блискучий та сатиричний речник цього споживачього

1. Англійське to assist поєднує значення 1) бути присутнім; 2) допомагати, асистувати.

2. Спочатку термін curator, що тепер частіше перекладають як "куратор", мав значення "хоронитель (музею)". На цьому й побудована гра слів. (Прим. ред.)

супільства. Мистецтво має керуватись законами ринку продуктів, воно має стати таким саме продуктом, як і всі інші.

Ця констатація, яку Ворхол не відкидає, а пихато стверджує, наробила клопотів критикам. Якщо Ворхол - "художник" (а його не можна ігнорувати як такого), то його твори будуть дублюватися: з одного боку, вони добре помістяться у торгівельній системі, але з іншого - очевидно, дезавуюючи цю систему, вони піддають її критиці. Ворхол робить бізнес та не криється з цим, - це дуже непокоїть коментаторів модерного мистецтва. Естетичне судження: "Ворхол не без таланту, у нього точне око" ("Він має справжній дар", - каже Грінберг) перебивається судженням моральним: "Ворхол прагне змусити заговорити про себе" - "З часу свого приїзду до Нью-Йорку у 1949 Ворхол домагався слави з упертістю лосося, що йде на нерест..." (слова Келвіна Томкінса)...

...Як і Дюшан, Ворхол відмовляється від естетики, він кидає своє ремесло малювальника, відкидає вміння працювати руками і присвячує себе Мистецтву, сфері, яка дисоціює питання смаку, краси й унікального. Об'єкти, які він показуватиме, будуть банальними, матимуть ознаки поганого смаку, кічу. Це будуть об'єкти повсякденного споживання: пляшки кока-коли, фотографії, які вирізані з газет та перекомпоновані. У підсумку це - дупліката (дублі), getmade (перероблене). Зовсім, як у Дюшана, йдеться про "вже-тут", але ready-made з асистуванням Дюшана, яке залишається унікальним та майже невловним, Ворхол протиставляє серійне повторення, насиченість образами та парадокс гіперперсоналізованої деперсоналізації. "Це буде чудово, якщо все більше людей уживатимуть серіографію. Ніхто не довідається тоді, чи моя картина є дійсно моєю, чи створена кимось іншим", тобто, всі картини могли б бути його, Ворхола...

Так, якщо Дюшан приписував місцю роль носія повідомлення ("це - частина мистецтва"), відмовляючись відтак від вміння та естетики смаку, то Ворхол, застосовуючи на практиці своє знання мережі, відкидає той останній притулок і ту останню ознаку мистецтва, якою вважалося місце виставки, щоб улаштуватися у всьому просторі комунікації. Перехід від визначеного місця (topos), прикрашеного ярликом "мистецтво", до цілої мережі, яку він посяде всю. Жадана деперсоналізація, таким чином, перетворюється на граничну персоналізацію, бо ім'я "Ворхол" затоплює всі опори...

...Згадаймо, мистецтво для Дюшана не мало більше інтернаціонального змісту, воно існувало тільки відносно місця, де виставлявся твір. Сам твір був банальним об'єктом, вже присутнім у світі, вже виробленим. Втручання художника полягає у його виставленні (перше переміщення) та у підписі, що деякою мірою асистує творчості (друге переміщення).

Спираючись на цю мінімальну дефініцію, Ворхол також покаже ординарні об'єкти не в їхній матеріальності у трьох вимірах, але об'єкти репродуковані (серіографії, фотографії) без якогось втручання з його боку, яке б змістило або опоетизувало

тему. Єдина дія, якою визначається його праця, полягає, відтак, в оприлюдненні цієї експозиції і наданні їй якогось невідступного, неунікного характеру.

Це оприлюднення, проте, є неможливим поза комунікаційною мережею, процес у якій слід підкорити. Цей процес сам по собі, у своїй глибині, належить до сфери комерції, до сфери бізнесу.

Визначення мистецтво - це бізнес. Ось мистецтво, розміщене та визначене світом бізнесу. Це - повсякчас розширюваний простір, гра в якому полягає у тому, щоб зробити вірогідною рекламу, переконати клієнтуру, встановити цінність того, що пропонується. Гра ілюзій, чи дійсно об'єкт є тим, чим бажано, щоб він був? Скажемо про мистецтво так - уможливлена ілюзія, тобто ілюзія, яка принадує віру і живе з цієї віри. Трансформуємо перше формулювання: "Зважають не на цінність об'єкта, а на ту цінність, яку він отримує за вашим бажанням". Об'єкт мистецтва не просто не відрізняється від якогось об'єкта, який він повторює, - він до того ж дотримується тих самих законів поширення чи проголошення цінності.

У цей момент саме художник є тим, хто веде справу цього поширення. Він є "художником-бізнесменом", оскільки бізнес є мистецтвом і, навпаки, мистецтво є бізнесом.

Бізнес гарантується ім'ям, яке самопроголошується всюдисущістю (інтернаціоналізацією) продукту, розмірами підприємства та його численних філій, ролями, утримуваними одночасно агентами підприємства. Ось елементи, які роблять вірогідною ілюзію, інакше кажучи, трансформують ілюзію реальності в реальність ілюзії.

Трансформатор Ворхол.

Робити вірогідною ілюзію... Чи не є це заняттям мистецтва ще з часів античності? Але ці пошуки ілюзії не здійснюються більше ні тим самим способом, ні на тих самих об'єктах. Імітація об'єктів природи або природного процесу як процесу світлового або процесу побудови видимого, до того ж, заводить художника у ситуацію, коли він має відповісти допі, яка утверджується ззовні. Тепер йдеться про побудову допі під власним керівництвом та управлінням цією ілюзорною витівкою.

Визначення мистецтва як бізнесу і художника як бізнесмена - це остання з пропозицій Дюшана. Вона здається ціннішою тільки тим, для кого мистецтво досі є чимось таким, що підлягає розгляду естетикою, тобто з точки зору смаку, краси, унікальності. Дійсно, воно не тільки когерентне Ворхоловій системі, положенням поп-арту, концептуального мистецтва та мінімалізму, але й містить фундаментальну демістифікацію, у якій якраз і полягає принада сучасного мистецтва, що базується на принципах комунікації.

Ось шлях, якого прагнув Енді Ворхол: перехід від статусу комерційного художника до статусу художника-бізнесмена змикає їх обох в нерозривне кільце. Принагідно трансформується у кільце і визначення сучасного мистецтва - поза суб'єктивністю,



Енді Ворхол, 1967

поза експресивністю - так само, як і система знаків, що циркулюють у мережах. Визначення строге, майже нестерпне у своїй ригоричності.

До цих двох скрип, якими є Дюшан та Ворхол, потрібно додати третій елемент трансформації: Лео Кастеллі, ділового агента.

3. Лео Кастеллі.

Емблематична постать світового ринку, як його назвала Раймонда Мулен, галерист-торговець Лео Кастеллі зрозумів, як і Ворхол, ту користь, яку можна отримати від мереж комунікації. Дуже рано, ще впродовж 60-х років, він відіграв роль лідера для інших галерей, брав безпосередню участь у фабрикації відомих митців, уводив у світ художників поп-арту, концептуального мистецтва, мінімалізму.

Художників, з якими він працював, звали Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Франк Стелла, Енді Ворхол, Рой Ліхтенштайн. Своєю успішній галереї завдячує дотриманню таких принципів:

а) Інформація.

Це наріжний камінь успіху. Необхідно бути інформованим про все, що відбувається у середовищі мистецтва не тільки в Америці, але й у Європі. Кастеллі, який розмовляє шістьма мовами, встановлює зв'язок з європейськими музеями, торговцями та колекціонерами із США та Канади. Ці зв'язки можливі тільки в тому разі, якщо замість гри у конкуренцію (така гра є одним із законів режиму споживання), будуть грати у згоду. Асистенти Лео та він сам завойовують майстерні.

Наприклад, Іван Карп тримає його у курсі того, що відбувається в нью-йоркському андерграунді. Це через нього йде інформація про те, що робить Ворхол. З самого початку візит до майстерні не здається Кастеллі надто переконливим, робота є надто близькою до того, над чим працює Ліхтенштайн. Але виставка, яку Ворхол експонує у 1962 році у галереї Стейбл, відкриває йому очі: відтепер він буде незмінним галеристом Ворхола до смерті останнього.

Бути інформованим - це значить, з одного боку, бачити художників, але також збирати документальні дані і постачати ними всіх можливих покупців: каталоги та прес-досьє широко розповсюджуються серед журналістів. Каталоги робляться все більш розкішними.

б) Консенсус.

Утім, щоб ця інформація була врахованою, вона потребує не лише згоди між галеристами, але й деякого консенсусу. Художні критики, хоронителі великих музеїв, художня преса формують усе те, від чого залежить визнання робіт та напрямів.

Важливо добитися цього консенсусу, щоб піднести догори нового художника. Необхідна велика підготовча робота. Так, успіхові Раушенберга на біснале у Венеції в 1964 році передували численні виставки в Європі. Крім того, він користувався підтримкою гуртка, сформованого завідниками галереї Кастеллі, що пройшли ретельний відбір і мали визнаний вплив на американське мистецтво: Річард Беламі та Девід Вітні, куратор Алан Сопомон, художній критик Барбара Роуз, а також колекціонери Р. та Е.Скулл.

Таким чином, консенсус спирається на світські та посередницькі стосунки, на справжню мережу, яку підтримує Кастеллі. Сам він називає галерею "клубом".

в) Зрощення.

Коли було досягнуто успіху художника, престиж Кастеллі зріс. Тобто, зросла віра в нього, те, що змушує ще раз сказати: "Кастеллі був найбільшим торговцем нового мистецтва, оскільки він представляв значну кількість художників, підтриманих консенсусом". Отже, його репутація спирається на цей консенсус, викований великими зусиллями, і його репутація діє так, що коли він представляє художника, автоматично утворюється консенсус на його користь (ось чому Ворхол так хотів увійти до Кастеллі). Отже, презентація художників, що забезпечені

консенсусом, є гарантом імені Кастеллі, який, навпаки, гарантує консенсус. Пов'язуючи своє ім'я з успіхом Джаспера Джонса, Ліхтенштайна, Стелли, Раушенберга та Ворхола, Лео Кастеллі робить з нього ярлик Знак...

г) Інтернаціоналізація.

"Я завжди думав, що моїм художникам потрібна світова репутація..." Ці слова Лео Кастеллі добре ілюструють явища, пов'язані з комунікацією. Щоб бути ефективною, мережа має розширитися, стати практично світовою. Щоб зробити американське мистецтво відомим у Сполучених Штатах, потрібен був кружний шлях через закордон. Рекламні зусилля прикладалися до галерей та торговців поза Атлантикою. Мережа дружніх галерей (вони уклали з ним комерційні угоди, що передбачали розділ комісійних) вкриває два континенти.

Саме галереї Сполучених Штатів, Канади та Європи покажуть "його" художників і саме за їхнім посередництвом 70% робіт буде продано.

Ці дружні галереї виявлять Кастеллі довіру, надаючи йому кредит, який (вони в цьому впевнені) мав принести їм зріст популярності. "Ім вистачило фантазії прийти до мене і визнати що в мене є хороші художники...; я також заходився ділити художників з іншими галереями".

У законі, який проголошує все, що циркулює по мережі, інформацію, тобто реальність, не звертається увага на те, щоб ця інформація відповідала художній правді.

Так Лео Кастеллі зрозумів урок мереж він не може мати тільки одну з них. Потрібно, щоб вони всі були перекресні, а потім відновлені. Світські мережі (всюди показуватися, бути на всіх заходах) мають таке саме значення, як і посередницькі мережі (бхне забезпечення є необхідним), і всі вони, зрештою, є мережами торгівельними.

Представляти тут Лео Кастеллі як одну з скрип сучасного мистецтва - це значить підкреслити важливість цієї моделі для сучасних галерей, які прагнуть відразу ж "стати Кастеллі". Але вони не зрозуміли процесу становлення того успіху, якого він досягнув. Це значить, з іншого боку, визнати важливість і вплив американського мистецтва, найпалкішим захисником якого він був. Це значить також визнати, що його бажання залишитися в історії мистецтва, висуваючи "своїх" художників і роблячи також свій внесок у написання його сучасних сторінок ("Я б волів бути директором великого музею, але я добре усвідомлюю, що вони (музеї) не мають достатньої свободи; справа, якою я займаюсь, та спосіб, у який я це роблю, дозволили мені здійснити всі безумства"), було виконане радше шляхом використання системи саме у сфері комунікації, ніж завдяки смаковій та безпомилковим естетичним судженням.



Лео Кастеллі, 1964

Мистецтво і мислення: роздуми з приводу Марселя Дюшана

Жак Леєнгардт

Марсель Дюшан
"Оголена, що спускається сходами", 1911

Тема "мистецтво та мислення" базується на дуже давній антимомії західного мислення між дискурсом, який вважається логічним, та мистецтвом, яке вважається чуттєвим. Згідно з цією філософською традицією, чуттєвість та мислення є антимомічними, протиставленими, або ж, принаймні, належать до двох різних всесвітів.

Платон вирішив вилючити зі свого ідеального міста художників та поетів, тому що він вважав, що митці, майстри створення несправжнього, позірного, могли тільки розбещувати ум, які сам Платон збирався виховувати у правилах раціональності. Міметичні види мистецтва, які прагнуть змусити сприйняти представлення речі замість самої речі, у його очах заслуговували на назву "облуда".

І через дві тисячі років наша культура ще не розв'язала цю дилему. Дискурс, логос так само протиставляються у нашій свідомості світові образів, як добро протиставляється злу, і навіть розвиток телебачення нічого не зробив для того, щоб уладнати цю ситуацію.

Я хотів би повернутися до цього питання на прикладі одного з найоригінальніших митців нашого століття - Марселя Дюшана (1887-1968).

Коли у 1913 році Марсель Дюшан виставляв в Арморі-шоу в Нью-Йорку "Nu descendant l'escalier" ("Оголена, що спускається сходами"), він виступав лише як один з багатьох художників, без сумніву дуже обдарований, але який ще перебував під впливом імпресіонізму і, до того ж, кубізму. "Nu descendant l'escalier", з цієї точки зору, була художнім успіхом, розумною експлуатацією останніх естетичних інновацій кубістського авангарду. Критики привітали це полотно. Воно



кілька разів виставлялося впродовж наступних років, іноді в рамках "пост-імпресіонізму" (Портленд, 1913). На підставі цих успіхів в 1917 році Дюшана було запрошено на виставку Society of Independent Artists ("Товариства незалежних художників"), на яку він з'явився під маскою, тасмно надіславши роботу, підписану таким собі Робертом Муттом і названу "Фонтан". Це був перший ready-made, запропонований для виставки. З цього моменту розпочалася його безпрецедентна мистецька кар'єра¹.

Минуло вісімдесят років. Будь-яка хоч трохи обізнана у мистецтві особа знає, що ready-made - це об'єкт індустріального виробництва, який пропонується художником "як" об'єкт мистецтва. Митець не претендує на те, що він зробив його, він лише вибрав його та підписав. Відомі також надзвичайно значні наслідки цього анти-художнього вчинку, який пориває з художньою традицією, що робила "ремесло", тобто технічну компетенцію та практику, однією з суттєвих характеристик митця. Таким чином, ця традиція вписувала митця у свою генеалогію, у велику сім'ю, яка розвивається від середньовічного ремісника до митця модернізму. Проте, ця лінія була брутально перервана ready-made, і відтоді мистецький твір виявився відрізнаним від митця-виробника. Індустріальний об'єкт,

серійна продукція, сама машина несподівано зайняли місце лобовно розроблених творів та творця.

Виставлені у музеї, представлені "як" мистецькі твори ready-made пропонували своїм глядачам нову тасмницю, яка не була більше тасмницею багаті душі, що виражає себе у матерії, тасмницею, що створювалася руками митця, а тасмницею, що народжувалася з присутності у просторі галереї або музею об'єкта, який всі знають, всі, можливо, використовували індустріальним об'єктом.

У той час вважали, а деякі вважають і досі, що йшлося про жарт цілком у дусі провокацій, які так любила група Дада. Ніхто не може сказати, чи відіграла якусь роль іронія в цьому дюшановому акті профанації. Але ми повинні принаймні констатувати, що цей жарт (якщо це жарт) відтоді увійшов до нашої культури як одна з найзнаменніших подій нашого століття. І я, сподіваюсь, не ображу Дюшана думкою про те, що він сам не надто швидко усвідомив це.

І все ж слід пережити себе, в чому полягає тасмниця індустріального об'єкта, який проникає у саме серце культури. Щоб допомогти зрозуміти цю подію, я волив би побіжно окреслити історичні рамки, у яких відбувався цей провокаційний акт, розглянувши два процеси, які, на мою думку, і призвели до появи ready-made. Щоб індустріальний об'єкт справді міг бути представленим як "об'єкт мистецтва" під назвою "ready-made", дві історичні трансформації мали впливати упродовж тривалого часу, а саме: індустріалізація повсякденного життя та виникнення естетичного судження, що побутує у новій соціальній сфері, відмінній від тієї, яку формували фахівці. І тільки зустріч цих двох умов дозволяє зрозуміти, яким чином ready-made усталився як визначний мистецький акт і, зрештою, увійшов у всі музеї сучасного мистецтва світу після того, як був відкинутий.

Повернімося до цієї історії, але в її технічних аспектах. 19 сторіччя побачило не тільки розвиток індустріалізації мануфактурних об'єктів. Європа була свідком не лише кінця ремісництва, а відтак і гільдії та спілок підмайстрів, які протягом багатьох сторіч забезпечували передачу умінь. Окрім того, 19 сторіччя - це період фундаментальних трансформацій способу виробництва "інтелектуальних" або "художніх" благ. Досить нагадати про розвиток преси та видавничої справи завдяки паровим друкарням, а згодом ротаторам та про той ефект, який вони справили на письменників та саму літературну творчість. Підпорядкована відтоді масовій продукції, художня діяльність не лише підкорилася тиску логіки цієї продукції, а й зробила з неї новий засіб для свого власного розвитку.

У царині візуальних видів мистецтва ситуація була ще більш революційною. Йдеться не тільки про кількісну еволюцію, зумовлену технічним прогресом, а здебільшого про революцію, викликану технічними винаходами, які стосувалися зображення винахід фотографії, винахід кольорової репродукції, яку інакше називають "хромолітографією". 1 травня 1873 року ознаменувалося першим випуском Musee des deux mondes ("Музею двох світів") Башельє-Дефлоранса, який увів хромолітографію у періодичну пресу.

З тієї пори ці винаходи почали впливати на розвиток візуального мистецтва. Зокрема, фотографія постала прямою конкуренткою образотворчого мистецтва реалістичного напрямку. Через декілька десятиріч Вальтер Беньямін проаналізує наслідки впливу "технічної відтворюваності" мистецьких творів на ймовірне їхнє сприйняття. Нарешті, Андре Мальро визначить

наслідки цього феномену, проголосивши пришесть того, що він назве "Musee imaginaire"² ("Уявним музеєм") ментального простору, в якому всі твори всіх епох та всіх культур можуть співіснувати, оскільки вони (внаслідок того, що їхні репродукції були розмножені у книжках) були відірвані від культурних рамок, в межах яких вони споконвічно продукували свій зміст.

Насправді, революція, яку викликали ці технічні винаходи, стосується передусім способу сприйняття твору, а не способу його виробництва. Пертурбації, що зумовлені цими технічними новачками, попри породжені ними індустріальні трансформації, спричинять глибокий ефект на процес пізнання та категорії сприйняття. Беньямін підкреслював, і, безумовно, слушно, що вступ в контакт із репродукованим мистецьким твором позбавляє останній того, що становило тасмницю присутності/відсутності представленої речі або особи, яка присутня у мальованому зображенні і, водночас, відсутня. Він назвав цю, віднині усунену тасмницю "аурою" художнього твору. Але факт розмноження репродукцій і похідний від нього факт входження глядача у дедалі тісніший контакт не з твором, а з його зображенням, породжував ефекти, що лежали далеко поза питанням тасмниці "аури".

Внаслідок цього всесвіт було заповнено репродукованими образами традиційної малярської діяльності. Малярство, яке упродовж століть мало привілей майже одноосібно візуально репрезентувати світ і символи, які надавала йому людина, раптово зрівнялося з безліччю зображень, що стали виникати завдяки пресі, часописам та репродукціям. Малярське, традиційне зображення, вписане в іконічну серійність, втратило з цієї причини не лише свою "ауру", але також те, що можна назвати його безвідповідальністю. Я називаю безвідповідальністю малярського твору мистецтва ту його рису, що він обов'язково є складовою частиною установ символічної влади. Про його автономію не може бути й мови. Це просто його умова. Факт виходу на арену публічних зображень змушує поставити питання про відповідальність, яке переростає у саму відповідальність. Малярське зображення має віднині вступити у бій з публічним зображенням, яке виникло зовсім недавно, але вже встигло довести свою значущість.

Безвідповідальність зображення зберігалася протягом тривалого часу завдяки його самотності та інституціональній природі. Небагато третіх осіб із суспільних механізмів мали

2 A. Malraux.
Le Musee imaginaire,
Paris,
1947

V?? V??

Марсель Дюшан
"Пилочка на
Великому Скелі",
1920. Фотографія:
Ман Рей

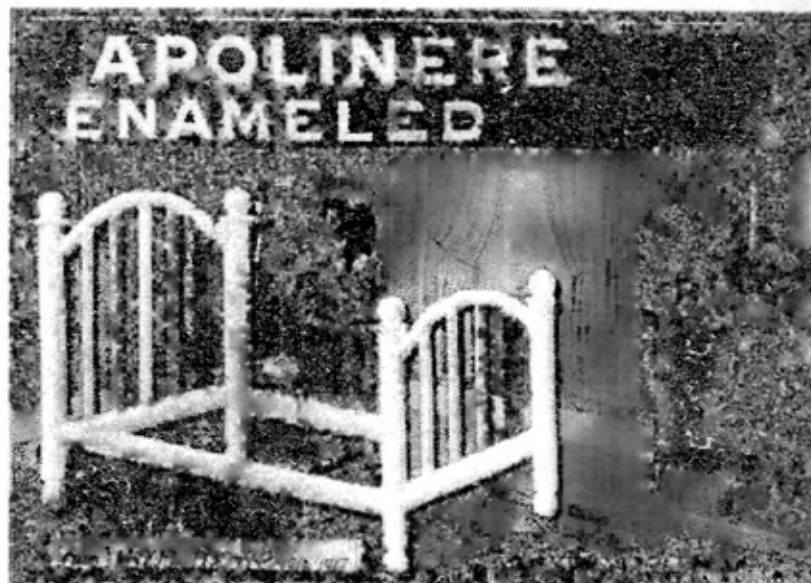




Марсель Дюшан
Гра в шахи в
Pasadena Art
Museum, 1963

доступ до його виробництва, а його споживання керувалося правилами його демонстрації. Справді, зображення з'являються тільки в дуже добре структурованих соціальних та інституційних рамках церкви, князівському палаці та, починаючи з 17 сторіччя, буржуазному інтер'єрі. Ці простори, які самі значною мірою підпорядковані суспільним правилам поведінки та інтерпретації, становили собою, як згодом музеї, різновид інтерпретативного коду для зображень. Навіть сьогодні, коли ми вже звикли до того, що я назвав би музейним сприйняттям мистецтва, і можемо розглядати малярство Мікеланджело, Рубенса або Веласкеса як "картини", тобто автономно аналізувати організацію фарбованих поверхонь у певному просторі, той факт, що ці твори

Марсель Дюшан
Apolinere
Enameled, 1916-17



з'явилися перед очима своїх глядачів у церквах або замках їхніх замовників, значною мірою перешкоджає такому формалізованому розбору. Картина спочатку була зображенням якогось святого або короля, міста або краєвиду, в яких глядач розпізнавав знаки соціальної структури або визначної події. Можливість адекватно розглянути твір тісно пов'язана з інституційними рамками, в яких він був виставлений на огляд.

Але тепер відбувалися два одночасних та взаємопов'язаних процеси: розвиток музею та дедалі зростаюча автономія мистецтва. 19 сторіччя урочисто відкрило новий простір для демонстрації мистецтва: музей. З його допомогою твори вилучаються зі своїх культурних за походженням рамок і виставляються на огляд у більш нейтральних (принаймні, зовні) рамках. Цей перенос, безумовно, фундаментальним чином модифікує умови сприйняття творів. Знаменита фраза Моріса

Дені свідчить про основоположну точку цієї еволюції і суттєвий символічний поворот. Цей художник мав звичку говорити своїм учням: "Запам'ятайте, що картина, перед тим, як стати бойовим конем, оголеною жінкою або якимось анекдотом, є насамперед плоскою поверхнею, вкритою певним чином поєднаними барвами". Цей тисячу разів повторюваний афоризм характеризує нову точку зору, неймовірно для попередніх сторіч, згідно з якою картина має розглядатися художником так само, як і відвідувачем музеїв. Віднині твір мистецтва буде усвідомлюватися та оцінюватися поза всякими розповідними, символічними, релігійними і навіть описовими посланнями: картина є тільки фарбою на полотні.

Отже, музей створив нову культурну модальність мистецького твору, яка запрошувала до сприйняття та користування творами, особливо творами минулого безвідносно до їхньої первісної функціональності. Специфічність естетичного

досвіду, набутого завдяки музею, модифікувала погляд публіки на твори, і передусім на твори як такі, що й демонструє фраза Моріса Дені.

Інший еволюційний процес, властивий 19 сторіччю, це, як ми знаємо, розвиток засобів технічної репродукції творів мистецтва. Це означає також, що мистецтво з'являється поза сакральними просторами, які історично сформували його сприйняття, зокрема церквою та музеєм. Саме з тих пір скарби світового живопису та мистецтва стали приступними у формі зображень у книжках, на поштових листівках або хромолітів, які можна повісити на стіні. Це було відкриття нової історії сприйняття мистецтва і, відтак, початок нової історії мистецтва. Вона мала протягом десятиріч співіснувати з музейною модальністю відношення до мистецтва.

Таким чином, з моменту, коли зображення вислизнуло з-під виключного контролю митців і ввійшло у професійне поле журнальних фотографів, журналістів, зокрема, творців реклами, митець, який, як я зазначав, щойно звільнився від своїх традиційних замовників, побачив, що йому під силу уникнути цього поля і навіть уникнути самого зображення. З цього часу митець мав наново утвердити свою естетичну владу як етичне правило, поле прикладання якого могло бути тільки візуальним інвентарем, тобто, технічними модальностями маніпуляції зображенням. Йому належало відмовитися від невинної прозорості зображення, перебороти віру в його безпечний характер. Криза зображення, яка виступила результатом цих процесів, була наслідком критичного аналізу його формальних та ідеологічних характеристик. Таким чином, Дюшан дав поштових аналізу соціальних та епістемологічних умов візуальної практики.

Відомо, що Дюшан винайшов об'єкт ready-made. Натомість, забувають, що він винайшов і зображення ready-made, тобто, презентацію друкованого зображення як твору мистецтва. Так було у випадку його сентиментального зимового пейзажу, намальованого Софі Нідерхаузерн та хромолітографічно репродукованого, який він виставив практично без ретушування під назвою "Аптека" (1914). Так було і з кількома варіантами його методу перевертання, наприклад, відтворення намальованої реклами під назвою "Apolinere Enameled" (1916 - 1917) або відтворення "Джоконди" Леонардо да Вінчі під провокаційною назвою "L.N.O.O.Q." (1919). Дюшан справді усвідомив, що митець був відтоді протиставлений не лише зображенням з історії мистецтва, але знаходився у конфронтації з усіма зображеннями, виробленими сучасними засобами продукції та репродукції. Зображення поступово, через карикатуру, а потім через фотографічні маніпуляції (які призвели до появи монтажу та синтетичного зображення) було перекладене з мови об'єкту, що виробляється самими тільки митцями, на справжню мову. Змогло народитися нове усвідомлення зображення як мовлення. З нього розвинулася нова діяльність - маніпулювання структурою та ефектами зображення. Відтак зображення увійшло в орбіту метакартинної рефлексії.

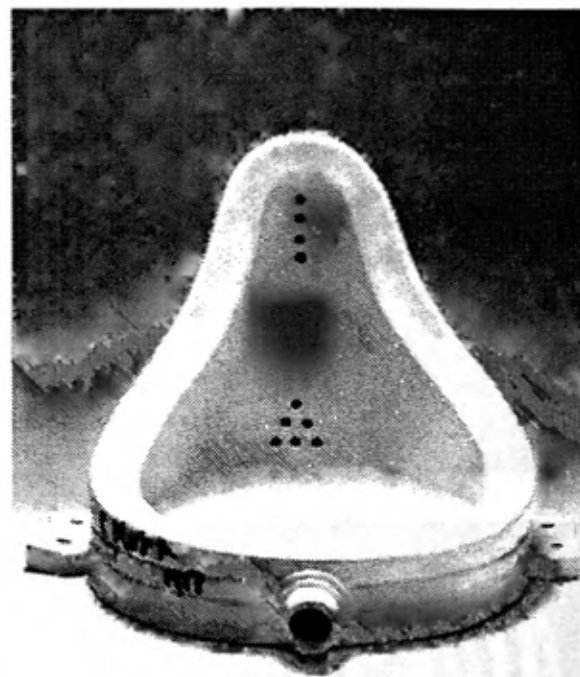
Етична свідомість митця не могла відтепер уникати обов'язку здійснювати метакартинну рефлексію, підвалини якої заклала робота Дюшана. Наприкінці сторіччя стала панівною саме така ситуація, яку передчував Дюшан, і я вважаю, що в цій радикальній еволюції світу зображень і слід вбачати причину надзвичайного успіху Дюшана. Справді, митці вже ніколи не поверталися до стану цнотливості, втраченого на

початку нашого сторіччя.

Це, проте, надале особливого значення місцю пластичних видів мистецтва у сучасному устрої мислення. Якщо митці чомусь втрачають здатність творити, якщо вони відчують, що їм більше не дозволено малювати так, наче ця діяльність дає лише право на самовираження, то це саме тому, що вони колективно зайняли першорядну позицію у постмодерністській системі влади, користуючись важливістю, яку набуло зображення в організації нашого світу. Необхідність розвитку критичного ставлення до зображення зробить внесок не тільки у саме мистецтво, але й у суміжні з ним дисципліни, які розвиваються з цієї трансформації візуального світу. Завдяки цьому зменшилася традиційна дистанція між читанням та баченням, а після цього вийшла в світ загальна знакова теорія Фердинанда де Соссюра. Пришестя семиотики стане суттєвим симптомом нової критичної уваги до мови зображення.

Другий процес, який ми повинні окреслити для кращого розуміння інтервенції Дюшана та ready-made - це історія естетичного судження. З кінця 18 сторіччя, внаслідок соціального, політичного та епістемологічного розшарування, про яке засвідчила Велика буржуазна революція, колишні системи правил, які керували естетичним судженням, на думку Канта, загубили соціальну базу своєї легітимності. Вибір індивідуалізму, дедалі очевидніша застарілість інституцій, які чинили законодавство у царині прекрасного, ставили перед філософами мистецтва нерозв'язані питання. Кожен окремий індивід був спроможний вирішувати, чи є твір красивим, чи ні. Записавши поза увагою Академії, чії судження дуже скоро стали носити знеславлене імення академізму, зазначимо, що й інші строги системи правил, які протягом тривалого часу приймалися обмеженим колом бомонду, дедалі більше ставали об'єктом зневаги. Нове, яке поривало з цими правилами, потроху тягнуло до себе митців, приваблюваних буржуазною клієнтурою, яка була сама вільною від старих критеріїв або ж бажала закріпити ті з них, які були властиві їй. Це модерне нове у 19 сторіччя стало характерною рисою, символом мистецтва. У новому мистецтві відчувається (оскільки віднині старе та нове вступили у відкритий конфлікт) те, бурхливим виразником чого стане авангард.

Отже, Кант у своїй "Критиці довільності судження" здійснив радикальну модифікацію точки зору. Відмовивши у праві бути критерієм або правилом відношення, яке визначає, чи є твір "красивим", він буде стверджувати, що естетичне



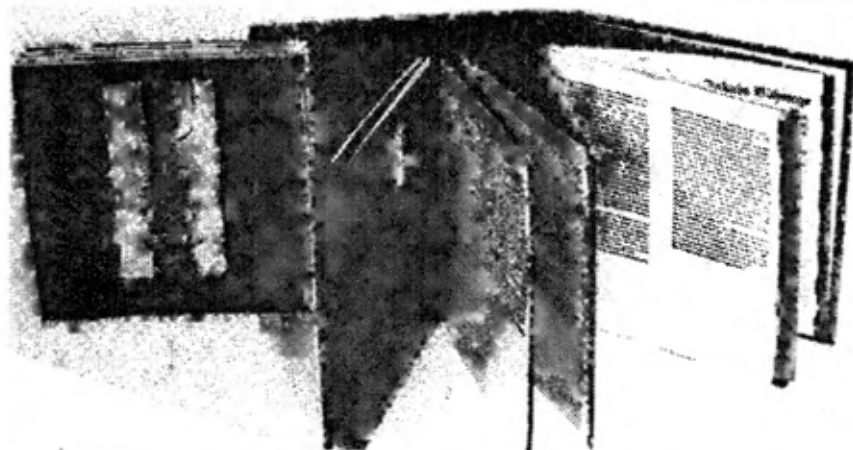
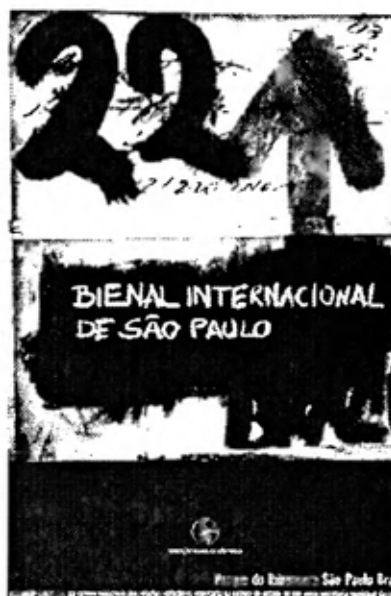
Марсель Дюшан
Фонтан, 1917

V V V

Сан-Паоло бієннале

Бразилія, жовтень-грудень 1994

Участь українських митців у великих міжнародних бієннале - справа не така вже й звична, щоб можна було пропустити таку подію, як Сан-Паоло бієннале-94. Завдяки фінансовій підтримці американського мільярдера Джорджа Сороса, Україна мала змогу репрезентувати себе на цьому, на думку деяких фахівців, престижному огляді мистецьких сил. Логічно було б поставити запитання, чому в такій презентації зацікавлений багатий американський дядько і не зацікавлене вітчизняне



Ігор Подольчак,
проект "Art in Space"

міністерство культури, проте це питання риторичне і ймовірна відповідь неминуче буде загальним місцем.

На Сан-Паоло бієннале Україну репрезентували Ігор Копистянський (без Світлани Копистянської, яка виступила у

"збірній Росії"), Тістоп (без Маценка) та Ігор Подольчак (без Ігоря Дюріча). Вибір Центром сучасного мистецтва Сороса саме цих митців оцінювався більшістю спостерігачів як застосування принципу no risk. Справді, номери були

безпрограшні... Наслідком цього стало те, що все було досить нудним. Звичайне бієннале із звичайним засиллям "інтернаціонального стилю" - інсталяції з книжками, одежею, природними матеріалами (так би мовити, умберто-еко-арт), звичайні "весільні генерали" на кшталт Лонга чи Раушенберга. І Україна нічим не виділялася на цьому тлі, як втім, не виділялася б, якби Марта Кузьма запросила б інших творців. Закінчити я хочу уривками з інтерв'ю, які були взяті у представників українських мистецьких кіл після перегляду відео-матеріалу про бієннале.

М.Кузьма: "Все було організовано дуже погано, але я гадаю, що це реальність усіх бієннале. Зрештою, вийшла цікава виставка, яку непогано було б порівняти з Венеційським бієннале, де більше займаються політикою, ніж формальними пошуками..."

О.Соповійов: "Організація погана, але твори гарні. Сподобався ось цей... з книжками..."

П.Моцюк: "Якщо серйозно, то я вважаю, що пора бієннале вже минула. Майбутнє за ідеями, які б об'єднували митців не за географічним принципом, а за напрямками, в межах яких вони працюють".

У.Кільтер: "Україна на Сан-Паоло бієннале не була українською - це добре, але водночас і погано. І ще - всі слов'янські імена, які там були репрезентовані, я знаю по Берліну. Мені не подобається, коли відбір ведеться через Берлін. Цікаво порівняти, наприклад, "Документу" та "Сан-Паоло", і бачиш, що великої різниці між ними немає, тому що шляхи на такі бієннале зафіксовані."

КАТЕРИНА СТУКАЛОВА

Серія виставок та акцій у галереї "Бланк-арт"

вересень 1994 - листопад 1995

Появу на київській художній сцені галереї "Бланк-арт" (або ж Центру сучасного мистецтва "Срібний слід") можна впевнено зарахувати до головних подій 1994 року. Досить вказати, що серед виставок нового мистецтва, які були проведені протягом періоду з липня 1994 по червень 1995, на рахунок "Бланк-арту" припадає більше третини. Проте це - не головний фактор гучного успіху галереї. Попри відсутність



серйозної конкуренції та щасливої наявності постійних спонсорів, існувало й ще декілька причин, які визначили її популярність.

Простір галереї, скромний за розмірами, але привабливий за дизайном (стандарт "західної галереї"), з самого початку зумовив її головну спрямованість - проведення персональних виставок. Жоден груповий проект тут би просто не помістився. Й справді, Олександр Бланк

Руслан Кутняк
"Сексуальний меч
пролетаріату, який
переміг" листопад
1995

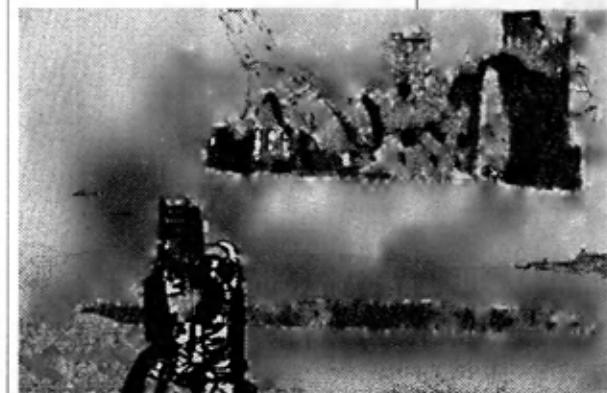
TERRA INCOGNITA



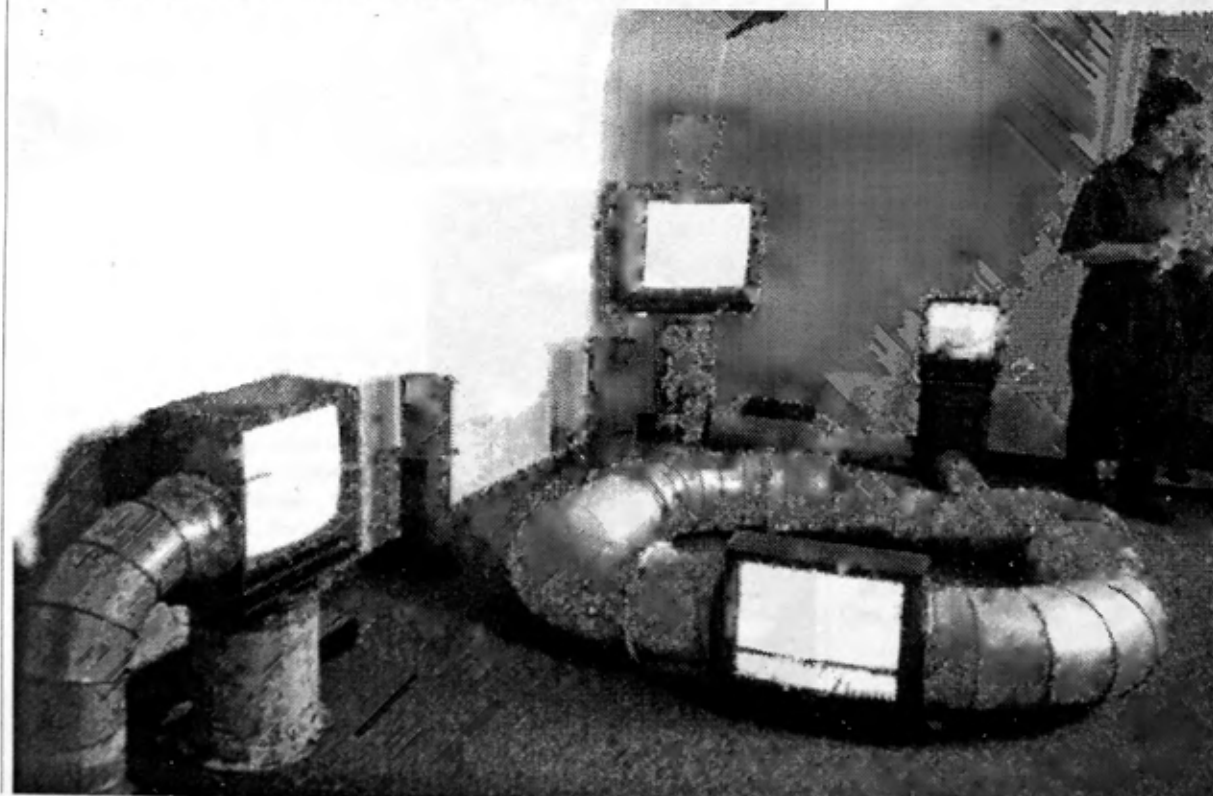
зосередив свою діяльність на показові персональних проектів. Дозволю собі філологічну гру в дусі Сидора-Гібелінди - французькою "personne" означає, як відомо, й "дехто, особа", й "ніхто". В цьому сенсі, виставки, які проводилися галереєю, цілком відповідали статусові "персональних" - в ній виставлялися і зрілі, професійні митці, так би мовити, персони, й художники відверто слабкі (не "ніхто", звичайно, бо ж всі ми кимось та є, але з мистецької та професійної точки зору - напевне, не Бог знає хто).

В західному мистецькому житті така ситуація була б неможлива - там ієрархічних принципів дотримуються свято. Звичайно, мистецтво від цього особливо не виграс, зате галерист убезпечений від прикрих помилок. А втім, дивно було б й припустити, що в нашій варварській країні така стратегія галереї (точніше, відсутність стратегії) викликана

Василь Цаголов "Я
більше не
художник"
(фотографія:
Н.Мандрич)



Девід Ріс Девіс
"Memorial", 1992.
Виставка
"Мерсімауер"
березень-квітень
1995



Едуард Колодій,
Ігор Ходзинський
"Покальне
зондування"
червень 1995

TERRA INCOGNITA

лише нецивілізованістю. Адже, якщо йдеться про галерею Бланка, то ми маємо справу не зі звичайним київським салонником, яких в нас вистачає.

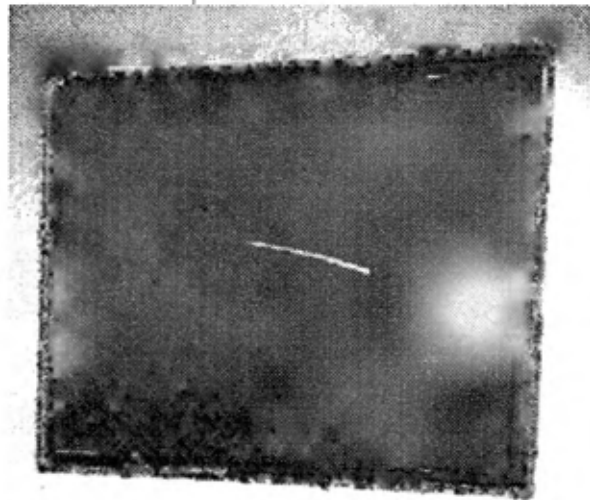
Перші кроки "Бланк-арту" в страхливому світі українського арт-бізнесу були виваженими та безпомилковими. Ставка на професійність (експозиція на Першому київському мистецькому ярмарку, яка вражала уяву своєю гіперкультурністю, співпраця з Сухолітом, Маковим - себто нашими місцевими суперпрофесіоналами, які здатні скласти міцний кістяк солідної та престижної галереї), вміння маніпуляція скандалом (адже Бланк прихистив у себе "вигнаного" з Українського дому Подольчака, чим привернув увагу й "радикальних" кіл). Й, як не прикро, радикальні кола справді зацікавилися.

Важко сказати, хто саме виступив "кіллером" чистого "Срібного сліду". Ймовірно, самому Бланку кортіло більше уваги з боку кіл українського транс- і не транс- авангарду. Таким чином, демонстрація фільму В.Цаголова "Молочні сосиски" стала поворотом на 180 градусів. Непрофесійність цаголівського фільму, неминучий дилетантизм "гарного художника", що вирішив стати "гарним режисером", був особливо очевидний в стінах галереї "високопрофесійної спрямованості", якою до цього була "Бланк-арт".

Звичайно, перетворення галереї в ще один тусовочний центр - не справа рук однієї чи декількох осіб. Це типове породження ситуації, що склалася в Києві. Адже саме після окупації галереї "молодо-комуноу" та пташенятами з

інших гнізд, прийшов по-справжньому гучний "успіх". Безперечно, галерею, що робить ставку на професіоналів, у нас би швидко забули, та й проєктів би на рік не набралось. Тому закінчити свої роздуми я хочу не звинуваченням галереї у виборі шляху найменшого опору, а щирим побажанням - знову повернутися на свій шлях.

КАТЕРИНА СТУКАЛОВА

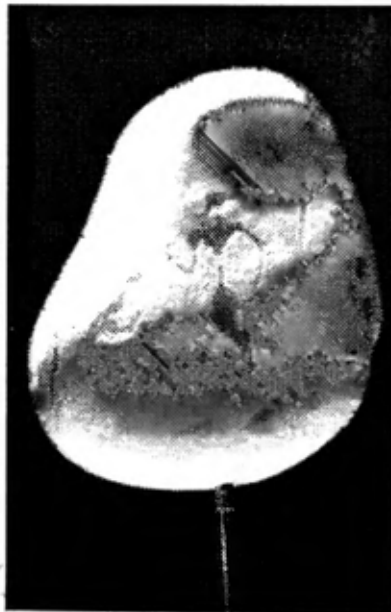


Кирило Проценко "Зірка, що падає" грудень 1994

Олександр Сухоліт "Золоте теля" вересень 1994



Арсен Савадов, Юрій Сенченко квітень 1995



Олександр Ройтбург

галерея Бланк-арт червень 1995

Ім'я Олександра Ройтбурда повік не зітреться, не вплине із золотих скрижалів українського трансавангарду. Період сумнозвісної перебудови-перестройки був його зоряним часом, а соц-артівський стеб - справжнісінькою ситією, в якій він хлопався, аки риба у воді.

Шість довгастих робіт - полотно, олія, одна більша, друга менша, на головній стіні - тетраптих без назви - не додали паврів до його вінка. "Ну, кубізм", - сказав Соловійов, і, справді, важко не сплутати їх з якими-небудь рухомими машинеріями Жоржа Брака. (Самому авторові більше сподобалося слово "Футуризм". Мабуть, тому, що для нього якраз "все в минулому", як для бабусь з максимовської картинки.)

Близьке зімітовані образотворчий мотив, копирит, фактура певного напрямку початку 20 століття, також зімітовано художне відкриття, без якого неможлива будь-яка творчість - у ролі заяви на нове бачення. Зімітована навіть сама імітація, де мистецький продукт перебуває на хисткій межі між безпардонним плагіатом та натхненною копією, homage'м на честь невидимого бійця, що брав участь в боях європейського кубізму, які давно вже відлунали. Відтак, у композиційному плані Ройтбург мимоволі дотримується свого улюбленого принципу візуального дублювання образу. В ідеологічному - це знову ж таки "імітація" (без лапок тут просто-таки неможливо обійтися) розгонистого "жесту генія", який просто зобов'язаний відмітитися на всіх стильових іпостасях 20 століття, щоб уникнути звинувачення в одноманітності. Увесь він в чомусь французькому, увесь він у чомусь кубістському. Враження "метафізичного здригання" - ось що виносить глядач з цієї виставки. Void, просто Ройтбург. Без гарніру і трохи підігрій.

ОЛЕГ СИДОР-ПЕБЛИНДА

Павло Маков

МІСЦЕ

Галерея Бланк-арт, листопад-грудень 1994

Місто, воно ж Людина. Людина, вона ж Книга. Книга, вона ж Місто. Місто, і так далі - але до чого це все? В усякому разі, це звучить справедливіше, ніж, скажімо: "Тема урбанізму в графічній творчості Павла Макова". Адже якщо йдеться про місто, та ще таке велике, як Харків, та яке авторові знайоме до болю і до дрібниць, то логічно припустити наявність урбанізму - якого у Макова не було й немає.

Його офортні естампи 80-90 років, особливо цикл з п'яти частин "Місце" (1992-1993) - на виставці в галереї "Бланк-арт" йому відвели окремий простінок, так би мовити, зону ретроспекції - всі вони навіяні, натхненні, народжені Рідним Містом, яке для кожного його мешканця, нескільного до зради рідних пенатів - ще й Вічне Місто. Тут же - безгосподарний степ, укритий руїнами, степ-місто - немовби здобута, але зовсім не ідеальна рівновага між містом та селом, містом та степом: степ, уже охоплений виразками міської структури, що наповзає на його моподечу широчінь, немовби фурункульна пошесть; місто, що загубило свій колишній устрій - безпритульне, гарячкове - залишки колишніх архітектурних ансамблів, які розбрелися по степу. Отже, Харків - Четвертий Рим? Рим після нашествия чергових вандалів-гунів, коли на Паладині паслись кози? Попередження з'яви "Місця" - в його вавилонському

морозі - були й у похмурих містах 1990-1991 років - "Сонячному пейзажі", "Фонтані", "Богинях та Схилах".

Але в тому самому "місці", в свою чергу - відзначимо це з запізнілою мудрістю сьогодення знання - міські комунікації вибудовувалися в артеріальному ритмі, вигиналися звивами площі-апендикса, розшаровувалися кишковими трактами. Настав час - і Маков знайшов справжнє втілення Міста в Людині та Книзі: основну частину виставки "Місце" складав розброшурований показ його атекстуальної книжки "Води", виданої в Москві шліфованим шовкодруком ручним способом гомеопатичним накладом - 40 примірників. Як лейтмотив видання використано анатомічний атлас - розтин людських грудей та черевної порожнини з якогось старорежимного довідника. За допомогою нашарування тіней на прозорому папері зверху додана схема сечовипускання, яка виглядає зовсім не принизливо, а урочисто, ледь не сакралью - як чаша на вигнутій ніжці із стикаючими до неї багряними потоками. Потім чаша в книзі виникає ізольовано-збільшено як часто повторюваний елемент пейзажу, де всі води зливаються, кожна в свою чашу, чашу життя. "Всі потоки до моря пливають, але море - воно не наповнюється: до місця, ізвідки



пливуть ті потоки, вони повертаються, щоб знову плисти" (Екл., гл.1,7). Фізіологізм Макова можна назвати філософічним: він не настирливий, його взагалі важко виявити, скрізь його супроводжує відчуття неминучої дистанції, яка не дає окуві заглибитися досить далеко. На рівні явища книги - можна оцінити цю виставку як епізод відродження книги-організму, якої нам так бракує після недоладного вінегрету перебудовних та пост-перебудовних книжкових розкладок, які іноді тішать нас вибором тем, але ніколи не є взірцем смаку - про який у Макова свідчить усе, аж до поруватої фактури паперу, ворсистості вставних ілюстрацій, трохи обірваних берегів сторінок. Адже організм - це і Людина, і Книга, і Місто. І навіть Степ, заражений Містом.

ОЛЕГ СИДОР-ПЕБЛИНДА

Від редакції: за проханням автора виставки повідомляємо, що книжки "Води" та "Амфітеатр, або Volvulus" П.Макова були надруковані за допомогою і за сприяння Миколи Штока (фото та участь у розробці дизайну). Поліграфічне виконання здійснено "Московською студією" (спільною російсько-американською друкарською студією в Москві).

Микола Трох ПОРНО- ГРАФІЯ - ДЗЕРКАЛО НАШОГО ЖИТТЯ

музей Київська фортеця
грудень 1994

В музеї "Київська фортеця" відбулася дивна акція відомого київського фотохудожника Троха. Вона називалася "Порнографія - дзеркало нашого життя". Трох виставив триптих. Центральна його частина й була власне порнографією. На величезному аркуші фотопалери була зображена літня жінка, зодягнена в святкову шкільну форму з безсоромно задертою спідницею. Її великі, переплетені товстими венами руки залупалися між широко розкинутими ногами. Вона напівлежить, спираючись на облуплену брудну стіну. До того ж, знімок було пофарбовано в червоний колір. Ліва частина являла собою звичайнісіньке дзеркало, а права - надрукований навпаки міський пейзаж. Це

Фотографія:
Р.Гінзбург

одноповерхова халупа-магазин з написом "ОСЯМ" ("М'ЯСО"), над дахом якого височіла баня церкви. Фінансував акцію Центр сучасного мистецтва Сороса. Спробуємо з'ясувати, що ж це все-таки було?

Мистецтво, як відомо, є відображенням довколишнього світу в художніх образах. Довколишній світ може бути дуже різним, все залежить від того, яким його сприймає митець. Київський фотограф Трох сприймає його як порнографію, тобто, згідно з визначенням Радянського енциклопедичного словника, як "вульгарно-натуралістичне непристойне зображення статтевого життя...". Термін "порнографія" в його сприйнятті набув абсолютного сенсу і розповсюджується на всі прояви нашого життя. Взаємини уряду та народу - порнографія, промисловість - порнографія, кохання - порнографія, мистецтво - також порнографія, секс, і той порнографія. Варто зауважити, що Трох не самотній в такому сприйнятті світу. Митці останньої хвилі, які годуються з рук Марти Кузьми (директора Центру сучасного мистецтва Сороса), також танцюють навколо прутня та півки. В екстатичному захопленні від свого "Я" вони репрезентують світ як сексуальний полігон. Навіть політики схильні аналізувати дійсність через статтеву сферу. Голова ЛДПР Жириновський розробив свою досить оригінальну періодизацію історії СРСР. Для нього ленінський період був добою згвалтування, сталінський - роками гомосексуалізму, хрущовський - онанізму, брежневський - групового сексу,

горбачовський - політичної та економічної імпотенції (див. "Ліберал", 1991, №1).

Трох вирішив кинути погляд далеко та копнути глибоко. Він створив символ та провокаційне середовище, яке характеризує епоху змін. Він свідомо ввійшов у традицію, створену минулими епохами змін, які висунули на перші місця в культурі разом з геніальними гуманістичними творами мистецтва страхітливо-порнографічні. Іноді ці дві тенденції об'єднувалися, зливаючись в одному творі.

Хоч термін "порнографія" з'явився у 18 сторіччі, ми можемо сміливо стверджувати, що період занепаду Римської імперії був періодом розквіту порнографії, яка багато в чому стала символом та головною рисою духовного життя римлян. Цими ж особливостями позначена доба Відродження, початок 20 сторіччя та його кінець.

"Чому ж так відбувається?" - риторично запитував Трох, спостерігаючи, як глядачі (головним чином, художники, фотографи, мистецтвознавці, актори та музики) уважно вдивляються в центральну частину (порнографічну) цього триптиха, розмірковуючи про щось, кидаючи погляд то на себе у дзеркалі, то на зображення магазину з тасмичною вивіскою "ОСЯМ", поступово стаючи частиною цього порнографічного світу, де все об'єднано знаком "дорівнює".

ОЛЕКСАНДР ПЯПІН



TERRA INCOGNITA

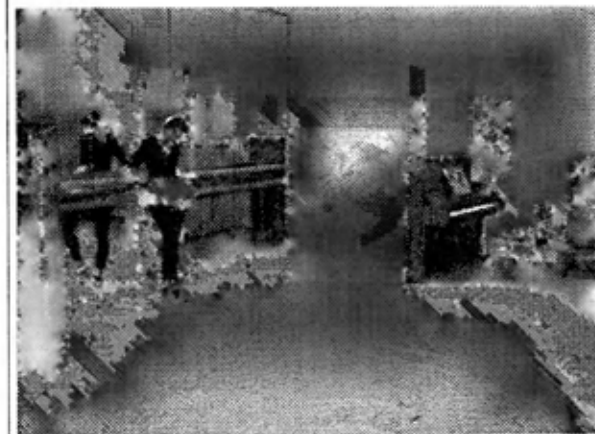
Ігор Коновалов, Анатоль Варваров РЕПЕТИЦІЯ

Репетиційна зала театрального інституту
17 грудня 1994

гармонійне повторення хореографічних екерсисів. Простір виставки та простір учбової репетиції візуально об'єднуються, синтетично доповнюючи один одного. Те, що діється тут, набуває остаточного смислу в присутності глядачів, так як переплетення непрезентабельного та експонованого може відбутися лише в момент спостереження. А обстановка фуршету допомагає дотриматися всіх "законів жанру".

На завершення, хочеться побажати митцям не бути причетними до манери некомпактності - та невизначеності висловлення власних задумів, яка сумнозвісно розповсюджена у українському мистецтві, коли у глядача несамохіть виникає потреба в додаткових авторських поясненнях з приводу побаченого.

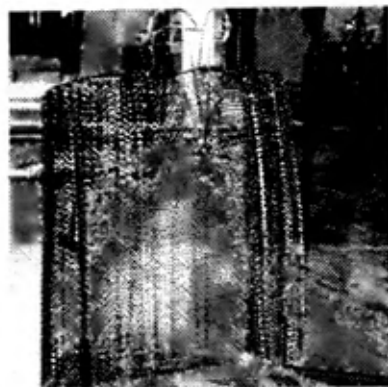
КСЕНЯ МИЛІТИНСЬКА



TERRA INCOGNITA

РОТ МЕДУЗИ

Центр сучаних мистецтв Брама лютий-березень 1995



Ірина Ластовкіна



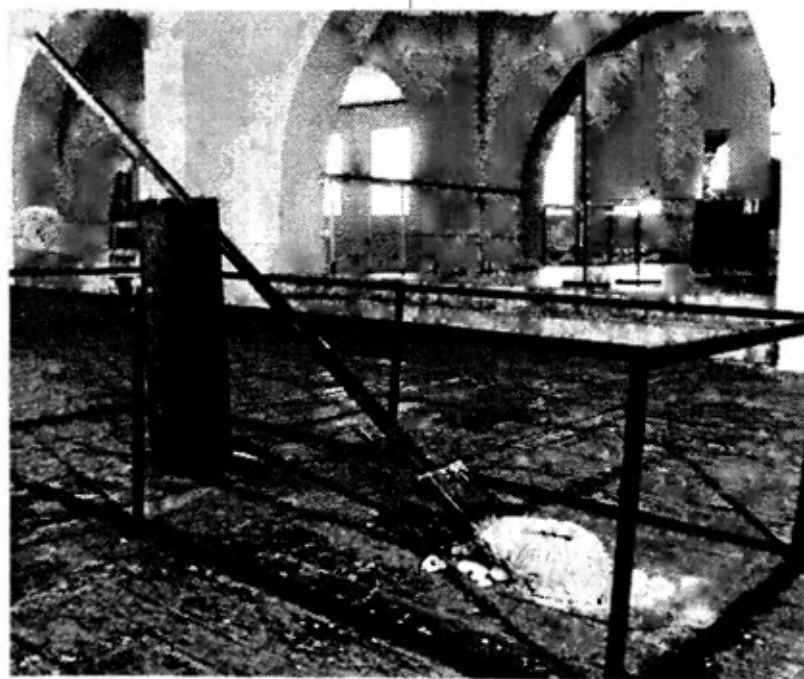
Ілля Ісупов



Ілля Чичкан



Наталія Філоненко



Катрін Мете-Бюренд (Франція)

Здавалося б, феміністичні традиції в мистецтві України давно вже канули в Лету. Одна з останніх художніх акцій цього напрямку відбулася в Києві десь у 1916 році. Якщо пізніше, в двадцятих роках, феміністки й відзначились якимись діями, то це були вже суто політичні виступи й ставили перед собою конкретну мету соціального перевлаштування держави.

Акція "Рот Медузи", що відбулася 24 лютого в київському Центрі сучасних мистецтв "Брама", мала характер експерименту, своєрідного тестування

мистецької еліти на здатність сприйняття нею ідей фемінізму і можливість найближчим часом відновити забуту традицію. Куратор проекту - Наталія Філоненко, та спонсори - Фонд сприяння розвитку мистецтва України, Центр сучасного мистецтва Сороса та Французький культурний центр, як з'ясувалося, поставили перед собою нелегке завдання. Ідея фемінізму не знайшла духовного відгуку в наших митців, які думали більше про те, як би потрапити в експозицію акції, бо всі розуміли - ця подія буде своєрідним кроком в історію. От і загубилась ідея у дзеркальному лабіринті, збудованому на другому поверсі галереї, як образ споконвічного друга і ворога жінки, коридорами якого, вдивляючись у себе, вона блукає все своє життя.

Жодна жінка, яка брала участь у цьому проєкті, не змогла усвідомити цю акцію, як спробу довести свою спроможність упевнено протистояти чоловічому домінуванню в мистецтві. Наталія Філоненко сумно констатувала: "Войовнича декларативна програма фемінізму не має в Україні соціокультурної основи. Це радше романтична мрія, рефлексія на існуючий на Заході фемінізм, варіант "поетичного фемінізму" або просто бажання бути схожими на своїх західних одноплемінниць. У нас, у країні колишнього статевого зрівнювання, ще не сформувалося підґрунтя для жіночого

недоволення своїм соціальним і творчим статусом. Хто в нас буде шляхи, залізниці, будинки, хто нещодавно керував Верховною Радою? А культурою?.. То був фемінізм, створений театром абсурду радянського способу життя, який, з одного боку, вимагав тупої простоти, а з іншого - неймовірних духовних та інтелектуальних потуг..."

Наталія Філоненко зібрала під одним дахом і чоловіків, і жінок, сподіваючись, що це буде спроба з

різних точок зору роздивитись жіночу сутність, причини і наслідки не тільки жіночого рабства, а й розкріпачення, що набуло у XX столітті тотального характеру". Але цього не сталося. Жінки не змогли поставити знак "рівняння". Агресивні роботи Катрін Мете-Бюренд, залізна сукня Ірини Ластовкіної, "приколи" Валерії Трубіної та інших розбилися об художню усмішку братів Чичканів, кіно Юрія Сенченка й Арсена Савадова. Акція перетворилася на

дотепний жарт, мистецький розиграш, веселе обдурення в традиціях лівого мистецтва середини дев'яностих років в Україні, де саме життя стало жартом і обдуренням.

ОЛЕКСАНДР ПЯПІН

Христіан Болтанський

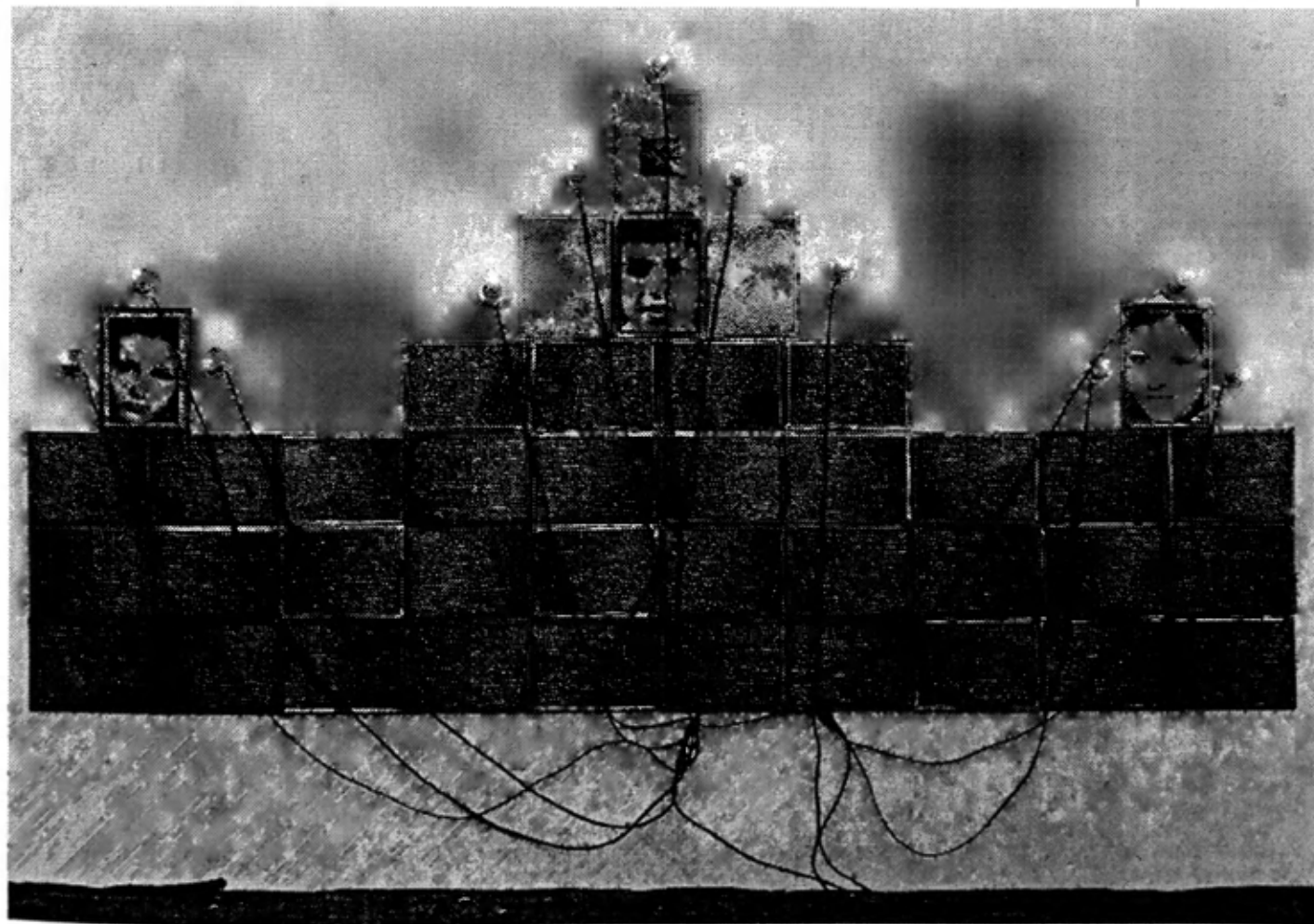
Центр сучасних мистецтв Брама грудень 1994

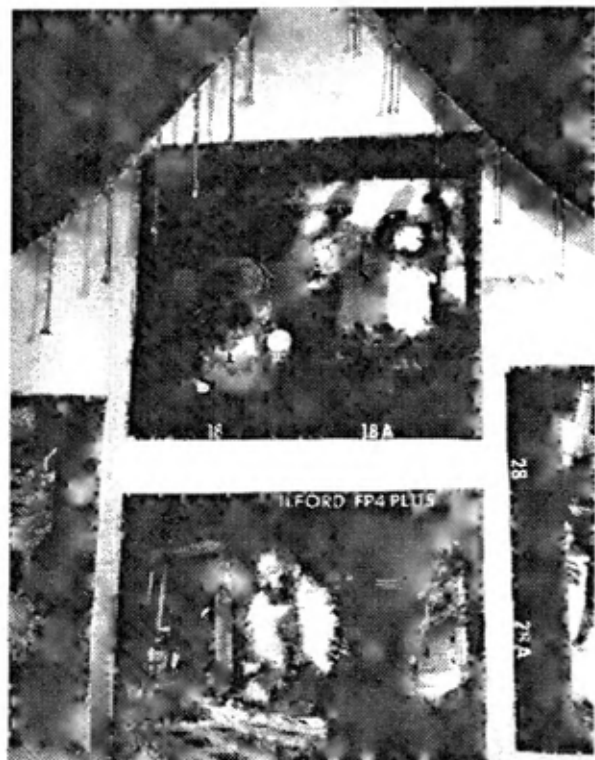
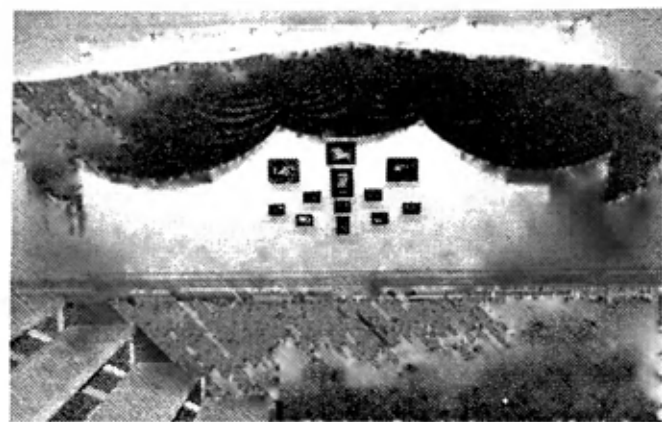
Традиція пересувних виставок відроджена в Україні! - але тепер ініціатива походить не з Петербурга чи Москви, а з Парижу, де AFAA взяла на себе нелегку функцію залучення мас до найкращих досягнень світового, а вірніше, французького сучасного мистецтва. Саме таку спрямованість отримав проєкт, що був репрезентований Французьким культурним центром в "Брамі". По суті справи, самі твори Болтанського добре придатні для їхнього переміщення у часі та просторі, що є продовженням традиції, розпочатої "пересувним музеєм" Дюшана. Об'єкти з серії "Вітрин", що представлені на виставці, тяжіють до цієї музейної тенденції в сучасному мистецтві, коли життя митця постає як готовий виставочний експонат в ретельно задокументованому та наділеному експлікаціями вигляді. Серія "Мертві швейцарці" - класичний зразок творчості Болтанського, де фотографії невідомих персонажів складаються в монументальні композиції та панно на стінах. Вірніше, повинні складатися - головним недоліком виставки стала її камерність, що протилежна монументальності та піднесеності, які є важливим компонентом художнього впливу творів Болтанського.

Проте, слід визнати, що виставка Болтанського для Києва, нерозбещеного, на відміну від Москви, Бойсом, Юккером, Куннегісом та іншими "музейними" митцями із Заходу, стала дорогим подарунком від палко шанованої всіма AFAA.

КАТЕРИНА СТУКАЛОВА

Христіан Болтанський, "Monument", 1986





Ілля Чичкан ALTER IDEM

Центр сучасних мистецтв Брама грудень 1994

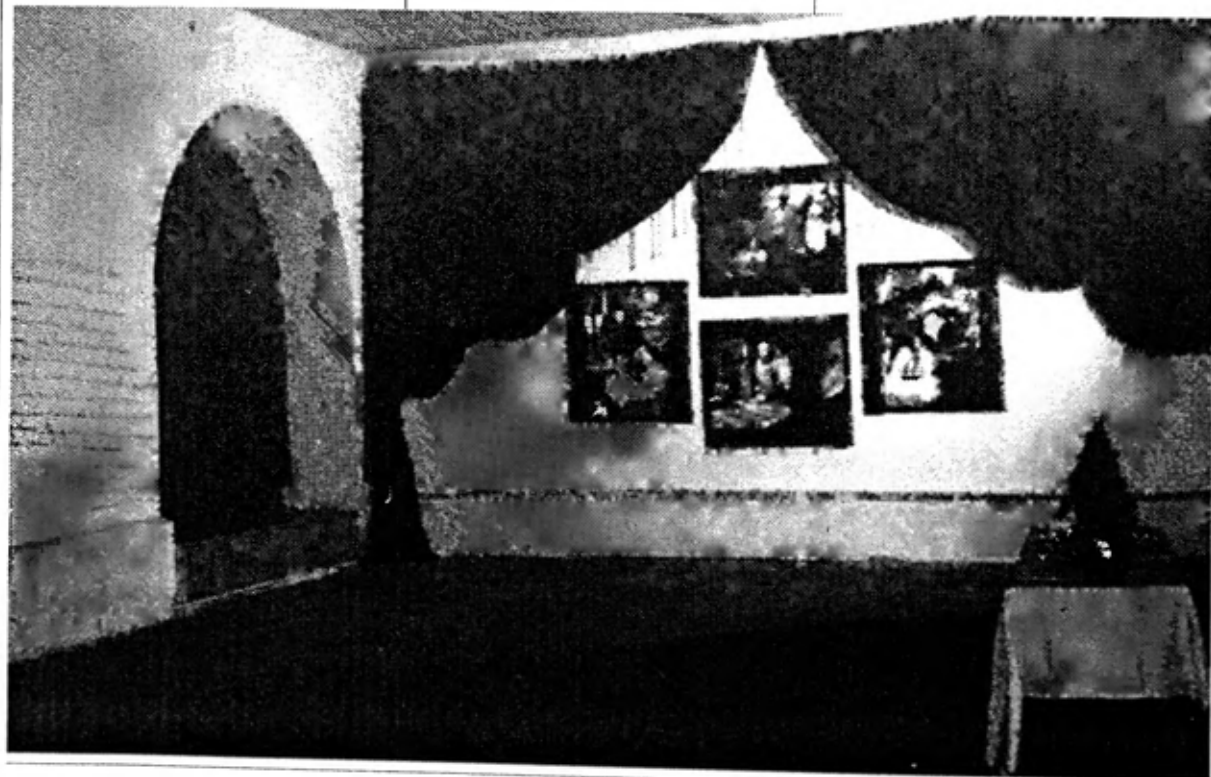
Виставка фотографій Іллі Чичкана в "Брамі" потішила глядача продуманістю та культурністю експозиційного вирішення. Відчувалося, що куратор Марта Кузьма (директор Центру сучасного мистецтва, який також виступив спонсором виставки) вклала в проект всю свою душу. Незважаючи на те, що деякі фотографії були "замілками" для розгонистого простору "Брами", та й взагалі представлені твори не заповнили зали, що частково нейтралізувалося

написами на стінах - цитатами з світової класики, а бароккові оксамитові драпірування та чудово налаштоване романтичне освітлення зробили свою справу - експозиція виглядала непогано.

Що ж стосується виставлених робіт, то слід зауважити, що саме у фотографії Чичкану виявилось легше втілити свій інферально-естетський ретро-стиль, сприйняттю якого в малярському виконанні перешкоджало елементарне невміння автора малювати.

Фотографія, як бачимо, є гарним виходом для сучасного митця, особливо в Україні, де, як уже зазначалося, фотографічні проекти користуються особливою поблагливістю журі Центру сучасного мистецтва Сороса.

КАТЕРИНА СТУКАЛОВА



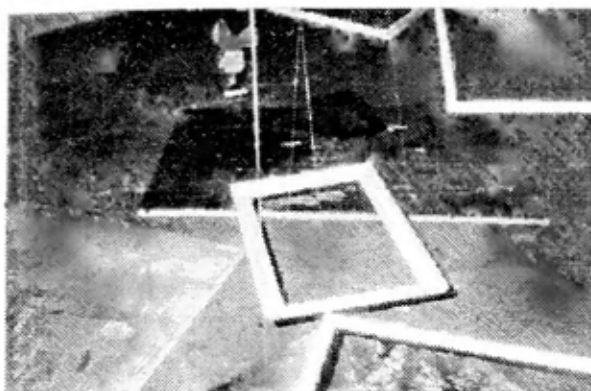
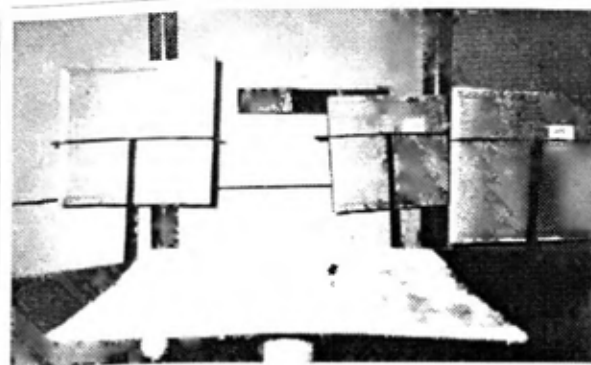
TERRA INCOGNITA

Група Холодний ВЕЛ

(В.Падун, Л.Роздобудько-Падун, Е.Потапенков, Н.Герасименко)

КСЕНІЇ

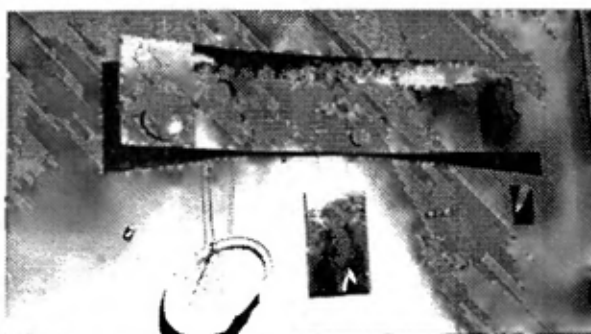
галерея Славутич
грудень 1994



Володимир Падун
Наталія Герасименко



Едуард
Потапенков



А.Блудов, В.Сердюков АРТ- ІНВЕСТИЦІЯ

галерея Ірена
грудень 1994 - січень 1995



TERRA INCOGNITA

КВЕБЕК - УКРАЇНА

Центр сучасних мистецтв
Брама
серпень 1994

Квебек - Україна, спільний канадсько-український проект. Куратори - Наталі Фонт, Жакі-Жорж Лафар. Учасники - Наталі Фонт (проект "Панорама"), Жакі-Жорж Лафар (проект "Attitude D'artistes"), Олег Тістол, Микола Маценко, Олександр Харченко, Олександр Ройтбург, Василь Цаголов, Олександр Дяченко та ін.



Жанр Відео-інсталяція. З досвіду ліги "Рівень 14"

та ще трьох панів, які продовжили невдовзі свою кар'єру в створенні цілком комерційних, себто рекламних роликів. Ще до масштабної (що межує з катастрофічною) експансії одеських ТВ

провела 9 акцій на одеській території та декілька за її межами. Зараз мова йтиме про три з них: "Царівна-жаба" (16 грудня 1994), "Глибина означає осяяння" (3-17 січня 1995), "Павутиння суму" (26 лютого-4 березня 1995).

"Царівна-жаба" (ролик тривалістю 8'45") замість обіцяного сусідства з трьома відеозображеннями - шведським "Риторика, нечуттєво-мармуровий рот" Біргіт Мююр, спеціально підготованим роликком з "Русалчиного тижня" Наталі Мотузо та чотирма картинними фразами з Параджанова - на акції чергувався з ними на 2,5 моніторах. Сам ролик, сентиментально-гарний і збентежений, навмисне знятий в стилістиці українського "поетичного кіно", все ж таки був іронічний. Як іронічна до буффонадності сама інтонація музичного перформансу "ХЖС!" (Хай живе сапо), який передував демонстрації роликів, коли під ф'юджні звуки бандури та перкусії групи "Крамниця мрій", перформери Ліги (група "Крила, ноги, хвіст") створювали інсталяцію, що являла собою 2,5-3-метрові білосніжні фарбовані патини (обіграні також і в роликів), на самі верхівки яких нанизували пластично-воскові шматочки сапа від щойно трагі-фарсово розшматованого "різником Сергієм" кавалка.

Після саркастичного підходування музика суму та туги стирала посмішку, тиша "мармурового рота" змінювалася потім музикальними зітханнями "русалчиного" вокалу Ніни Матвієнко, і знову відновлювалося зосереджене мовчання. Завершальний пасаж буклету закликав до "толерантності, відвертості і важливості легкої іронії".

А експонування акції відбувалося в ідеальному для цієї мети приміщенні махрово-совкового суворого та страшенно неоконкретного ресторану з химерною назвою "Айстра".

Узгодження тематики по телефону або через факс третьою мовою, хоч і відбувалося між приятельними кураторами, що добре розуміють один одного (Утою Кільтер та Фредріком Сесоном), завжди є справою досить сумнівною. А вже адаптування досягнутої

каналів вони - дизайнер спецефектів, звукооператор, фотограф, художник по світлу, оператор та різні художники з чисель напівпрофесійною камерою - створювали свої короткометражки.

Це спровокувало пані Кільтер обірвати свою філософську кар'єру, перекинувшись в давно бажану нею (як вона запевняє і сама в те вірить) сферу арт-критицизму, а ще точніше, сферу art-writing (термін поки що в українській мові не існує, щось на зразок арт-есеїзму). Врешті-решт, стажування при Центрах сучасного мистецтва (Москва, Берлін, Дюссельдорф), а також доступ до деякої інформації завдяки знанню деякими учасниками декількох європейських мов після декількох невдалих спроб і при початковій, досить умовній підтримці Фрайбурзького професора перкусії (?) Бернхардта Вулфа спричинилися до утворення руху Ліга "Рівень 14".

За останній сезон (94-95 рр.) Ліга



Ута Кільтер, Віктор Маляренко кадр з відео "Мовчання доктора Лектора", 1994

Вадим Чекорський, Мирослав Кульчицький відеоінсталяція "She's Mad about Theater", 1995

згоди, як і "доведення" самої інсталяції на місці - ще сумнівноша... Проте інсталяція Карла Мальєво "Глибина означає осяяння" була точною, багатоаспектною (багатопроблемною) за викликаними нею низками асоціацій. Бо якщо створений Пантеон і бачився Пантеоном, то одесит, який прагнув бути точним, обов'язково цікавився: "А хто всі ці люди?" (інсталяція складалася з 999 мікрофотографій реальних знайомих дідуся автора). Водночас він байдуже проходив повз чотири великі зображення відомих шведських терористів, не робив спроби ідентифікувати ще 7 персонажів, не бачив взаємозв'язку між фотографіями скалічених немовлят в гарненьких коробочках з вивішеними на гачках "чистими, не використовуваними рушниками, вафельними". А вже ліхтарно-блимаючі об'єкти 'I will be more famous than you', 'I will be more intelligent than you', 'I will be richer than you' повертали до входу, і відвідувач, який збагнув прихований, але очевидний сенс, аж потім кидав погляд на розташований в центрі монітор, де ледь верируване тепло-жовте зображення було просто датовано і визначено місцем: "Марафон Берлінських Олімпійських ігор. 1936 р."

Відеозображення було ключем до "розкручування" сюжету власних асоціацій з приводу історії, жорстокості, справедливості та права кожного мати власну історію, а не усталену чи приписану.

Напівкругла зала Літературного музею була розділена на однакові частини та конструктивістськи об'єднана ідеєю Вашої власної інтерпретації.

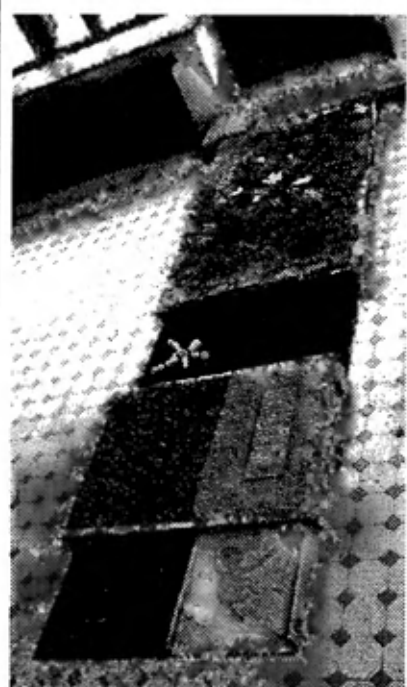
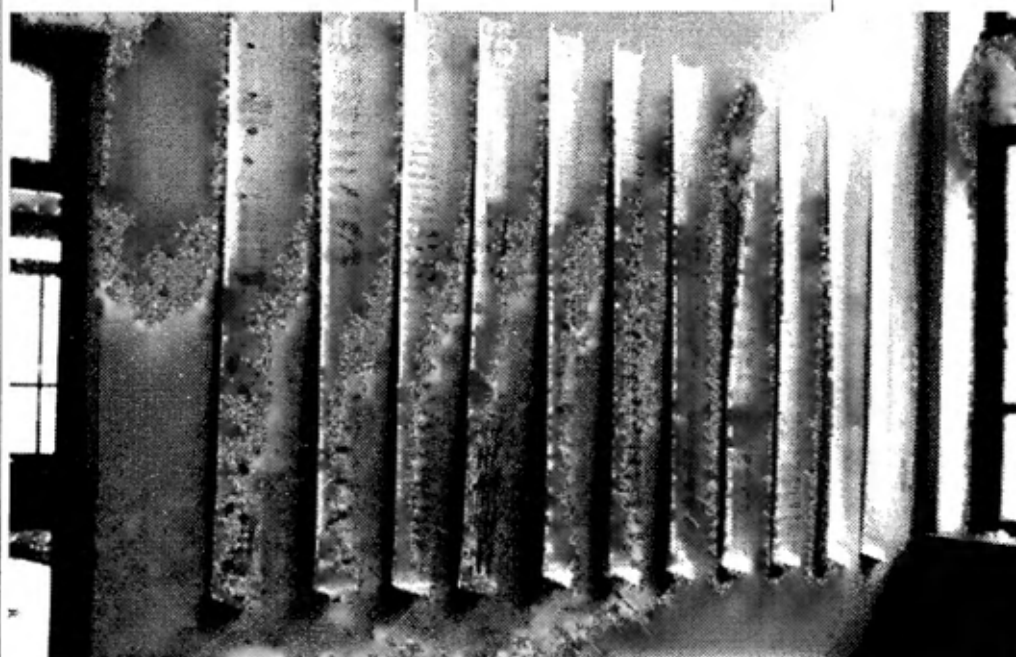
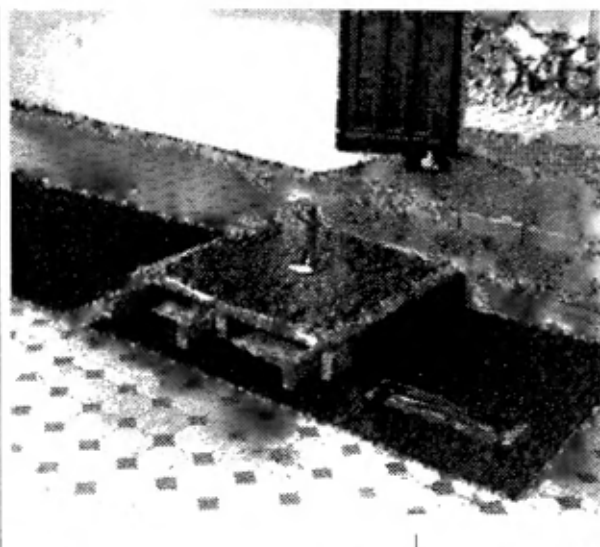
Феміністичний проект "Кохання та сум жінки" дозрівав як "м'який", обережний, навіть "прозорий", але саме тому він ніс у собі неіснуюче невдоволення. Відеоінсталяція "Павутиння суму" Ганни Догаю (відео Кільтер-Маляренко) була значна за розмірами: павутиння з двох крил довжиною 3,5 м та центральної частини, що мала 6 м в діаметрі, білосніжна, гнучка і справді прозора; а також впадала в око незвична для одеської публіки ненасиченість великого простору (Українського культурного центру).

Як і в "Царівні-жабі", щільний за змістом текст групи 'The The', "акцентами абсолютно потрапляючи в дійство роликку, принципово знятого в стилі "vogue", виказує в авторах фонофілів і, даруйте за каламбур, фоно-feel-ів (від англ. "тих, хто відчуває, розуміє суть звуку").

Саме "сум" випромінював замкнений в кільце ролик, що вражав своєю підкресленою красою та пластичністю в поєднанні з жорсткою пластикою павутиння та розташованою по сусідству графікою Л.Васильєвої,

зробленою в складній змішаній техніці, графікою з власним ритмом, ледве присутньою, такою, що губиться в величезному об'ємі простору, але все-таки наявною. Експозиція несла в собі приписуване сучасному мистецтву - як необхідний атрибут - вміння працювати з простором та в просторі, змушуючи його виражати ідею. Також їй була притаманна холодність, академізм та дистанційованість підходу до власного "Я", виходячи з "Я" усталеного, яке, мабуть, вже не влаштувало його власника.

Відео Кільтер-Маляренко має право і на власне самостійне існування, що і було підтверджено його демонстрацією в спеціальній програмі на фестивалі "VIDEOFORMES" в Клермон-Феррані.



Якщо вести мову про діяльність Ліги "Рівень 14", слід підкреслити, що своєю спеціалізацією вона вважає інсталяції, перформанс, особливо відеоінсталяції, відеоперформанс, музичний перформанс, а метою - вирощування, створення мистецького середовища, провокування "Ситуації Уте". Ситуації, коли люди, стурбовані проблемами, що назрівають у суспільстві, мають право на власну, висловлену пластичну, тобто ненав'язливу, думку, яка повинна прозвучати і бути почутою.

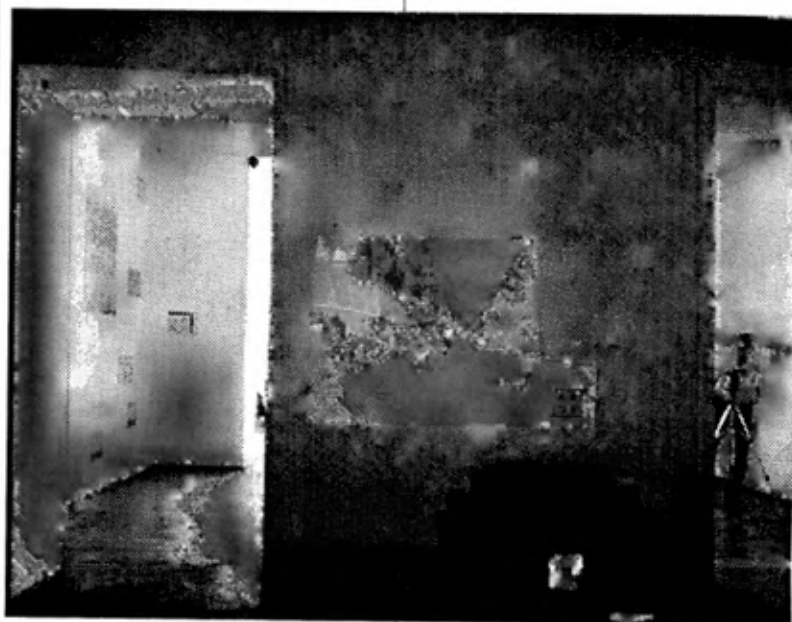
ОРЕСТ СІКОРА

1 "Ситуація Уте" - назва програми, яку Ліга "Рівень 14" робить на одеському телебаченні.

Петро Старух (Львів), Ярослав Яремак (Івано-Франківськ) "Реакція без назви", галерея "Ліга Рівень 14" в приміщенні Українського культурного центру, Одеса, Україна, листопад 1994. Фотографії: О.Володимирський

Шанклоз – Одеса

Історико-
краєзнавчий
музей
вересень
1994



Ця подія може сприйматися у двох напрямках, тобто у просторі та часі: з одного боку, погляд звертається до історії міста, а з другого боку, вона звертає погляд на художню практику та сучасні задуми у Західній Європі. Постмодернізм відрізняється від посткомунізму, але жоден з них не може відповісти на питання, які ця виставка ставить щодо універсальності об'єднання. Зіткнення культур дозволяє зробити вимір їх "діапазону".

(Текст з каталогу виставки "Шанклоз - Одеса", Історико-краєзнавчий музей, Одеса, Україна, вересень 1994.)

Учасники проекту: Франк Бонфуа, Анна Дегель, Бруно ді Роза, Філіпп Дюран, Ів Дюрантон, Мішель Маззегга, Люк Олів'є, Шарль Пудеру, Даніель Сіжі.

Боді-арт Ганни Куц і Віктора Довгалюка

узбережжя Чорного моря серпень
1994

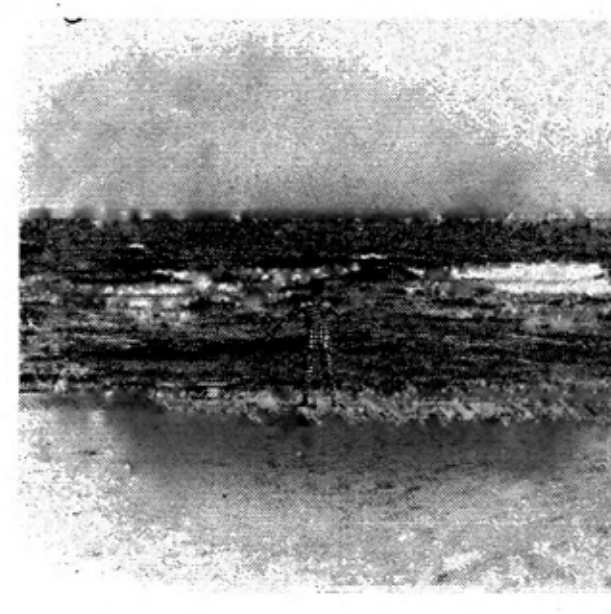
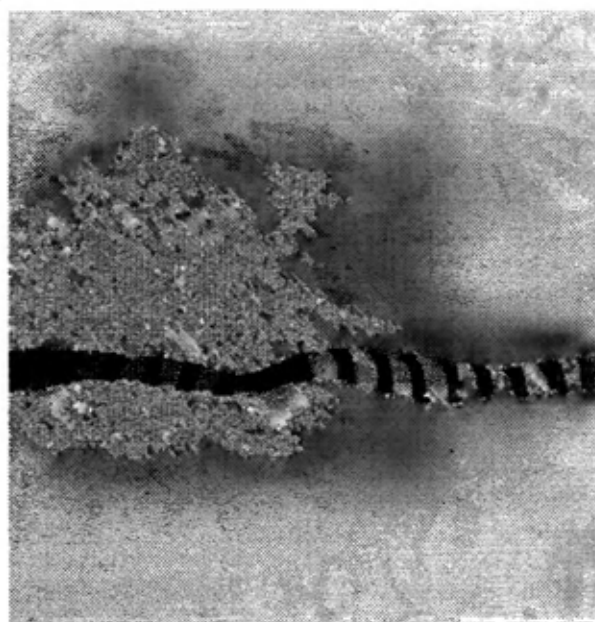
На Україні власне розуміння боді-арту вперше реалізували у своїй творчості Ганна Куц та Віктор Довгалюк, які тепер працюють у Львові. Минувшого року на узбережжі Чорного моря в Одесі вони здійснили акцію за допомогою

образної мови та засобів боді-арту, керуючись особистим їх трактуванням: розмальовували тіла людей чорною та білою фарбами, створювали з них композиції, застосовуючи драперії, пісок та воду. Боді-арт, як вид пластичного мистецтва, моделлю якого є людське тіло, відкрив їм великі креативні можливості для реалізації ідей, що сфокусували в собі основні засади їхньої "крутої" концепції сучасного мистецтва.

Головна з них маніфестує кардинальне відокремлення людини від природи, що означає бунт проти "пасивного впокорення силам", які відбирають у людини потребу особистої відповідальності та духовної свободи для усвідомлення своєї виключної ролі у творенні сучасного суспільства, сучасної культури, сучасного мистецтва. Це є першою підставою для розфарбування

тіла. Як наслідок розумової напруги, витраченої енергії, таке розфарбоване тіло стає фактом цілковитого відособлення від природи людини. Культурна мисляча людина невіддільна нікому й нічому так, як zdeформоване пластичними елементами тіло не є творенням природи.

У площині боді-арту тіло виступає основним елементом пластичної форми, субстанцією, деформація якої пластичними елементами перетворює її на справжній твір, рівноцінний живописному чи скульптурному. Таким чином, знайдено спосіб творення, що відповідає розумінню реактивних темпів сучасного життя. Це переконання унаочнює і підсилює іманентне динамічне начало людського тіла, яке висуває його самодостатнім творцем найрізноманітніших візуальних систем завдяки



зображенням ньому формальним засобом вираження.

Фізична можливість бачити і доторкатися робить тіло завершеним, воно складніше за картину, яка є оптичною ілюзією форм, і за традиційну скульптуру, позбавлену динаміки. Безпосередній зв'язок з тілом спричинює просякнення його енергетикою близькості, напружує перебіг думок для народження ідей, дає імпульс відкриттям найважливіших структур.

Образна мова боді-арту своєрідно унаочнює розуміння принципу творення форм. Його суть полягає в деформації форми. Поява пластичних елементів на поверхні матеріально нерозчинного тіла уможливує дематеріалізацію його частин, байдуже, що лишень психологічну. Своєю присутністю вони руйнують реальну форму тіла -

деформують, витинають на його поверхні нову форму, яка енергетичним наповненням обумовлює та виправдовує утворення нової реальності. Форма не існує поза пластичним зображенням. За таким принципом відбувається багатообразне моделювання людського тіла, яке стимулює появу сучасного трактування процесу створення проектів моделей одягу.

Ваговитість тези про так зване відокремлення від природи доводиться вдруге. Вона з пластичною вимовністю втілена у виключному застосуванні чорного і білого кольорів. Чіткий перехід між чорним кольором та білим є знаком усвідомлення важливості для людини первинного зародження думки - виникнення мислення - найчільнішого механізму людської свідомості, що поряд з духовними структурами забезпечує

продуктивну дію людини, її прогресивний духовний розвиток. Чорне і біле уособлюють тінь і світло, обмеженість і мислення, байдужість і прагнення, рабство і свободу, природу і цивілізацію.

Проведена акція з особливим зовнішнім і внутрішнім наповненням реалізувала оригінальне розуміння сучасності та виразила широкоохопний і глобальний погляд на завдання й можливості мистецтва. Способи впровадження і втілення ідей засобами пластичної мови боді-арту засвідчили сутність держання художників, що полягає у створенні сучасної семіологічної системи мистецтва та впевненій кардинальності її втілення.

КАТЕРИНА КИТ

Мистецькі проекти "Є"



Євген Равський
"Акт
гермінативного
звуку" березень
1995

А що таке мистецькі проекти "Є"? Чи може культура підвалів бути підвалинами культури? Що є і чого немає? Чи варто взагалі говорити про те, чого немає?

Останнім часом слова "виставка", "вистава", "концерт" все частіше замінюються словами "перформанс", "акція", "проект". Тобто, узагальнюючи, можна говорити про тяжіння андеграунду до більш синтетичних форм мистецтва. Скоріше за все, це пов'язано з не зовсім "андеграундним" існуванням андеграунду. Чіткі критерії розділу мистецтва на офіційне та альтернативне практично втрачені. Зараз правомірніше було б говорити про мистецтво і соціум на різних рівнях. Тобто, є соціум як публіка мистецьких акцій, що сприймає андеграунд і ним є. Або є соціум як

натопл, що взагалі про існування андеграунду не знає. Якщо додати до того ностальгійні нотки туги за 20-ми та 70-ми роками у самому андеграунді, то можна було б говорити про певну тенденцію, певну лінію, що відмовилась від проголошення революційних маніфестів, нових напрямків або епатажу, а займається здебільшого проблемами внутрішніми, особистими, неглобальними. Тобто, замість трансформації - фіксації.

Саме це, як основну мету, навіть мету у трьох іпостасях проголошують мистецькі проекти "Є", що об'єднують музикантів та художників "підвалів", "підвалів" та не тільки...

Володимир Кауфман, графік, живописець, перформер, фіксатор... Все, що він робить, він робить тільки з внутрішнього переконання та органіки існування. Навпевно тому, всі напрямики його діяльності виникають еволюційним шляхом, існують природно та щезають, не набивши оскоми.

Відмовившись від чільної мистецької спокиси змінити світ або його ж прикрасити, Кауфман намагається трансформувати об'єкти, не втручаючись в них, а спостерігаючи та організуючи певним чином. Кав'ярня "Вавилон ХХ" саме і є таким об'єктом, що фіксує певний стан львівського андеграунду.

Те, що зроблено з фойє кінотеатру неможливо назвати ні інтер'єром, ні дизайном. Це саме художній об'єкт, де люди виконують функції стофажу.

Проголошуючи основою "усвідомлений кіч" та дозволивши глядачам (вони ж відвідувачі, вони ж дійові особи) активне втручання в об'єкт, Кауфман ніби закладає подальше "укічовлення", виходячи з природи соціуму, дозволяючи все, він таким чином, не виходячи з "Вавилону", досліджує, усвідомлює та фіксує кіч як невід'ємну частину соціуму, як складову елітарності.

Саме тут з'явилася цікава та, як з'ясувалось, надзвичайно продуктивна ідея продовжити акцію за рахунок самих глядачів, що не дають розкрити себе за час короткого перформансу, але відпружуючись ніби-то в кав'ярні, самі стають "усвідомленим кічем".

(В цьому відношенні було б цікаво порівняти кафе-клуб "Вавилон-XX" та кафе-клуб "Пляшка". В першому випадку існує художня завершеність об'єкту, в другому - майданчик для концертів та акцій, галерея.)

Акція "Іжа" була декларована дослідженням іжі як категорії матеріальної, моральної та естетичної.

"Незбагненна руйнація" побутових предметів в не-надбутові. Трансформація фізіологічної необхідності в фізіологічно-непридатну естетичну форму. Переведення духовного харчу - офорту шляхом друкування та приготування у консерви.

Знову постає проблема поєднання фіксації того, що існує на кожному кроці, та вишуканої естетизації, яку разом з тим "фіксатор" заперечує. А крім того - що приваблює критика своєю концептуальністю, але занадто поверхнево для Кауфмана - процес споживання соціумом всіляких цінностей, матеріальних та духовних водночас, фіксація публіки, що спостерігає за творенням, заковтуючи його, як каву у "Вавилоні".

Вавилон, хаос, руйнація - традиційно негативні поняття зафіксовані та одночасно кристалізовані Кауфманом до практично досконалої копиристики та одночасно абсолютно імпровізаційні (хоча б один приклад - один з глядачів приносить яскраво-жовті квіти, другий занурює їх у яскраво-червону фарбу. Випадає, але який органічний!). Випадає фіксується на рівні мистецького твору, а руйнація стає настільки гарною, що втрачає свою безвихідь. Яскраві за формою акції повністю позбавлені агресії або відвертої епатажності, притаманної цьому виду мистецтва. Вони ілюзорні та реалістичні по суті. Тобто в них не існує "критичного реалізму", а є унікальна безпосередність при глибокій та довершеній думці. І ще одна риса Кауфмана як художника взагалі, і як фіксатора також - він користується практично лише візуальними засобами (хоч, звичайно, його мистецтво - синтетичне, бо включає в себе музику тощо). Тобто він є художник максимально не підпартій літературністю.

Мистецькі проекти "Є" не обмежуються тільки акціями Кауфмана. В них входять і інсталяції Євгена Равського, музичні проекти тощо. Тобто вони є надзвичайно різноманітні та на перший погляд нічим не об'єднані. Якщо спробувати скласти їх до купи, то цілком можливо, що виїде фіксація процесів, що відбуваються у сьгоднішньому андеграунді або підвалини львівської культури 90-х років.

КАТЕРИНА СПІПЧЕНКО

Не так багато можна віднайти в українському і зокрема у львівському малярстві імен митців, які б у своїй творчості регулярно зверталися до теми міста. Провідним у цій темі залишався архітектурний красвід. Після винайдення фотографії потрібно було чимало часу, аби відшукати новий кут зору на місто. У Львові такий нетривіальний підхід до теми пощастило знайти молодому митцеві Юркові Коху.

Добре володіючи рисунком і гострим іронічним способом бачення довколишності, він заселює свої полотна, де химерно поєднані різні закутки Львова, гротескними персонажами, в яких кожен із мешканців цього міста може віднайти часточку самого себе. Для цього потрібно не тільки народитися в місті Лева, а й мати за собою два-три покоління життєвого досвіду городян, щоб так проникнутися міською ментальністю, повністю зрозуміти психологію вчинків завсідників психологічних проспектів і глухих тасмичних закапелків.

Копирит полотно Юрка Коха дуже виважений, часто майже монохромний, який добре ув'язується з певною театральністю дійств, керованих волею автора. Дійства ці, однак, не романтичні, так би мовити, "антоничівські" (хоч відчувається, що поезію Богдана-Ігоря Антонича автор знає і любить); у них радше відображається дух міста в спійняті Едгара По або Шарля Бодлера, інтерпретований у дусі кінця двадцятого сторіччя. Персонажі картин Юрка Коха несуть куди більшу інформацію, ніж їхні попередники з-перед 120 літ, але, все ж таки у своїй поведінці та вчинках виявляють дуже багато вічних рис, властивих жителям міст взагалі, незалежно від географічного розташування та епохи. Несподівано

вихоплені оком митця з метушливості натовпу і, мов експонати ентомологічної колекції, розправлені та зафіксовані на його полотнах вони дають хоч і екзотично-шаржований, та в цілому правдоподібний образ багатьох львів'ян.

Колажі Коха, що теж експоновані на виставці, поглиблюють та доповнюють ці образи новими штрихами. Зліплені у полотнища вирізки з каталогів та журналів дають "зріз" мрій та уподобань типового середньостатичного городянина, причому саме через талановите й любовне виконання колажів не всяк і зрозуміє, що автор не глорифікує споживацькі фантазії, а безжально знущується з них.

Колажі добре доповнює експозиція "пляшк-арту" Ольги Погрібної Кох. Розписані фарбами на найрізноманітніші теми - від гуцулок до японських гейш - пляшки з-під зарубіжних напоїв, які у своєму первозданному вигляді могли би слугувати гордістю і окрасою барів сучасних новобогатків, під талановитим пензлем художниці іронічно нагадують просту істину: порожня пляшка залишається порожньою пляшкою, дарма, кого там на ній намальовано - ковбоя, денді, а чи й нашого ріднесенького шароварника.

Виставка змушує згадати імена багатьох знамих європейських майстрів минулого - Тулуз-Лотрека, Гросе, Мазереля, які зображали місто в усьому його розмаїтті: від найнедосяжніших висот до щонайглибших провалів. Новітнє львівське малярство ще не мало такого митця. Тепер ця прогалина заповнена.

АНДРІЙ ДОРОШ

Юрій Кох, Ольга Погрібна- Кох

Львівська картинна галерея
листопад 1994

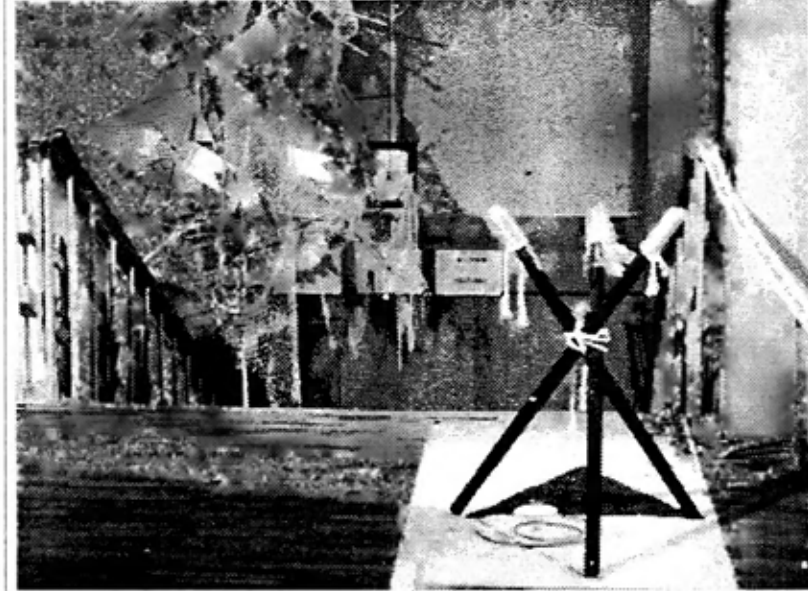




традиційну структуру некомерційної виставочної діяльності, що дотримувалася схеми: управління культури - музеї - Спілка художників, "ІМПРЕЗА" відіграла роль генератора для виявлення досі прихованих потенцій самореалізації митців "молодої хвилі". Проте суперечливий характер деяких принципів положень її програми та експозиційної концепції, чи, точніше, способу їх реалізації, усунув загрозу концентрації ідей в одній площині. Саме на зіткненні організаційних непорозумінь, зокрема діяльності оргкомітету й журі та інтересів щирих прихильників і учасників

"імпрезового" процесу, виникли інші варіанти освоення проблематики сучасної художньої творчості.

В травні 1991 року була спроба об'єднати молодих позаспівчанських художників в межах групи "START". Виставка, яка проходила в щойно деполітизованому будинку політпросвіти і на якій експонувалося 114 робіт десяти учасників, не мала відкрито вираженого "бунтівного" спрямування щодо "ІМПРЕЗИ"; скоріше, за інерцією продовжувала нормальний стан причетності до збудженого нею виставочного процесу. Концепція її, за



Івано-Франківськ: 1989 - 1995

Організатори міжнародного бієннале Імпреза Ігор та Марія Панчишини. Фотографія: П.Дроб'як

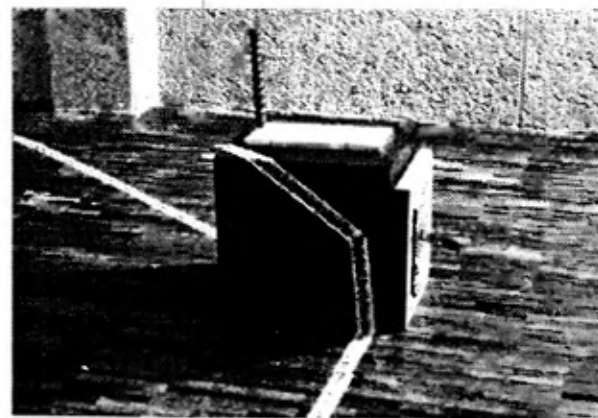
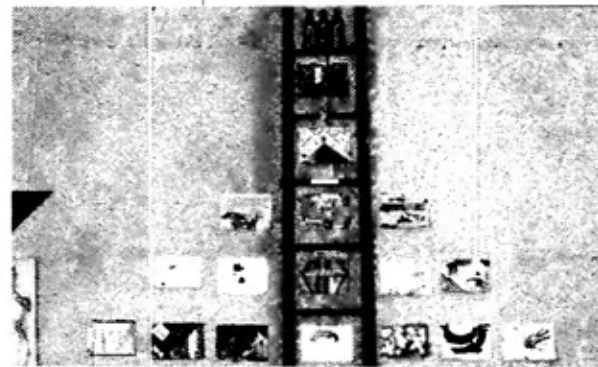
Пасаж Гартенбергів

"Імпреза. Провінційний додаток 2", Івано-Франківськ грудень 1991. На передньому плані - Юрій Іздрік "Дуже концептуальний об'єкт", на другому плані - Людмила Ковальчук "Об'єкт".

Мирослав Яремак "Інфантильна інсталяція".

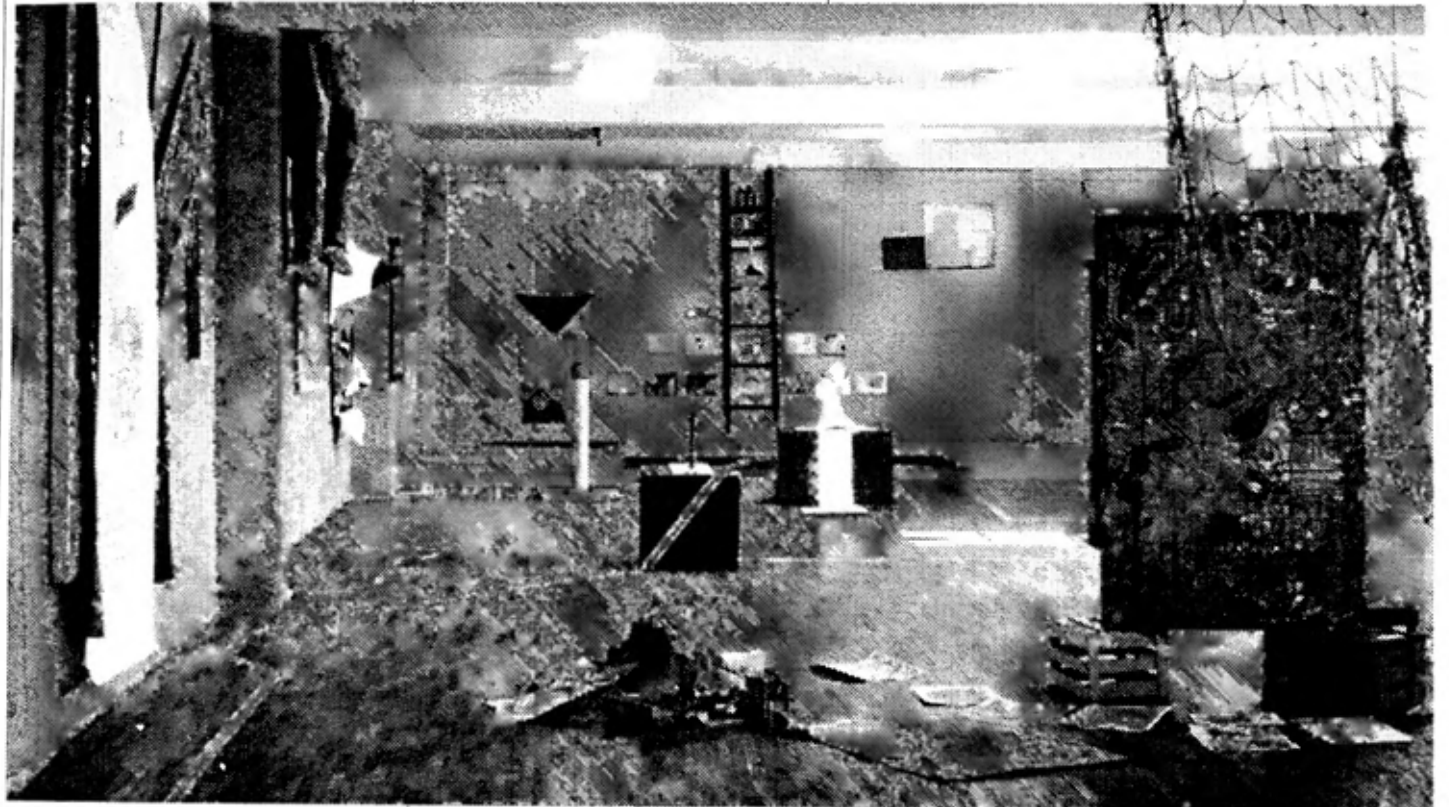
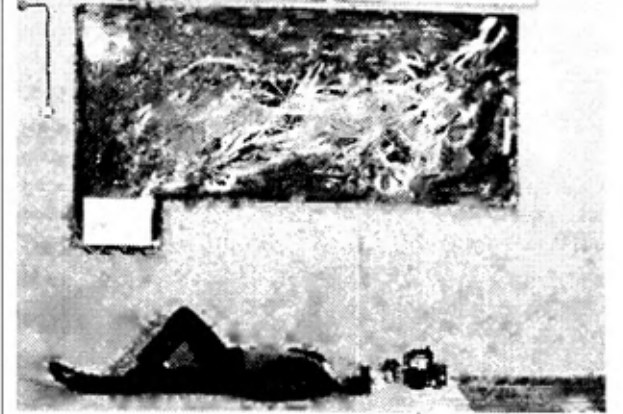
Мирослав Яремак "Без назви". Фотографія: П.Дроб'як

Від жовтня 1989 року - з часу першої експозиції Міжнародного бієннале сучасного мистецтва "ІМПРЕЗА", жодна виставка в Івано-Франківську не відбувалася без опосередкованого зв'язку з буттям її акції. І справа тут не в тому, що в намірах "ІМПРЕЗИ" прогнозувалося створити такий собі консолідуючий центр новітнього мистецтва, який визначав би регіональну "політику" щодо митців різних рангів. Ейфорія перших виставок, яка була викликана стрімко зростаючим представництвом іноземних учасників, дещо зсунула акценти. Відкривши можливість альтернативного шляху, але не зруйнувавши, з огляду на свій дотеперішній державний статус,



винятком чи не вперше відкрито заафішованого в каталозі комерційного характеру, не відзначалася оригінальністю, але в експозиції з'явилися нові імена: В.Мулик, О.Чулков, Я.Яновський, М.Яремак. Восени цього ж року у місті розгорнулася подія другого бієннале і серед них "Імпреза. Провінційний додаток №2", за ініціативою шести авторів (А.Звіжинський, Ю.Іздрік, Р.Котерлін, В.Мулик, Я.Яновський, М.Яремак). Те, чого бракувало "офіційній" "Імпрузі", зав'язаній на традиційних видах пластичних мистецтв: малярстві, графіці, скульптурі, асамбляжі, а саме - самоіронії,

Гартенбергів. Романтична ідея "станіславського Бобура", послідовним прихильником якої є куратор бієннале Ігор Панчишин, породила ілюзії щодо заангажування в мистецький процес адміністративно-владних структур і безболісного завоювання місцевого соціуму (виставка малярських робіт Т.Пліща в службовому кабінеті мера міста; програма "Альтернативний мер" М.Яремака та ін.). В цей час виставочний бум супроводжується найвищим ступенем популізму і десь підсвідомо зароджується міф про "культурний прорив" в Івано-Франківську. На вечірнє відкриття (о 22



елементу гри і театралізованого видовища, якими зрештою визначається етимологія її самоназви, реалізовано було провокаційними засобами ("Імпреза" - це ІМПРЕЗА. Додаток - це ми.) Анти-естетика, агресивне втручання інсталяційних об'єктів у простір, еротизм та ін. супроводжувалося грою в самопониження ("ІМПРЕЗА - це ідеї та атракція, це буйство фарб і строгий колорит. Ми вишкрябані сірим по зеленому. ...Ми тьмяне світло люмінесцентних ламп. Ми сперечалися про естетику і антиестетику, але не дійшли згоди". Каталог, загальні положення). В 1992 році з'явилася надія на пристосування для програм "Імпрузи" (створення Центру та Музею сучасного мистецтва), ідеально придатного для візуальних видів творчості пасажа



год) експозиції "Рубероїд-1", однієї з п'яти головних виставок-акцій, що відбулися в пасажі, зійшлося понад тисячу глядачів, які за задумом організаторів (проект А.Звіжинського), виступали суб'єктами дійства. Маніпуляції із свічками, психоделічні композиції музичного гурту "Минула юнь" (Івано-Франківськ), буфонада й балаган створювали атмосферу хеппенінгу й причетності до творення незвичного іміджу міста. Протягом 1993 р. він підтримувався завдяки функціонуванню "s" об'єкту" (програма Мирослава Яремака) - "арт-галереї східно-європейського типу", зорієнтованої на формування колекції новітнього мистецтва, прямих контактів з авторами і ведення культурологічного клубу (четверги часопису "Четвер"). Наприкінці 1993 року

"Імпреза. Провінційний додаток 2", Івано-Франківськ грудень 1991. Анастасій Звіжинський "Пісичка не вмів вилити на місьць".

Загальний вигляд експозиції.

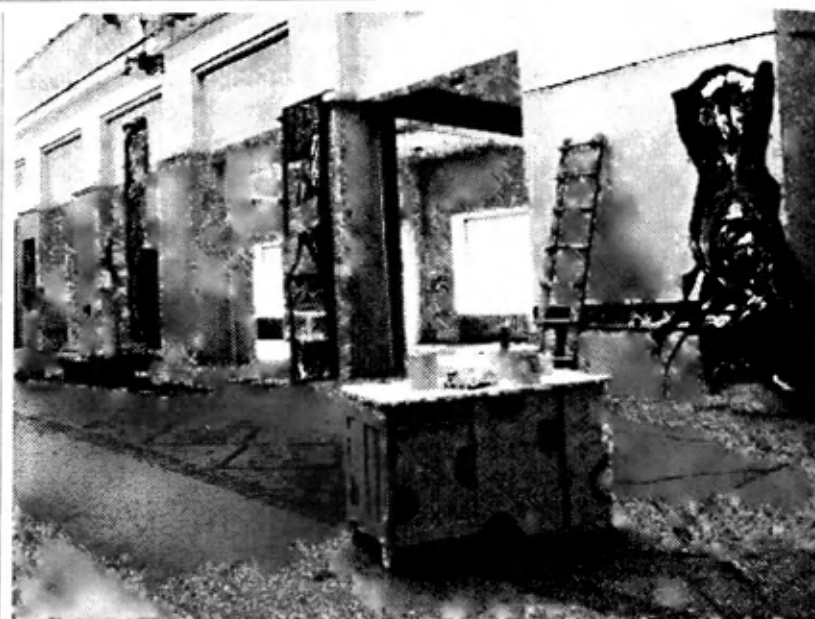
Мирослав Яремак Перформанс "З приводу цілісності". Фотографія: П.Дроб'як

одночасно з третьою виставкою біснале відбулася найгучніша акція "s" об'єкту під назвою "Займпреза". При тому, що підкреслювався її неальтернативний характер, вона створила зовсім інший культурний простір, в якому вилюпувалися емоції і бажання, задовольнити які "ІМПРЕЗА" не могла. Панорама подій включала як завершені вже попереднім досвідом форми перформансу, так і актуальні на той час ідеї відеоарту (програма "Річ і ніщо", Ута Кільтер, Віктор Маляренко, Одеса; "маргінальне кіно" із Запоріжжя та ін.). При відкритті "Займпреди" знову ж таки, як і на "Рубероїді", в затемненому і додатково ущільненому чорними кулісами просторі виконувалася експериментальна музика (контрабасист Тадеуш Валєцки, Польща). Дві атракції належали львів'янам: соло-акція П.Старуха "Оброшин - Львів" і "Перехресна трансплантація незалежності" (С.Горський, О.Замковський, Ю.Соколов).

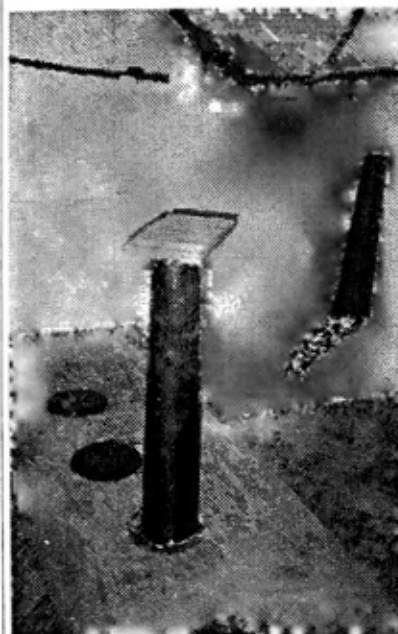
Виставка "Рубероїд", Івано-Франківськ, Україна, 1992
Ростислав Котерлін "Об'єкт", Ярослав Яновський "Корабель дурнів", Анатолій Звіжинський "Без назви"

Юрій Іздрик "Об'єкт"

Інсталяція Володимира Мулика, Ростислава Котерліна та Ярослава Яновського "Акваріум", малярство Мирослава Яремака та Ярослава Яновського

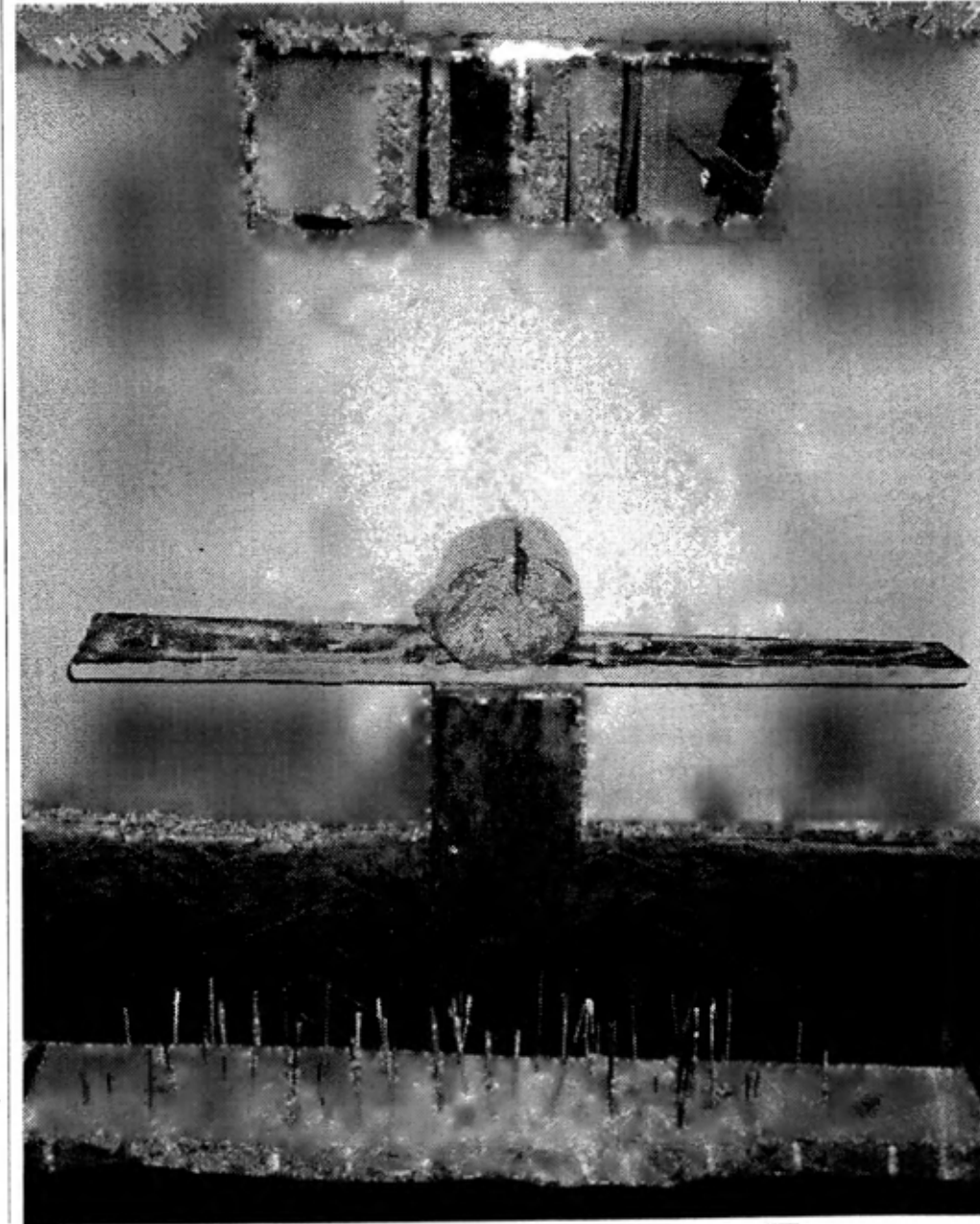


Художнього музею, в структурі якого працює програма "Імпреза", превалює форма персональної виставки. Наслідки цього процесу ще попереду, але здається рубіж відліку якісно інакшої поведінки перейдено. Позитивний вплив на гуманізацію виставочного матеріалу, очевидно має й відкритий неповних два роки тому при Художньому музеї відділ "Сакрального мистецтва Галичини ХУ-ХХ ст." (Колегіальний костюм ХУІІ стор.). Енергетичне поле експозиції іконопису і барокової скульптури (І.Лінзель, М.Полейовський, Т.Гуддер), виявилось настільки сильним, що вирішено здійснити спробу інтервенції об'єктів "нової реальності" в музеєфікований сакральний простір (Програма "Медитація на стіну" Ростислава Котерліна, листопад 1995). І не таким уже й важливим є



результат акції, яка спроможна на мить (очікувана "точка стику") оголити закрут спіралі-традиції, або ж навпаки призвести до відторгнення трансплантованих об'єктів. Головне, "намацати" рівнобіжні енергетичні струми, здатні створювати навколо себе культурний простір. "Імпреза" в Івано-Франківську належить до них, а те, що в цьому суб'єктивному екскурсі виставочної діяльності пост-"імпрезового" періоду, обрано дещо конфронтаційний метод аналізу, підтверджує існування, а отже й перспективність новітньої мистецької ситуації в місті.

ВІКТОР МЕЛЬНИК



Виставка "Сьоме вікно", Івано-Франківськ, 1995.
Назар Кардаш "Сільська інсталяція", 1995

Виставка "Сьоме вікно", Івано-Франківськ, 1995.
Ярослав Яновський "Кімната Ві-Ві", 1995

Виставка "Сьоме вікно", Івано-Франківськ, 1995.
Ростислав Котерлін "Місце над сонцем", 1995

Підсумки сезону 1994 - 95: погляд зсередини

1. ВИСТАВКА СЕЗОНУ

- 4 Венеційське бієнале
- 4 все погано або відмова відповісти
- 3 "Тілесний простір"¹
- 2 "Останнє табу самотнього Цербера"²
- 7 назвали різні акції за участю Бренера
- 3 назвали різні акції за участю Кулика

2. ХУДОЖНИК СЕЗОНУ

- 5 Олександр Бренер
- 4 Олег Кулик

4 відмова відповідати

- 2 Юрій Альберт
- 2 Ілля Кабаков
- 2 Максим Кантор
- 2 Михайло Рогінський

3. ТЕНДЕНЦІЇ СЕЗОНУ:

- 7 "немає ніякої тенденції", "вичікування", "депресія", відмова відподати, "згасання", "млявість", "просто хаос"

1. Виставка групи АЕС (Арзамасова, Базовин, Святський), Олександра Бренера та Гі Рігаса в ЦБХ.
2. Акція Бренера та Кулика біля галереї Гельмана, впродовж якої Бренер вигулював Кулика на ланцюжку, а Кулик кидався на перехожих, гавкав та кусався.

1. ...та кореспондент щотижневика "Неделя" (московський додаток до "Известий"). З прагнень, що не заважали від кореспондента (змінюючи керівництво відділу) в "Неделе" ці матеріали не з'являлися. В розширеному та зміненому вигляді вони перед Вами.
2. Опитані були: Леонід Бажанов, голова департаменту образотворчих мистецтв Мінікульту; Іосиф Бахштейн, директор Інституту Сучасного Мистецтва; Фредерік Бугле - французький куратор, який тимчасово (1,5 роки) мешкає у Москві; Маріт Гельман, галерист; Олександр Громов, тележурналіст єдиної щоденної програми про культуру - "Гуманитарные новости", 4 канал; Андрій Ерофєєв, директор Музею Сучасного Мистецтва; Андрій Ковальов, художній критик газети "Сегодня"; Віктор Мізіано, головний редактор "Художественного журналу", єдиного видання, що цілком присвячене сучасному мистецтву; він же куратор Центру Сучасного Мистецтва; Михайло Міндрин, директор Державного Центру Сучасного Мистецтва; Георгій Німеч, експерт, колишній голова правління АРТ МІАФ. Під колишнім керівництвом мистецтва програм АРТ МІАФ:



Олег Кулик
Олександр Бренер
"Хитрости до мене"

Розгубленість та зневіра охопили безладні шеренги московських арт-критиків, експертів, кураторів, галеристів, адміністраторів та ін. наприкінці сезону 94/95 рр. Спекотного серпня виставочна активність, як звичайно, наближалась до піку холоду. Настав час підводити підсумки та думати про майбутнє. Три однакових запитання про мистецьку ситуацію поставив критик¹ 12-м активним учасникам мистецького процесу та його спостерігачам² - тим, хто творить події, та тим, хто їх аналізує. Всіх їх попросили назвати три найвідлітліші, найважливіші та найцікавіші виставки сезону, три найважливіші, найцікавіші художники сезону, тенденції сезону. При цьому, запитання ставились у вкрай вільній формі, і хоч той, хто запитував, просив говорити про московську ситуацію, він не



наполягав на цьому. Деякі відмовлялися назвати навіть одну виставку чи прізвище, інші назвали більше трьох. Загальні результати (за кількістю згадувань) зведені у таблицю. Таблиця говорить сама за себе. Деякі зауваження опитуваних, які іноді виливалися у довгі розмови про сучасне мистецтво, послугували основою для цієї статті.
Ніяких загальних ідей. Ніяких масштабних подій в межах Москви. Те, що запам'ятовується, відноситься до останніх декількох місяців. Про початок сезону майже ніхто не згадував. Розчарування в тому, що відбувається в нас самих - відчуття "кінця епохи". Це не просто кінець історичного періоду в розвитку сучасного московського мистецтва, а це - частина більш загальної кризи інтелігенції. Це час песимістів. "Не

з'явився жодного нового цікавого обличчя (художника)." (Гельман). "Відсутність мистецьких подій та брак нових ідей." (Ерофєєв). "Ситуація сягнула такого рівня маразму, що я став на позицію самозбереження і вважаю, що торкатися московського стану речей небезпечно." (Мізіано). Це криза самої системи оцінки творів мистецтва. "Я із задоволенням ходжу дивитися на якість берізки, корівки, волошки. У мене немає концепції сучасного мистецтва. Колиш була, а зараз немає. І принципово немає. Я зрозумів, що вона не потрібна. Концепції - це

знайомі російські парижани - серед них Мишко Рогінський. Я тут йому допомагав. Він звернув увагу на одну просту обставину: у нього ніхто нічого не купив. Наступного дня після вернісажу я прийшов на виставку - там нікого не було." (Турчин). Це криза самих митців. "Існує проблема кризи професіоналізму, яка просто не дозволяє робити точні, безпомилкові жести. У більшості виставок відсутній очевидний мистецький професіоналізм, що особливо дається взнаки тоді, коли йдеться не про звичайні виставки, а про інсталяції, інвайроменти.

маргінальну ситуацію, коли порушує останнє табу. Цим останнім табу є принцип "не чіпай глядача". Те, на що він йде, - порушення цієї святої заповіді, при цьому без певної конвенції." (Бахштейн). "Збільшення агресії призводить до того, що митцеві просто потрібно взяти автомат та перестріляти глядачів. Митець мусить публічно перерізати собі горлянку і не дати себе врятувати. Всім же хочеться досягти того, чого не робили. Або закон порушити, або цілісність самого митця." (Талочкін). Відчай в ситуації нерозуміння та апатії

Леонід Талочкін, колекціонер; Валерій Турчин, мистецтвознавець, колишній художній керівник "Независимой газеты", колишній головний редактор газети "Московский художник". З Імовірно, тут йдеться про Бренера та Кулика.



брухт." (Турчин). Отже, це - нездатність побудувати тверезу систему ісрахії мистецького процесу, спираючись на певну ситуацію. "Сама специфіка сучасного процесу зовсім не піддається опису в жанрі рейтингу. Процесові бракує подій. З одного боку - відповідь занадто очевидна. Митці, про яких говорять³. Вказати на них - стати фактом їх поетики, а не відстороненого судження. З другого боку, є низка явищ, які характеризуються тим, що цілком утримуються від подій. Назвати їх - це суперечити їхній поетиці. Завдання неадекватне, тому я утримуюсь від оцінок та суджень." (Мізіано). Ця відсутність зацікавленості мистецтвом з боку суспільства: як інтересу до купівлі творів, так і інтересу до відвідування виставок сучасного мистецтва. "Приїжджали мої

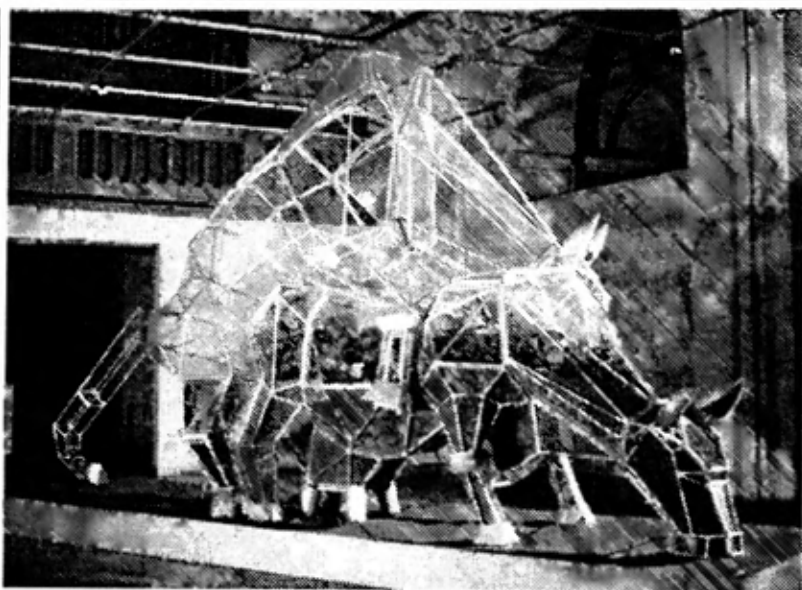
Відразу з'ясовується, що інсталяційна техніка ставить дуже жорсткі вимоги, а митці не знають цих вимог. Тому цілісний образ або цілісну метафору важко виділити. Або це якесь досить вторинні, хоч, можливо, і досить цікаві, приємні для ока речі, які важко віднести до сучасного мистецтва, у вузькому розумінні." (Бахштейн).
В такій ситуації досить закономірно виглядають дикі витівки Бренера та Кулика. "Звичайно запам'ятовуються такі акції, які влаштовують Бренер з Куликом, тому що зараз, мабуть, така ситуація, коли тонкі, делікатні, інтелігентні жести не читаються, не сприймаються, не запам'ятовуються. Бракує сил, душевних, інтелектуальних, естетичних вдумуватися, вдивлятися." (Бахштейн). "Митець інтуїтивно шукає

відчуває багато людей, але характерним є те, що більшість опитаних ставиться скептично до Бренера та Кулика. "Це короточасні явища." (Бажанов). Але існує й інша точка зору - відсторонений погляд: "Це не лише зацікавило, а й шокувало, бо їх сприймати досить складно. Звичайно, те, що вони роблять, не є новим. Це існувало ще в 70-ті роки. Але тут це цікаво, бо має зв'язок з політичними подіями. Це не просто формальна робота. Це не копія того, що репрезентувалося в США чи Європі. Це також дуже цікаво з огляду на сценічність. І це дуже серйозно." (Бугле).
Прогнози на майбутнє похмурі та невизначені. "Нічого надто сильного я не чекаю від життя, нічого." (Ковальов). "Я гадаю, що основною тенденцією наступного року буде те, що я називаю

Гія Рігаса, "This world is leaving", виставка "No man's land", Копенгаген, 1995

Олег Кулик, акція "Сказаний пес", виставка "Знаки та чудеса", Кунстхауз, Цюрих, Швейцарія, 1995

Людмила
Бредіхіна, Олег
Кулик "Hot House
Couple", виставка
"No man's land",
Копенгаген, 1995



"свавіллям" митця - тобто спроби остаточно зруйнувати вже досить кволі системи критеріїв та системи дискурсів. Себто воля митців: я хочу, бо це добре - має стати мейнстрімом майбутнього року. Я гадаю, що межа між мистецтвом соціальним та несоціальним розтане." (Гельман). Отже, ми є свідками атомізації художньої свідомості. Поняття про єдине мистецьке середовище все більш умовне. Наступний період допологових мук 1994/95 рр. знову закінчився викиднем.

МИХАЙЛО СИДПІН

Юрій Купер *Графіка*

Музей приватних колекцій при Державному Музеї образотворчих мистецтв ім.Пушкіна, Москва, серпень 1995

Юрій Купер в 1972 емігрував до Ізраїлю, а в 1995 з триумфом повернувся до Москви, пройшовши через Лондон, Париж, Нью-Йорк. Не місце і не час, здавалося б, сумніватися щодо цього триумфу: виставка в одному з основних музеїв Москви, увесь бомонд на вернісажі, репортаж в програмі "Час" (яка не часто повідомляє про виставки) та інші ознаки успіху. Багато присмних слів було сказано на відкритті добрим десятком бажачих: від професора Сараб'янова до поета Вознесенського. Не сказано лише одного: це нудна виставка, це нудне мистецтво, це дуже нудний художник. Численні ящички, бляшаночки, пожечки, протерті папірники, шматочки іржавих залізачок, старі пензлики - в центрі світобудови. Універсум Плюшкіна. Твори, схожі один на одного, як дві краплі з однієї каплюжі. В центрі шедевр - самотній безглуздий предмет або декілька предметів на нерівній поверхні. Все пофарбовано в брудно-сіро-бури тони. Фактура робіт нагадує стару пилію, що

звалася впродовж багатьох років, поки її не торкалася рука людини. Поетизація покидьків та решток матеріального світу стала для Купера мономанією. Є навіть роботи, що покриті сіллю, яка, проте, наполовину обсіпалася при транспортуванні. Сіль силється з цього нічого не змінилося. В цьому полягає секрет успіху.

Художник Купер дуже зручний. Він так само позабавлений життям, як і його мистецтво. Він і його виставка були зручним та стерильним приводом, щоб згадати минуле, не лякаючись теперішнього. Мабуть, тому на вернісажі побували всі: ті, хто ходить на вернісажі; ті, хто на них не ходить; і навіть ті, кого важко запідозрити в тому, що вони знають, що таке вернісаж. Белла Ахмадуліна з чоловіком - художником Мессерером. Режисер Хржановський з сином - студентом ВГІКу. Режисер Віктор з панєю по-під ручку і юнаком трохи позаду. Гарик Сукачов з сережкою у вусі. Андрій Макаревич з каталогом виставки. Цікаво, чи зміг Андрій Макаревич розібратися в цьому каталозі. Придбавши за 30 тисяч шедевр італійської друкованої продукції "Брати Поццо", я розібратися в цих Поццох не зміг, хоч з усіх сил намагався. Так, для того, щоб з'ясувати назву роботи по цьому каталозі, потрібно проглянути посліп 8 сторінок, по яких ці назви безладно розкидані. Так, ім'я та прізвище "Оскар Рабин" з англійського та французького варіантів текстів відповідають в російській інтерпретації прізвищу "Вейнберг". Тобто

в англійській статті про Купера його надихала творчість Рабина, а в російському перекладі - творчість Вейнберга. На прес-конференції було оголошено, що робіт на виставці 188, в прес-релізі написано, що "близько 100", а в каталозі - 134 роботи, якщо рахувати за списком робіт, і 131, якщо рахувати за ілюстраціями. Внаслідок чого, каталог викликає почуття, м'яко кажучи, здивування. Здивування мос тільки посилюється, коли я побачив на вернісажі модельєра Зайцева у супроводі трьох охоронців в піджаках різного кольору, але одного й того самого фасону. Високі на зріст, з широкими плечима, обличчя з правильними рисами, але які важко запам'ятовуються - типаж зайцівських хлопців нагадував типаж кандидатів на службу в "дев'ятці". Можливо Зайцев вирішив увести нову моду: вихід у музей зі своєю охороною. Любов багатих до гвардійців може набувати аж надто шаржовані форми. Незрозуміло, від кого збирався захищатися наш суперкутор'є в інтер'єрах музею. Шкода, що це не остання двозначність "триумфу". Важко навіть перерахувати усіх присутніх, але очевидним є те, що присутність "культурної еліти" зробила цю виставку подією номер один у місяці серпні. Та лише ця присутність перетворила виставку в явище.

ДМИТРО СИПІН

Юрій Купер "Два засніжені вікна"



МИСТЕЦТВО НАЛЕЖИТЬ НАРОДОВІ

Москва жовтень 1994

Сучасне мистецтво як ідеологічний продукт виробляється всередині спеціалізованих машин. У нас же майже упорядкувалася структура галерей, фондів та інших інституцій, яка й почала помалу тероризувати митця, спонукаючи його до виходу за межі замкненого простору - в життя, реальний соціум. Лише фактом своєї появи ці машини по виробництву мистецтва буржуазного типу створюють ситуацію, коли митець потроху опановує тактику вуличного тероризму, що конче необхідна для істинного революціонера.

Проект з надзвичайно оригінальною і свіжою назвою "Мистецтво належить народіві" (куратори Ростислав Єгоров, Аристарх Чернишов та

Ангеліна Панова) передбачав використання рекламних щитів, люб'язно наданих агенством "Акцент медіа Росія", на яких публіці, що ні про що не здогадувалася, демонструвалися спеціально підготовлені твори сучасних митців. Розташування щитів: М'ясницька, 39; М'ясницька, 43; м."Красносельська", м."Третьяковська"; Васильєвський узвіз; Трубна площа; Курський вокзал; Суцєвський вал. Нічого нового в цьому заході не було, в минулорічному російсько-голландському проекті "EXCHANGE-ОБМІН" Олександр Шул'їн вже використовував рекламний щит для великої фотографії жебраків.

Але не можна не визнати, що майданчик для соціальної активності було

обрано стратегічно правильно. Реклама на семантичних полях нової Росії зайняла звільнене агітпропом місце, хоч наочна агітація та монументальна пропаганда останніх десятиріч радвлади наочно демонструвала розкладену та остаточно автоматизовану форму в зоні цілковитого нерозпізнавання. Специфічна якість сучасної реклами в Росії полягає в тому, що вона ще ніяк не перетворилася в автоматизований прийом, збуджуючи живі людські почуття, як це робив агітпроп доби бурі та натиску. В суто житейському плані нашим митцям неминуче прийдеться змінити тогу епітарного відчуження і ввійти у води оформлювально-реklamного бізнесу, звинувачивши до реального відчуження в

Олександр Сігунін

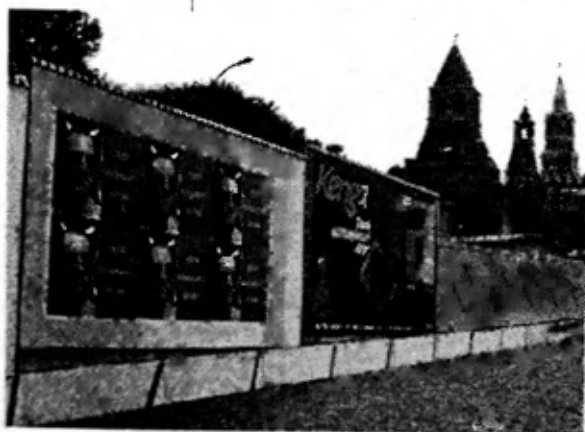




Аристарх Чернишов

процесі символічного обміну.

В каталозі проекту в якості головного завдання була вказана "експропріація нових територій мистецтва", що підозріло нагадує асиміляцію подвигів революційної групи "ЕТИ" (тобто українською - "Експропріація територій мистецтва") під керівництвом т.Осмоловського. Але ранні революціонери проводили свої провокаційні та терористичні акції без попередньої домовленості з представниками експлуататорських класів. Отже наступив новий етап революційного руху: колишні дрібні хуліганство залишилися в минулому, і здоровий революційний цинізм припускає тепер стратегічне

Р.Філіппіні
Олег Кулик

співробітництво з механізмами буржуазного пригнічення.

Лише потрапивши, мов комп'ютерний вірус, в канали масової комунікації, сучасний митець може проїнятися високим пафосом руйнування. В такому контексті навіть суто формалістичні пошуки можуть виступати в якості акцій прикриття, які деморалізують та дезорієнтують супротивника. Наприклад, таблиця для перевірки зору, виставлена Олександром Сигутіним з метою утвердження позитивних цінностей, або мантра Авалокітешвари (Святослав Пономарьов та Михайло Черепанов), що була показана поблизу Курського вокзалу. Видих карми: "ом мані падме хум" на рекламному щиті, безперечно "змусять" полюбити сучасне мистецтво так само палко, як нещодавно народ зустрічав курячі стегенця та горілку "Распутін" (з прес-релізу). До речі, велика частина реальної реклами носить цілком абсурдистський та дезорієнтуючий характер.

Але нас найбільше цікавить безпосередній політичний вплив, яким відзначилися навіть метафоричний Д.С.Пригов зі сльозою, намальованою поверх сторінки з газети "Сегодня", й найніжнійший Олександр Петлюра, який створив велику постановочну фотокомпозицію на теми картин народного художника Іллі Глазунова. Але прагнення до справжнього політичного тероризму та провокації проявили лише класики жанру - Костянтин Звездочотов та Олег Кулик. Поставши перед вдячними перехожими у вигляді Льва Давидовича Троцького і Адольфа Шикльгрубера з кавуном у руках, Звездочотов зробив досить невтішну заяву ("Я не апостол нації"), що свідчила про занепадницькі настрої. Кулик, навпаки, виставив безпосередньо на Васильєвському узвозі

передвиборний плакат зі своїм мудрим та демонічним обличчям, прикрашеним мойсеївськими сяючими різьками. Перетворившись у тварину, навіть у тваринного бога, Кулик зайнятий висуванням своєї озвіреної персони в президенти від партії тварин. Як завжди, він зазнав цілком небувалого успіху, але його високий етичний пафос зрозуміли невірні, й незабутній лик захисника та адвоката фауни, якого прийняли за чорта, безжалібно поховали під чорною фарбою. Відповідальність за цю акцію взяла на себе група митців-бюрократів з московського уряду.

Інша вулична акція що відбулася практично паралельно, вирізнялася суто контрреволюційним задумом при достатньому просуванні вперед та радикальності втілення. Акція "Свобода вибору", організована Олександром Маслаєвим на Патріарших ставках, була присвячена масовій втечі морських ренегатів з революційної Куби. Незрозуміло, який сенс закладено у відтворенні боягузливої та самовпевненої втечі відщепенців, що одурманені імперіалістичною та мондіалістською американською пропагандою? Істинна революційна творчість - у героїчному рейсі шхуни "Гранма", взяті казарм Монкади, в образі великого команданте Че, вічного вчителя справжнього художника. Але, як не дивно, навіть при такому фатальному розбросі перед обличчям сил імперіалістичної експансії деяким учасникам удалося виявити прагнення до революційної творчості. Той самий Кулик здійснив свій черговий безглуздий подвиг, кинувшись оголеним у крижану воду, хоч, звичайно, плісти йому було потрібно в протилежному напрямку, від павільйончика з колонами, що символізував Білий дім. Художник Павло Брєжнев, розмістившись на тарілці фірми "Кросна", весь облутаний дротами та мікрофонами, старанно намагався створити фізичну хвилю у віртуальному просторі, а Людмила Горлова меланхолійно тягнула за собою, навколо ставочка, в'язанку ляльок. В цей час група мракобісів та смертолюбів під керівництвом Сергія Кускова та під грукіт барабанів Пономарьова на тому, ворожому, березі, займалася підозрілими маніпуляціями з якимись палаючими муміями.

Ось і вся наша вулична діяльність та політичний тероризм на сьогодні.

АНДРІЙ КОВАЛЬОВ

Магдалена Абаканович

Центр сучасного мистецтва
Уяздовський замок
Варшава 1995

На перерізаному стовбурі дерева можна побачити нерівномірно розміщені сучки та кільця. "Існує дивна подібність між різними творіннями природи, це стосується і нас також." Звичайно, ми всі об'єднані спільністю органічних форм, схожість яких неможливо описати за допомогою геометрії, науки, яка пояснює повторюваність унікальності певних предметів дією природи, тобто випадковістю. "Що трапиться з особистістю дерева, за умови, що воно не трансформується в якусь фігуру чи, власне, в дерево, якщо я додаю чи відніму щось від його форми? Можливо, воно стане саркофагом зниклих лісів? Чи кораблем, який затонув багато сторіч тому і який викинуло хвилями на берег моря? Можливо, дерево виявить свої раніше приховані риси?" Нефункціонуючі раніше, потенційні значення, які дерево відкриває, обтягують залізним обруччям, свідчать про його самодостатність, як і "Воснні ігри" Магдалени Абаканович.

Вона розташувала свої скульптури з цього циклу в галереї Уяздовського замку таким чином, що вони утворюють свій центр ваги. Величезні горизонтальні стовбури зрівноважують безліч безголових фігур на одному кінці та здоровенні мюкони "абакани". Розміщення елементів "Воснних ігор" та авторський коментар, якими вони супроводжувалися, ілюстрували зв'язки художниці із середовищем, в якому вона працює. В

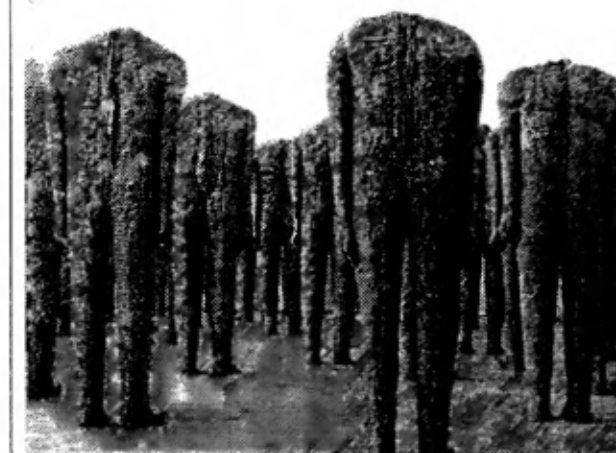
одному кінці - це сплутані, слухняні та волохаті нитки на її великих гобеленах, а в іншому - скляні джутові мішки, рівномірно подативі при тканині, а зараз туго натягнені на щитах: дві цілком різні форми того ж самого органічного походження, які набувають різного вигляду, збираються складками за чимось бажанням. Художниця не виставила на варшавській виставці свої металеві форми для відливки, тому "Воснні ігри" підкреслюють пристрасність та довільність жесту, який втискує їх в строгі рамки контексту "абакани" та фігур з мішковини.

"Уява природи здається обмеженою." Залізни та дерев'яні скульптури відповідають уніфікуючій здатності природи, яка, проте, ніколи точно не повторює своїх творінь. Витвори природи містять в собі трохи невіддатливої потаємності, змішаної з чарівливістю та повторами тих самих моделей, моделей, які складають нашу долю. Дехто з нас примирився з меланхолійним забуттям недовговічних маленьких тварин, які приходять у світ, щоб швидко промайнути та зникнути. Дехто приймає це із спокоєм воїнів Першого Імператора династії Інь, які скидали порожні оболонки своїх тіл в гармонії з вічним циклом весна-осінь, коли постійно виростають та відмирають нові покоління листків. Таку ж інтерпретацію пропонували і два великі об'єкти Абаканович - "Тварини" та

"Гурма", що експонувалися біля входу на виставку. Безліч фігур, створених Абаканович, не об'єднані солідарністю азіатського війська, між ними немає такого зв'язку, який може бути спричинений поняттям ієрархії; вони позбавлені розуміння власної ролі та положення. Це лише формальна подібність до ритму розмноження індивідів. Фігури художниці не утворюють собою суспільства, яке є системою невидимих зв'язків, бо вони байдужі одна до одної і безсторонні. Вони - немов юрба глядачів, які не беруть участі в дії п'єси. Вони - немов ми самі, що стовпилися на схилі пагорбу біля підніжжя замку, слідкуючи за ходом вистави, яка має назву "Зміна зміни". Ця подібність виникла не тому, що скульптури Абаканович виявили якісь ознаки життя, і не завдяки гречності японських танцівників, а її причиною є те, що ми застигли нерухомо, впливши погляд в одному напрямку і, таким чином, перетворившись в натовп взаємно індивідуальних фігур.

Хореографія Акіо Мотофуджі частково керувалася докладними ескізами самої Абаканович. Танцівники запозичили жести у її скульптур. Їхні тіла прийняли ті

Магдалена Абаканович, "Back", 1993-1994



Магдалена Абаканович, "Great Ursa", 1987, цикл "Gry Wjenne"

форми, що спочатку були утворені з просмоленої мішковиної. Отже, не люди були першоджерелами жестів, а самі жести, як форми, почали використовувати люди. Жести скористалися танцівниками, як художниця - джутовими мішками. Танець Акіо Мотофуджі надав фігурам Магдалени Абаканович японської чуттєвості ритуалізованого жесту і, таким чином, ввів фактор "ритуалізованого обличчя", який притаманний далекосхідним танцям і який надихає танцювати.

В скульптурах художниці обличчя є окремим твором і завжди автопортретом, як у "Втіленнях" або двох масках, що демонструвались на виставці. Згідно з її інтерпретацією, людина - це фігура в натовпі, що позбавлена обличчя, не видно його й у східних танцівників, бо його копіює ритуалізований жест. Обличчя - це привілей митця, його жереб.

Анджей Чісовський

галерея Здежак, Краків 1995



Анджей Чісовський
"Ruszczyńsko",
1995

Анджей Чісовський, запрошений Мартою Тарабулою до свого родинного маєтку в Ричуві (30 км від Кракова), провів майже місяць, малюючи все, що заманеться, в будинку, який перебуває в стані реставрації. На невеликому вернісажі, що відбувся в цьому будинку, відвідувачі прямували з передпокою сходами нагору, а там в кімнатах другого поверху перед їхніми поглядами поставало 11 великих полотен і одна скульптура. На задньому тлі були старі заплямовані стіни з облупленою фарбою та свіжою штукатуркою в щілинах, підлога, на якій лежали труби, обшивні дошки, бухти дроту, мішки з цементом, і все це поряд з речами, що були тимчасово пристосовані до проживання тут людей: стіл, книжкова шафа, вазони у великих горщиках. Марті Тарабулі вдалося матеріалізувати те, з чого зроблені сні, себто поєднати метафізичну чарівність експонування мистецтва в "низьких" місцях з виставлянням в родинному будинку та, власне, самому маєтку. Таким чином, вона чітко і ясно

Характерною особливістю художника, який підносить "над натовпом", є примхлива поведінка представника "богеми", нарцисична зарозумілість творця, який зневажає своїх глядачів ще до того, як щось створить. Звідси схильність митця ділити світ на себе і на натовп, що так нагадує дуже спрощені тлумачення "Заратустри для бідних". Відчувається духовна спорідненість польської скульпторки з німецьким філософом, який стверджував, що "вразливість щодо людей, а не щодо природи викликає гіркий відчай від існування". Справді, Абаканович трактує соціальний статус людини за прикладом Ніцше. Людина, в якій художниця не може побачити позитивної цінності зв'язків, що відмінні від сліпої подібності клітин в одному тілі, зберігає необмежену волю. В її мистецтві вчуваються слова Ніцше: "Все, що близьке мені в історії та

природі, приваблює мене, підносить мене, підтримує мене, тішить мене, а все інше я не чую і відразу забуваю. Ми постійно перебуваємо в товаристві самих себе." У випадку з Магдаленою Абаканович, це товариство художниці, яка може протиставити свою незвичність іншій людині за допомогою мистецтва, яке говорить про суспільне положення людини більше, ніж ціла купа соціологічних трактатів.

Облутане залізними дротами дерево біля входу до Уздовського замку є прелюдією до виставки. Це одна з її останніх робіт. "Існує дивна подібність між різними творіннями природи, це стосується і нас також." Нас, натовпу, що проходить перед роботами Магдалени Абаканович.

ЕВА КЛЕКОТ

підтвердила сформоване у нас уявлення про галерею Здежак, її тяжіння до авангарду та до сталого, цілком класичного погляду на побутування творів мистецтва як об'єктів, що не обмежені рамками галерей, а які мають право на існування в суспільстві, функціонуючи серед людей і для людей. А роботи Анджея Чісовського, які були створені в Ричуві, гармоніювали з настроєм та колоритом місця. Завдяки хроматичному звучанню фарбованих поверхонь його полотна адаптувалися до існуючої естетики інтер'єрів.

Чісовський (нар. в 1962 р.) - молодий митець. Він навчався у Варшавській школі образотворчого мистецтва протягом 1982 - 87 рр., а пізніше - в студії К.Клапчека та А.Р.Ленка в Дюссельдорфській школі образотворчого мистецтва. Його попередні виставки (враховуючи й ті, що відбулися в 1986 та 1991 роках в галереї Здежак) відносили його до лав "нових диких" (з відтінком поетичної ностальгії та домішком Дюбуффе). На щастя, теперішня колекція робіт з Ричува повністю ламає це загальне уявлення. Із суміші різних рис, що притаманні його поколінню, став формуватися митець зі своїм обличчям. Сьогодні вже більше "не дикий" Анджей Чісовський (в якому все-таки зберігся домішок Дюбуффе) плаває в ірреальному морі напівдитячої, напівперекрученої казки. Він створює мальований щоденник хлопчика, який носить ще короткі штаниці, бере участь в шкільних іграх та велосипедних

прогулянках, грає на гітарі, бавиться з живими черепаками та дерев'яними літаками. Його роботи є розтинним дитинства в розвитку. Про все говорить сама назва "Висить на одному пасмі волосся", проте не плутайте з Кантором. Точні копії зрізу заднього плану монотонно повторюють словенні смислу дадаїстичні послання: Земля, Земля, Земля, повітря, вода, крокодил, крокодил, 30 днів, 30 днів, чи Гага, Гага, Гага, цитуючи інше полотно. Чісовський позбувається наївності таким самим способом, як і Стасіс Ейдрієвічюс, тобто викликає у дорослості появу комплексу погані пристосованості. Обличчя з полотен Стасіса дивляться на нас своїми очима-намистинами зі страхом та смутком, приховуючи таким чином справжніх людей за маскою. Герої робіт Чісовського мають великі, схожі на цибулину голови гномів та маленькі, кволі тільця, їх турбують проблеми дитячої сексуальності. І їхнє тіло, і душу автор засовує в пухке тістечко літературного жарту, і їм це припадає до смаку, в усякому разі, автор обіцяє це. Полотно художника мають відповідне оточення і в Ричувському маєтку, і в невеликій білій кімнатці галереї Здежак, де вони були виставлені через декілька днів, вони справляли однаковий вплив на відвідувачів.

БАРБАРА ВРУБЕВСЬКА-БОГІН

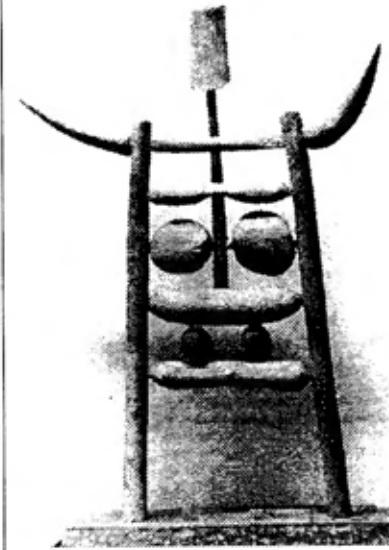
Єжи Бересь ВІЗІІ. ПРОРОЦТВА. ВІВТАРІ. ВИКЛИКИ

Національний музей в Познані, червень-серпень 1995 р. Куратор: Александра Венцка.
Національний музей в Кракові, вересень-жовтень 1995 р. Куратор: Анна Круль.

Влітку цього року Національний музей в Познані запропонував відвідувачам ретроспективну експозицію творів Єжи Бересь. Учень Дуніковського, автор "Візії" та "Вівтарів", творець хеленінгів, в яких "використовує" власне тіло як один з основних художніх елементів в якості художніх перевтілень - є однією і тією ж самою особою. Таке розмаїття нелегко продемонструвати в музейних залах, які не мають нічого спільного з акціями та маніфестаціями Бересь. В будь-якому разі, Бересь - це той митець, для якого природнім середовищем є позагалерейний простір.

Цього разу організатори познанської виставки мусили піти на компроміс й зробили досить відчутний наголос на тих об'єктах, які навіть в музейних залах майже не втрачали своїх органічних рис. Виставка мала назву "Візії. Пророцтва. Вівтарі. Виклики.", яка перегується з назвою надрукованого в 1991 р. Краківською групою "автобіографічного нарису" Єжи Бересь. В ньому містилися його тлумачення власних робіт та нарікання на критиків, які погано обслуговують його мистецтво. Бересь найбільш правдивий, коли мовчить і виражає себе в скульптурах, з іншого боку, він нестерпний в своїх самозакоханих коментарях та просторікуваннях, а також в своєму намаганні застати зненацька або навіть замінити рецензентів, ніби боїться, що його художні надбання не помітять і не оцінять.

Але побоювання Бересь безгрунтовні, як засвідчила виставка в Познані. В історії повоєнного польського мистецтва він залишиться хоч би як автор "Візії". Ці роботи були початком його зрілого мистецького самовираження, яке знайшло своє продовження в його пізніших роботах. "Візії" - найважливіші, бо вони найпростіші, бо автор шукає, експериментує і водночас утверджує свою віру в силу і великі можливості матеріалу, забутого багатьма митцями - дерева. Вони почали з'являтися ще до початку 60-х років й часто мали дивні, незвичні форми: і не об'єктів, і не предметів окультного вжитку. В назвах багатьох з них можна було вичитати, до



Єжи Бересь
"Bart", 1958



Єжи Бересь
"Stone Vision",
1962

якої традиції вони відносяться. Перші роботи, що називалися "Rzeczicha" (1958) та "Bart" (1959), являли собою уніфіковані, усталені форми, які нагадували людські фігури і які треба було споглядати лише на відкритих місцях. Вони були зроблені з дерева, на той час основного матеріалу скульптурних робіт Бересь, і характеризувалися особливою увагою до форми об'єкту, виявленням особливостей матеріалу та його ретельним обробленням. Але невдовзі митець відмовляється від

розробки деталей, зводючи їх до мінімуму. Він поступово спрощує форми й більш рішуче демонструє власне деревину, використовуючи як художній засіб її незайманість. Отже, колода в нього й залишається колодою, щоправда, зі стесаною корою, в декількох місцях в ній зроблено отвори, вона обв'язана зсуваною руками мотузкою або широкими шкіряними ремнями, або ж до неї додаються відповідним чином обрізані гілочки, полотнища мішковиної або польові вагуни.

Бересь не приховує органічного походження елементів його композицій, він радше підкреслює це походження, використовуючи їхні природні форми. Дуже проста технологія обробки деревини, звичайні інструменти, такі як пила чи сокира, які більше притаманні ремеслу столяра чи теслі і далекі від різця скульптора, засвідчують, що його "Візії" є радше скромним, хоч і свідомо мистецьким використанням, здавалося б, нехудожнього матеріалу, ніж актом творчості, яким автор прагне підкорити матеріал. Безперечно, такі дії художника викликані походженням та фактурою матеріалу і спрямовані на виявлення його особливостей, тому радше гармоніюють з ним, ніж перебувають в конфлікті. Проте своєрідність та груба простота цих об'єктів не розвіє їхнього таємничого, метафоричного чи магічного змісту. Хоч "Візії" не відтворюють реальних об'єктів, вони часто нагадують глядачам елементи сільського життя, релікти матеріальної культури, призначення яких зараз уявляються невиразно. Вони є нікими свідками минулого в скансені. А ті традиційні об'єкти, призначення яких більш зрозумілі і які не ввійшли у склад виставки, також виставляються, але десь на периферії: у фондах музеїв чи на прилавках з антикваріатом, де їх можуть побачити або дуже цікаві, або втаємничені. Слід зазначити, що "виготовлення" об'єкту, який ми звичайно вважасмо елементом матеріальної культури, вимагає від свого творця справжнього духовного контакту зі своїм творінням. Безумовно, критики воліють писати про тотемне, себто магічне значення "Візії", а не про їхні "сільську"

корені. Джерело магичної напруги цих робіт полягає саме у зверненні митця до того, що існує поза часом до простого і вічного. Отже, ця очевидна лаконічність об'єктів Береса водночас вказує на те, що в них треба вбачати природно схильність людини протистояти (щосили) точності і прямому призначенню продуктів технологічної цивілізації. Естетика форми цих робіт пов'язана з витісненням на другий план їхніх основних значень, адже "Візі" - це мова, кожний елемент якої фіксується в його додатковому значенні. Така свідомо архаїзація та рудиментарний характер творів цієї серії підкреслюється і в їхніх назвах: "Візія плуга", "Візія вітряка", "Візія дзвону", "Візія воза", "Візія коподзя-журавля", "Візія каменю", "Візія шкіри".

Метафоричні завдання митець розв'язав пізніше в своїх складніших мистецьких структурах, таких як "Вівтарі" та "Пророцтва", елементи яких часто зустрічаються в реалізаціях хепенінгів Береса. Слугаючи аксесуарами, бутафорією в певному різновиді театру, вони втрачають свою первісну автономію, яка була особливістю "Візі". Такі об'єкти важко виставляти в музейній залі. Вони там німіють, навіть відмирають. Саме тому - їй, можливо, більшою мірою, ніж через будь-який інший фактор - стає зрозумілим, що лише ті твори, які позбавлені випадковості, імпровізаційності, зберігають своє значення.

В Познані легко було пересвідчитися в очевидній важливій ролі "Візі". Вони приваблювали щирістю, задаючи тон виставці скульптур в музеї,

більш адекватно відображаючи творчість Береса, ніж його пустопорожні, хоч і політично вивірені, анти-урядові висловлювання, якими художник звичайно супроводжує свої маніфестації.

МАЛГОЖАТА КІТОВСЬКА-ЛИСЯК

Христо ЗАПАКОВАННИЙ РЕЙХСТАГ

Берлін, липень 1995

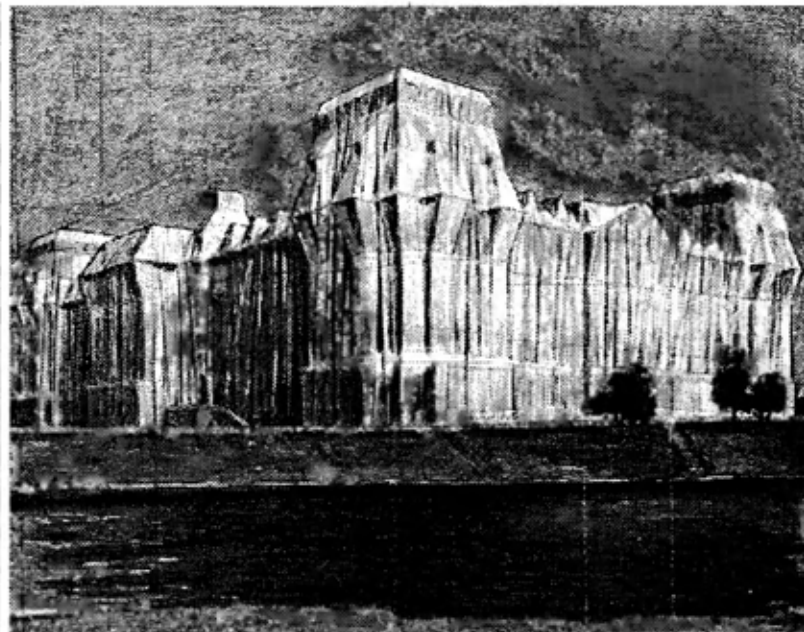
Художник Христо та його дружина Жан-Клод, які закутали будівлю рейхстагу - німецького парламенту 19 сторіччя - сріблястою тканиною, відхилили пропозицію українського президента зробити те саме з будинком Верховної Ради України.



Така пропозиція надійшла від президента Кучми після того, як він оглянув задрапировану будівлю під час свого одноденного візиту до Берліну.

Відповідь подружжя була негативною. "Ми нічого не робимо на замовлення", - заповіли Жан-Клод.

Незважаючи на те, що українцям не пощастить побачити свій парламент, загорнутим у поплотно, знаменний вже сам факт зацікавленості українського президента сучасним мистецтвом. Можливо, це лише вияв непоганого



почуття гумору Кучми, щось на кшталт того, коли він запропонував відправити український парламент до космосу на одній з ракет, які він сам випускав, коли був директором заводу. З другого боку, можна (і кортить) зробити припущення, що на цю пропозицію вплинув величезний інтерес до задрапированої будівлі рейхстагу з боку засобів масової інформації та звичайної публіки. За підрахунками берлінського мера, впродовж двох тижнів рейхстаг відвідало приблизно 5 мільйонів глядачів.

Мабуть, український президент оцінив той резонанс, який могло б викликати проведення наступної акції Христо в Україні. В такому випадку можна було б говорити про перші прояви цивілізованої культурної політики з боку української влади.

TERRA INCOGNITA

ЧАСОПИС ПРО СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Актуальність тематики, глибина теоретичних досліджень, інформаційна насиченість - ось основні риси часопису. Розгорніть "ТІ" і Ви переконаєтесь, що перед Вами професійно подана та об'єктивна інформація. Прочитайте "ТІ" і Ви переконаєтесь, що існувати в світі сучасного мистецтва без "Terra Incognita" неможливо!

"Теоретичний рівень "Terra Incognita" дуже високий. А втім, у вас друкується такі автори, що це й не дієно".
Петр Рестаки



"Terra Incognita" №1-2 (1994): тема теоретичної частини - сучасна музеологія. Число містить різноманітні матеріали - дослідження історичного розвитку музеїв (Ж.-П. Деотт, С.Фашро), культурологічні есе (Т.Калугіна, О.Сидор Гібелінда), найновіші проекти музеїв (museum in progress, Б.Дмитрієвич, Г.Вишеславський), інтерв'ю з фахівцями (А.Срофсе). Друга частина містить огляд найбільших виставок 1993 року в Києві та Москві. 30 статей, 48 ч/б ілюстрацій, 112 стор., 214x288мм, текст українською мовою з повним перекладом російською та англійською.

"Terra Incognita" №3-4 (1995): тема першої частини - теорія виставочної справи. Побутування виставок у соціальному контексті, типологія виставок (Р.Мупен, Ф.Перрен, С.Моравський), інтерв'ю з відомими кураторами (Г.Зесман, В.Мізіано, О.Куліш), кураторські проекти, що стали широко відомі (Г.У.Обріст). Друга частина містить огляд виставок Києва, Одеси, Львова першої половини 1994 року. 29 статей, 140 ч/б ілюстрацій, 96 стор., 214x288мм, текст українською мовою з повним перекладом російською та англійською.

"Terra Incognita" №5 (1996): тема теоретичної частини - модерністське та сучасне мистецтво. Автори числа - Ани Коклен, Жак Песнгардт. Огляд виставок сучасного мистецтва в Україні, Росії, Польщі.

Для того, щоб передплатити часопис, звертайтеся до редакції: Україна, 252067, Київ - 067, а/с 785.

Часопис "Terra Incognita" можна придбати:

у Києві:

- вул. Ярославіє Вал, 9, тел. 224 5087
- галерея "Триптих", Андріївський узвіз, 36/8, тел. 229 0759
- Національний художній музей України, вул. Грушевського, 6, тел. 229 6462
- книжковий магазин "Сяйво", вул. Червоноармійська, 6
- галерея "Славутич", вул. Межигірська, 2, тел. 416 3497
- галерея Києво-Могилянської академії, вул.Сковороди, 2 (1 корпус), 3 поверх.

у Одесі:

- культурний центр "Neuer Raum", тел. 201538

у Львові:

- книжковий магазин, Площа Ринок, 10
- книжковий магазин, проспект Шевченка

у Москві:

- магазин "Тілея", вул. Знаменка, 10

у Санкт-Петербурзі:

- магазин "Борей", Літєйний проспект, 58

а також у Музеї сучасного мистецтва міста Парижу, у Центрах сучасного мистецтва Франції, Швейцарії, Німеччини.