

В л о д к о

Johann

К а у ф м а н

Georg

N I M B

Pinsel

б і о м е т р і я

Організатори висловлюють щиру вдячність за підтримку проекту:
Незалежному культурологічному журналу «І»
Мистецькому об'єднанню «Дзига»
Бієнале «Довіра»

Організатори висловлюють персональну вдячність особам, які доклали своїх зусиль до реалізації проекту:
Андрію Рибці

Підписано до друку 12.10.2018.
Формат 84×108/16. Папір крейдований. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 7,98. Обл.-вид. арк. 5,46.
Наклад 300 прим.Зам.04-18.



В л о д к о
Johann
К а у ф м а н
Georg
N I M B
Pinset
б і о м е т р і я

Львів 2018

Виставка відкрита від 2 жовтня до 2 грудня 2018 року
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Ідея виставки
Тарас Возняк

Концепція виставки
Влодка Кауфмана

Куратори виставки
Влодка Кауфмана

Організаційна координація виставки
Леся Банавх

Видавець
© Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Автори текстів
Богдан Шумилович
Галина Хорунжа

Графічний проект каталогу
© Незалежний культурологічний журнал «І»

Редактор
Христина Рябуха

Верстка
Христина Рябуха

Друк
ФОП Кичма І.В.





Зауваги на тему ПОСТМОДЕРНУ ЯК ЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ КРИЗИ

(до моделі циклічного розвитку європейської цивілізації)
циклічного розвитку європейської цивілізації)

*«Es ist die Zeit der entflohenen Goetter und des kommenden Gottes»
Martin Heidegger (1, 47)*

Отже маємо справу з черговим діалогом майстра високого бароко Іоана Георга Пінзеля та майстра, що живе в епоху вмираючого чи ще ні постмодерну Влодка Кайфмана. Що посутнього можна сказати про цей діалог? Чому він, як на мене, так блискуче вдався у проєкті Влодка Кауфмана «НІМВ біометрія»? Про що запитують, а точніше воляють у небо чи дзеркала і Пінзель, і Кауфман? Почну здалека, щоб стало видніше...

Починаючи від Гьольдерліна (Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770-1843) та Ніцше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), багато наших сучасників попереджали, що наша епоха є епохою після смерті Бога. Старі боги відійшли, натомість іще не настав час, аби прийшли нові – пише Гьольдерлін. Це епоха Ночі Світу. «Mit diesem Fehl bleibt die Welt der Grund als der gruende aus... Das Weltalter, dem der Grund ausbleibt haengt im Abgrund / У світу, в якому немає Бога, вислизає ґрунт під ногами... Епоха, яка втратила ґрунт, сповзає у безодню» (2. 265), – пише Гайдеггер (Martin Heidegger, 1889-1976), по суті, перефразовуючи відоме – «Gott ist tot/ Пан помер» – Ніцше.

У чому проявляється ця відсутність? І знову цитата з Гайдеггера: «Nicht nur die Goetter und der Gott sind entflohen, sondern der Glanz der Gottheit ist in der Weltgeschichte erloschen. Die Zeit der Weltnacht ist die Duerftige Zeit, weil sie immer duerftiger wird / Не тільки втекли боги і утік Бог, але у світовій історії вигасло світло божественного. Час Ночі Світу є марним часом, оскільки марнішає дедалі більше й більше» (2. 265).

Однак чим супроводжується цей відхід богів? Пишу тут з малої літери, позаяк боги, що відійшли чи померли, є вже тільки ідолами-баалами шумерської епохи. Вони вже не відбувають сакральних функцій і таки дійсно метафізично (від *metafisika*, та *meta* та *φυσικά* – того, що є понад (*meta*) світом – фізикою (*φυσικά*)) «померли». Разом з тим, чим же власне у культурологічному, а не у сакральному сенсі є ті боги, якщо опуститися з рівня сакрального/метафізичного у світ профанної людини? Здійснювані ними сакральні дії, заповіді, дозволи та настанови складаються у певну систему цінностей. При живому Мітрі (*Mitra-*, *Mithra*, *Mithrō*) чи Озирісі (*Asar*, *Aser*, *Ausar*, *Ausir*, *Wesir*) ця система тримається на його понадсвітовій сутності та всюдисутності. Натомість, по його смерті вона вже не має того наповнюючого її життям імперативу. Вона перетворюється на музей, звалище необов'язкових рецептів, порад, стандартів, музей, де немає «ані одної картини першорядного митця, зате – цілі колекції третьо- і четверторядних, цілі провінційні школи, відомі тільки фахівцям, забуті, сліпі вулички історії мистецтва» (Бруно Шульц, Друга осінь, 3, 174) (Bruno Schulz, 1892-1942). Зрештою, у те, що можна назвати секуляризованою культурою у найширшому її розумінні. І тоді, сумуючи за відсутністю сакраменту, людина вдається навіть до блюзнірства (4, Bruno Schulz «Xiega balwochwalcha»).

Відбувається релятивізація цінностей, релятивізація ідеї досконалості. Недсяжної точки на горизонті як Абсолюту, до якого стремить культура чи цивілізація, вже немає. Людина у такій ситуації зазнає дезорієнтації. А ще точніше – перестає бути людиною у властивому сенсі, перестає прямувати до цього горизонту і комунікувати з ним. Її перестає огортати опіка Бога.

Наступає час релятивності – час втраченого ідеалу, час всеядності і невідосконалості як стремління до горизонту. Бо у мотлосі цього вселенського і обезціненого музею все вже є рівновартісним – і моральне, і неморальне, бо немає з ким співвідносити цю мораль («Если Бога нет, то все можно» – за Достоевським), і красиве і огидне, бо немає ідеалу краси. Це «...осінь нашої провінції – ніщо інше як хвора фата-моргана, випромінена у вивелетній проекції на наше небо вмираючою, замкнутою красою наших музеїв... великий мандрівний театр, що бреше поезією, величезна кольорова цибуля, що лущина за лущиною лущиться щораз новою панорамою. І ніколи не добудешся жодної сугі» (Бруно Шульц, Друга осінь, 3, 175).

Натомість настає час симуляції присутності богів чи Бога, час культової та культурної еклетики і комбінаторики. Для людей цієї епохи настає епоха синкретизму – багатовірства, забобонів, імітативних культів. У цей марний час людина вдає присутність богів чи Бога, сама відчуючи облудність такої імітації. Вона пробує обожествити саму відсутність Бога. Опоетизувати скепсис як стоїцизм.

Із втратою спрямованості на Бога людина втрачає монолітність часу та простору, моралі та культури. Творяться окремі історичні часи та культурні простори. Ба більше, людина толерує свою одночасну багаточасовість та присутність у різних просторах чи вимірах водночас. Іншими словами, настає постмодерністична криза. Час «після всього», час, коли «все вже відбулося, коли ніщо не має сенсу», «коли все допустиме і толероване,

бо байдуже і несправжнє». Немає сенсу досягати ідеалу чи досконалості, оскільки все досконале та ідеальне. Все толерується, бо насправді воно всім байдуже. Немає принципових суперечок, бо і один, і другий мають рацію у цей марнотний час. Культурну чи духовну розбудову підмінює постмодерне комбінування блискітливими, проте порожніми формами. І це стосується не тільки культури, але й моралі чи навіть метафізики людини. Все толероване і все нічого не варте. «Лишень тепер, зблизька, батько міг розглянути як слід усю злидоту цієї зубожілої генерації, всю сміховинність її тандитної анатомії» (Бруно Шульц, Ніч Великого Сезону, 3, 87).

Однак, як це пов'язати із сучасністю? Зараз із особливою очевидністю можна побачити всі ці процеси епохи Ночі Світу (Гьольдерліна), Ночі Великого Сезону (Шульца). Постколоніальна епоха – для Європи – час кінця Бога (Абсолюту). Апотеозом її сучасної думки став постмодернізм як форма кризового самоусвідомлення. Культурна перспектива кожної культурної складової, що склалася на постколоніальну європейську цивілізацію, втратила сенс. Було релятивізовано кожен з локальних ідеалів (ідеальних точок). Як-от: африканські божки, попри те, що африканська культура добряче інкорпоровалася у європейську як культурне досягнення, перестали бути абсолютними, всемогутніми. Це тільки матеріал, музейний експонат: «То були величезні віхті пір'я, опудала, напхані як-небудь старим стервом... у які незбагненим способом вдихнуто було якусь подобу життя» (Бруно Шульц, Ніч Великого Сезону, 3, 87).

Постмодерна революція знівельовала абсолютність цих ідеальних точок, зробила ситуацію засадничо цинічною, хоча й плюралістичною, що зараз подається як великий цивілізаційний здобуток, однак, по суті, витікає з байдужості та цинізму покинутих Богом. Релятивізація вартостей призвела до вседозволеності та обезбоження. Життя перетворилося у набір реалій, а не ідеалів чи Перспективи. Набір речей, котрі почали не вдосконалюватися-до-ідеалу, а просто комбінуватися на засадах парадоксу та екстравагантності: «У багатьох не можна було вирізнити голови, тому що та палкувата частина тіла не носила жодних ознак душі. Декотрі покриті були кудлатою, зіпленою шерстю, як зубри, і огидно смерділи, Інші нагадували горбатих, лисих, здохлих верблюдів... Декотрі виявлялися зблизька нічим іншим, як великими павичевими хвостами» (Бруно Шульц, Ніч Великого Сезону, 3, 87).

Однак, чи ця постмодерністська покинутість людини є знаменням тільки нашого часу? Звичайно, ні. Боги періодично приходили та відходили – принаймні в історії світової цивілізації це траплялося не раз. Періоди постмодерності як обезбоження, немичності людей, відсутності Бога, покинутості людини Богом чергувалися з періодами повернення/приходу богів, піднесення ревної віри та закону. І разом з тими відходами та приходами час та простір світу ставали то цілісними (під покровом присутнього і сутнього Бога), то роздробленими (коли Його не було), або й відсутніми, якщо під справді істотним/існуючим простором та часом розуміється час та простір людини під покровом божественного.

Загальним визначенням таких марнотних епох можна прийняти вслід за Гьольдерліном таке: це епоха богів, що відійшли, та Бога, що не прийшов.

Поперемінно епоху божественної присутності, живої модерності, сьогочасної присутності живого Бога перериває своєрідний постмодерністичний «бунт титанів», напівбогів – плід божественної слабкості, які не тільки убивають Бога живого, свого батька, але й розщеплюють модерний час та простір на безліч неабсолютних, позбавлених покрову сакральності просторів та часів. Таким чином, починається новий цикл пошуку Бога. Людина заслабка, щоб витримувати занадто довго Його присутність. Так само, як людські цивілізації. «Очисний» цикл бунту, варварства і сирітства через покинутість Богом неначе знімає втому від Його постійної присутності. Божественне нівелюється до банального, сакральне стає секулярним, тайнства віри трансформуються в об'єкти культури, науки. Со-творювані з Ним тайнства відмирають у ритуали культурного порядку, артефакти, якими можна без жодного остраху жонглювати, бо «страх Божий» залипається тільки за Його присутності та при спілкуванні з Ним.

Які ж періоди можна виділити в історії європейської та близьких до неї цивілізацій? Сучасна європейська цивілізація витворилася у сув'язі гебрайської, класичної (греко-римської) та ісламської компонент. Дуже сильно узагальнюючи, можна запропонувати такі цикли розвитку цих трьох цивілізаційних гілок:

Модель циклічного розвитку європейської цивілізації:

– епоха Хроноса (Κρόνος), чи Сатурна (Saturnus): модернізм/патріархальність/бог-отець/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард;

– епоха «бунту титанів», битви олімпійських богів з титанами – Титаномахія (Τιτανομαχία): постмодернізм/батьковбівство/богоборство/втрата точки на горизонті/очікування;

– епоха Зевса (Δίας, Ζεύς)/Юпітера (Iuppiter): модернізм/патріархальність/переможний бог-син=бог-отець/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард;

– епоха еллінізму, розкладу політеїзму: постмодернізм/батьковбівство/богоборство/втрата точки на горизонті/очікування/;

– епоха християнства, епоха Святої Трійці: модернізм/патріархальність/Бог-Син=Бог-Отець=Бог-Святий-Дух/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард;

– епоха сучасного постмодерну: постмодернізм/батьковбівство/богоборство/втрата точки на горизонті/очікування/;

Модель циклічного розвитку гебрайської цивілізації:

– епоха політеїзму старих богів Баалів (b'l): модернізм/патріархальність/бог-отець/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард;

– епоха розкладу політеїзму: постмодернізм/батьковбівство/богоборство/втрата точки на горизонті/очікування;

– епоха монотеїзму віри Мойсеевої (Моше, 2-а пол. XIII ст. до н. е): модернізм/патріархальність/бог-отець/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард;

а потім знову, як її продовження:

– епоха християнства, епоха Святої Трійці: модернізм/патріархальність/

Бог-Син=Бог-Отець=Бог-Святий-Дух/точка на горизонті/консерватизм/авангард;

– епоха сучасного постмодерну: постмодернізм/батьковбівство/богоборство/втрата точки на горизонті/очікування/;

з іншого боку:

– епоха після пророка Мутаммеда (571/570-632), епоха ісламу як своєрідного повернення до жорсткого монотеїзму: модернізм/патріархальність/бог-отець/точка на горизонті/консерватизм/мистецький авангард.

Отже, ми бачимо, що постмодернізм у його сучасних секуляризованих формах є тільки повторенням все тієї ж кризи богопокинутості та дезорієнтованості. Ця хвороба цивілізацій та культур підступає циклічно, коли втомаються чи то боги, чи то люди. Має вона і дрібніші хвилі, які виражаються у зміні мистецьких стилів, що корелюють з постмодерном (бароко, рококо, сецесія).

І саме у цьому контексті я розглядав би діалог майстра високого бароко Іоана Георга Пінзеля та майстра, що живе в епоху вмираючого чи ще ні постмодерну Влодка Кайфмана. Насправді вони з одного культурного кола – періодично повторюваного періоду богопокинутості та дезорієнтованості. Тому їх запитання і є таким щемким.

Водночас ми бачимо, як впливають одне на одного різні цивілізаційні кола. Як гебраїська юдейська монотеїстична компонента не тільки надала нової цілісності європейському світу, але і стала формою виходу з чергової постмодерністичної кризи європейської цивілізації в її класичних політеїстичних греко-римських формах.

1. Heidegger M. *Hoelderlin und das Wesen der Dichtung. Gesamtausgabe.* – B. 4. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

2. Heidegger M. *Wozu Dichter? Holzwege.* – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1980.

3. Шульц Б. *Цинамонові крамниці. Санаторій під клепсидрою.* – Львів: Просвіта, 1995.

4. Schulz B. *Das Goetzenbuch.* – Warszawa: Interpres, 1987.

Тарас Возняк



Німби

Влодко Кауфман часто твердить, що сучасний художник часто вже насправді не є художником, а лише ілюстратором мистецтва, який імітує мистецтво приймаючи на себе «позицію» художника. Він вважає, що така постава є хибною і нам варто повернутися до давнього стану, коли художник і його творчість стояли не поруч а були комплексно і органічно зв'язаними. А коли ж був такий стан синергії, в якому художник не стояв в мета-позиції до свого твору чи творчості? Я не знаю інших практик, крім давнього шаманізму чи мистецтва до епохи Ренесансу, де наприклад матеріальний об'єкт (ікона чи ритуальна маска) був би рефлексією не групи чи уявного божества а конкретного автора. Як твердить американський історик мистецтва Джеймс Елкінс, мистецтво завжди, в різних місцях і в різних культурах було тісно пов'язане із ритуалами та сакральними практиками. Персональне авторство в мистецтві є явищем доволі пізнім і воно вимагає від автора постійної мета-позиції – він/вона має роздумувати над своєю роллю автора. Тому імітація є невіддільною частиною мистецтва, яка є (як твердив Рене Жірар) фундаментальною рисою людини і людської культури загалом.

Мета-позиція стала абсолютною рисою мистецтва модернізму і саме ця позиція остаточно вивела мистецтво з-під «покрови» релігії. Французький модерніст Андре Жіда у своєму літературному творі «Підроблювачі» (1925) перетворив цей модерністський інструмент та поставу у мистецьку метафору. Він говорив про свій твір наступне: «З одного боку я хотів репрезентувати реальність, а з іншого – стилізувати її під мистецтво». Для цього він придумав персонажа, який, будучи автором, хоче написати новелу і в «уста» якого він вкладає власні робочі нотатки/ескізи. Тож, новела Жіда була про літературу і мистецтво, про писання і автора, про репрезентацію, реальність і вигадку. Він вклав новелу всередину новели і дав їй можливість «говорити» мовою мистецтва.

Метод роботи Влодка Кауфмана, хоч і неусвідомлено, але таки нагадує модерністський підхід Андре Жіда. Хоч Кауфман і засуджує поставу художника як «імітатора мистецтва», сам він не в стані уникнути метапозиції, його мистецькою проблемою є як реальність так і сама гра, яку ми історично назвали мистецтвом. Щоб не імітувати мистецтво – Кауфман імітує природу!



«Чи має сенс дерево?» - питає Кауфман...

«Ці питання не до дерева» - відповідаю йому я...

Щоб уникнути естетичної імітації Кауфман вчиться у природи і у себе. Він ще в 1990х роках покинув «картинні репрезентації» на користь інсталяцій, «видив» та перформансів. Кауфман вважає, що очі – це невдячний апарат для оцінки естетики та мистецтва, виразно віддаючи перевагу ідеям. Але це не абстрактні ідеї, продукти мислення і співставлення концепцій – його ідеї мають виразну матеріальність, вони є об'єктами а не аватарками. Кожна така ідея Кауфмана не є продуктом естетизування реальності, вони проростають як живі істоти, народжуються, живуть і вмирають.

Цього разу такою естетичною ідеєю є німб та людська німботворчість. Якщо просто – то німби для Кауфмана є елементом захисту від реальності, спробою перекласти відповідальність на когось, наприклад на Бога. Німби є продуктом людських страхів і бажань. Тож німби у Кауфмана стають не абстрактними (сакральними) знаками, - це фізичні об'єкти, які мають на меті «просканувати» ідею страху, захисту та відповідальності, що стоять за кожними німбом. Ключовим аспектом ідеї німбу для Кауфмана є відповідальність, яка стоїть в основі усвідомленого сенсу людського існування. А відповідальність, у свою чергу, проявляється через ухвалення рішень. Кожне рішення залишає слід і є відпечатком часу і саме з цими знаками працює художник, перетворюючи їх на метафори.

«Навіщо ці всі відображення у дзеркалах?» - питаю я...

«У дзеркалі ми бачимо не відображення – там невідомо що» - відповідає Кауфман

Важливою метафорою автора є дзеркало, яке веде до думки про задзеркалля і безвихідь чи безкінечність. Це давня мистецька метафора яка відсилає до ідей мімесису, себто репрезентації (віддзеркалення) реальності, а також дозволяє художникам легше «говорити» про людський досвід візуальності. Дзеркала у Кауфмана також втілюють ідею безкінечності (пригадайте концепцію мізенабім-у Андре Жіда) та неможливості, їх можна використати для проектування та деконструювання.

Подібно як дзеркало, яке «імітує» і «рефлексує» реальність (але не репрезентує!), Кауфман використовує своєрідний біометричний метод для сканування живого і відмерлого. Частинами такого «біометричного сканування» є використання об'єктів, які є частинами проживання часу самим автором. Це книги, тексти, каталоги, листи, ескізи і безліч інших артефактів, які засвідчили життя Влодка і які він переробляє у інші естетичні об'єкти (німби). Усі вони були частиною певних рішень, ухвалених автором в той чи інший момент власного буття, вони є свідками його «відповідального існування». Часом ці «папери» стають тлом для вирощування (не малювання) інших об'єктів (наприклад риб), які існують на межі візуального та уявного (ідеального). Таким чином перед нами постає біометричне сканування власного буття, хірургічний розтин, де «тріщини» і «шрами» є знаками часу, які автор упіймав для того щоб зрозуміти сенс свого, і не лише свого, існування.



Довіра як спроба проаналізувати відповідальність...

Влодко любить ідентифікувати себе більше як автора і менше як художника. Він вважає, що дія автора нагадує дію природи, себто смисл дії захований у самій дії. В такому випадку його творчість є буквально природнім актом, який не стільки «імітує» мистецтво, скільки «імітує» природу. А якими є основні характеристики природньої реальності? Просвітлені кажуть, що в світі все, що можна усвідомити і все що усвідомлює перебувають у двох станах – становлення (народження) та зникання (вмирання). Ніщо не існує, усе лише постає та зникає, світ сповнений мерехтливого буття, яке проявляється мірадами форм. Кауфман вважає, що єдиним способом споглядання цього буття є час, оскільки усе що постає і усе що зникає залишають знаки часу. Тож буття промовляє до нас через знаки часу, подібно як кільця дерева, які є знаками плінного існування. Завданням художника, чи ба, автора, є спіймати час за допомогою естетичних об'єктів і тим самим подолати природу, створивши нову структуру чи вірніше - метаструктуру.

Метафори, естетичні знаки, які перетворюються на метаструктуру – це різні інструменти пізнання нашого світу. У випадку проекту «німби» це пізнання скероване на людську ідею захисту від страху, на знаки, які допомагають позбутися відповідальності. Аналізуючи страх перед буттям, який люди проявляють через знаки-німби, Влодко пропонує інший погляд – він хоче проаналізувати відповідальність через довіру. Довіру до себе, в першу чергу.

«То що мистецтво – це гра?» - питаю я...

«Не можна бавитися тим, чим не можна бавитися» - відповідає Кауфман

Богдан Шумилович



NIMB :

теорія/практика

Ідея, що набуває форму, нашарування маркерів, котрі позначають різні історичні пласти, співіснування ідеологічних та культурних символів, що втратили сутність й перетворились у позбавлені змісту поняття. Постсакральний, постсекулярний, постгуманістичний, постліберальний, постідеологічний нарратив, що став формою накопичення пустот, де спроба подолання може творити нову «антиматеріальність». Актуальний стан не лише львівського, але й загалом українського культурного середовища — це кількісні показники, що не переходять у якісні, а провідною тенденцією є продукування фрагментів, цитат, вправ. Це — форма особистісної репрезентації у соціумі, котра валідується з кожною новою хвилею моди та короткочасових інформаційних приводів. Це — дискредитація у багатьох аспектах стрижневого для культурного процесу, його руху; відсутність того, що надає вектору, тотальна різоматичність і змога спостереження за бодрярівським «трупом, що розростається». Це — відсутність концептуальної альтернативи, натомість паралельне співіснування антропологічних практик, що за сутністю є радше демонстрацією лояльності певним субкультурним групам. Це — ймовірні ознаки того, коли форми втрачають значення медіумів ідей, періодично з'являються у різні моменти історичного процесу, котрим передусє нова хвиля консерватизму. І це все на рівні рефлексії фігурує у проекті Влодка Кауфмана «NIMB біометрія». Візуальна та текстово-супровідна складова є логічним симптомом сукупності тих явищ, що станом на сьогоднішній день потребують відповіді на такі питання, чим зараз є візуальна практика якщо вона втратила і функцію і сенс у класичному сенсі. Важливим компонентом проекту Кауфмана стала своєрідна форма колаборації з класичними практиками де умовно пасивними учасником активної дії стали готові об'єкти — скульптурні роботи Іоана Георга Пінзеля та простір колишнього костелу Кларисок. Питання автора, співучасті та прикінцевого результату поєднання двох принципово різних



мов та інтелектуальних парадигм передбачає питання — що є час і чим є майбутнє яке отримує конкретні та прогностичні форми, але передусім — яким є сучасний соціокультурний процес? Вправи з архетипами, простими об'єктами, гностичне прочитання символів або ж і заперечення їхнього автентичного змісту, у проекті стоїть поруч з акцентом на автора, як особу, котра продукує/осмислює/деконструює/etc. сенси. Чим це є зараз? Адже, вітчизняний художній процес у зв'язку з певним дистанціюванням від світового у радянський період після розпаду СРСР, за рідкісними винятками, не перейшов на інший рівень. Аналізуючи цей аспект, у певному сенсі, доводиться працювати з багатьма міфологізованими концепціями на кшталт тотальної відсутності інформації та закритості, що часто є формою виправдання для відсутності поступу «Не буде суттєвим перебільшенням сказати, що на пострадянському просторі досі переважають формалістичні підходи до осмислення мистецтва та культури першого радянського десятиріччя (на нашу думку ця теза цілком слушна і щодо повоєнних 1960 — 1970-х рр. — А. М., Г. Х.), котрі, однак, задані пізніми ідеологічними концепціями «тоталітаризму» і загалом радикально негативною оцінкою радянського досвіду. Художні практики та досягнення цього часу трактують поза політичним і соціальним досвідом. (...) Вони розглянуті як окремішні формальні явища локальної модерністичної традиції, як акти особистого супротиву чи хитромудрого маневру, вимушеного компромісу окремих видатних «самотніх творців»» [1]. Результати ж практик пострадянського часу не ввійшли у продуктивну інтеграцію, зберегли виразну маргінальність й лише в окремих випадках, переважно ініційованих суспільно-політичною ситуацією, отримали певне рефлексування від «не-локальних культурних деміургів», часто орієнтованих на легітимізацію імітації.

Теза І. Кабакова, що «У майбутнє візьмуть не всіх»[2] отримала виразне ствердження, зокрема у фаховому виданні «Мистецтво з 1900 року. Модернізм, антимодернізм, постмодернізм» (автори Х. Фостер, Р. Краусс, І.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Джосліт). Поява такого тексту є явищем світового значення не лише з точки зору теоретичних узагальнень та критично-аналітичного опрацювання, але й конструкцією на підставі якої можна сформулювати, що було вагомим з точки зору історії специфічної сфери антропологічних практик у площині візуальної культури. І. Кабаков, рівно, як і І. Кулік та інші знакові автори українсько-радянсько-пострадянського простору, у цей перелік не потрапили. Але й вагомим, для теоретиків «локального андеграунду», напрацювання Б. Гройса отримали лиш рефлексію: «Висунута нещодавно Борисом Гройсом ідея, наче сам Сталін був втіленням конструктивістського інженера культури, є спрощеною і, сутнісно, антимодерністичною»[3]. Українські автори першої половини ХХ століття та, відповідно візуальні практики вказаного періоду, не залишились поза текстом, однак їхня характеристика відбулась виключно у ракурсі російсько-радянського конгломерату авангарду. Хоча, до прикладу вказано, що «Татлін народився в українському місті Харкові»[4]. Але сукупність того, що відбувалось у другій половині ХХ століття, не з мотивацій політичних, залишилось поза увагою авторів. І перші з цих передумов вторинність та локальність (справедливості



заради та ж доля спіткала і московський концептуалізм). 1990-ті та 2000-ні, за винятком явищ, пов'язаних політичними обставинами, радше за все очікуватиме суголосна доля, адже вторинність часто з ознаки кризової трансформується у позитивну характеристику. Для візуальних практик це становить особливу загрозу, адже через вказану форму відбувається легалізація того, що умовно можна позначити як «примноження пустоти», а радше провокацією до того, щоб бути лише «здатними до безкінечного поглинання та виділення знаків Інтертексту»[5]. Можна здійснювати варіативні заходи, що до певної міри отримують ознаки радше виправдання власного існування аніж ствердження своєї присутності, проте це цілком властива для практик всередині країн Центрально-Східної Європи ситуація. Очікувати, що ці сторінки будуть фігурувати у світовій історії в іншому контексті аніж аналіз локально-маргінальних практик доволі складно, як і запропонувати особливий культурний продукт чи автора з вартою уваги біографією, де його персона може стати головним твором. Так ситуація виглядає на перший погляд. Однак, посмертна історія Іоана Георга Пінзеля демонструє те, наскільки все може змінитись після відповідної репрезентації явища. Чи можливий такий розвиток ситуації для сучасного автора це наразі відкрите питання. Адже, візуальні практики перетворились на платформу для чисельних «рецепцій», «інспірацій», «цитат» чи інших легальних (або й не дуже) форм повторення/відтворення/запозичення. Безперечно, радикально нових й виразних результатів досягнути доволі складно, однак, якщо є певна група авторів, котрі здійснюють подібні практики, трактує себе цілком в іронічному ключі, то, на жаль, здебільшого, молоді автори позиціонують продукти своєї діяльності без саркастичної самоцінки, внаслідок чого підпадають під цілком виразні форми квазивиразності. Актуальні інформаційна відкритість та змога доступу до практично всіх візуальних/вербальних/аудіальних джерел нівелює спробу самовиправдання через штучно створені зовнішні обмеження. В той час коли освітні інституції, до функцій яких входить регулювання ситуації, практично помирають у квазіконсерватизмі, що межує із кітчем.

1. Пензин А. *Биополитика советского авангарда* // <http://moscowartmagazine.com/issue/11/article/149>

2. Кабаков П. *В будущее возьмут не всех* // <http://iskusstvo-info.ru/v-budushbee-vozmt-ne-vseh/>

3. Фостер Х., Краус Р., Буа П., Бухло Б., Джослит Д. *Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 307.

4. Фостер Х., Краус Р., Буа П., Бухло Б., Джослит Д. *Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 126.

5. Беспалов А. *Divina: Жизнь и творчество Ю. Кристевой* / А. Беспалов. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2009. — С. 351.

Андрій Меленчук, Галина Хорунжа



Пінзель/Кауфман: тестування довіри

Проект Владко Кауфмана «NIMB біометрія» в Музеї сакральної барокової скульптури Пінзеля (філія Львівської Національної Галереї Мистецтв) в рамках першого Бісенале довіри – подія, яку прихильники збереження status quo «музей-храм» можуть класифікувати скорше як інцидент. Але він має шанс стати прецедентом. За умови довіри. Йдеться про здатність українських музеїв наважитись делегувати сучасному мистецтву право працювати на їх території. Львівська Національна Галерея Мистецтв наважилась на це вже вдруге. Першою інтервенцією мистецького експерименту безпосередньо в музейну експозицію був проєкт «Інтеграція/Integration» (2015 р.): молоді художники вибудовували асоціативно-комунікативні пари – твір/інсталяція, не перетинаючи класичної дистанції шедевр/глядач. Цього разу Кауфман отримав можливість наблизитися до шедевр у впритул, на рівень тактильного контакту.

Тут, в Кларисках (колишньому костелі монастиря Ордену святої Клари), 1993 року Владко Кауфман публічно відрікався від класичної традиції видовом «Листи до землян або Восьма печать». Балерина ловила умовну рибу в умовному басейні; діти малювали картини-невидимки; Тарас Чубай зі скрипкою топтався по іграшкових стільчиках іграшкового глядацького залу; а глядачі примусово ставали співучасниками мистецького експерименту-провокації, бо інакшого виходу в них (в буквальному сенсі), як тільки пройтися забрудненим фарбою взуттям по іконах (хоча й лише репродукціях), не було... Через 25 років активної contemporary-практики Кауфман сюди повернувся, щоби поговорити з Пінзелем про вічне.

Ми не знаємо про нього майже нічого. Ні справжнього імені, ні звідки, де і в кого навчався і що робив до того часу, як раптом опинився в Галичині в резиденції одного з найбагатших і найамбітніших магнатів Речі Посполитої. Навіть точної дати смерті не знаємо. І могили, відповідно, теж. Отже, що маємо в «сухому залишку» по «українському Мікеланджело», чия



творчість стала однією з візиток галицького/українського бароко? Лише інформацію про створення близько 150 скульптур в камені та дереві, більшість зберіглась (знайдено, ідентифіковано) до наших часів плюс/мінус третина. Їх позбирали, повідчищали, пореставрували, надрукували альбоми, показали Україні та Європі... І, щоби поживити мистецький дискурс навколо унікальної збірки, 2017 року в Галереї Мистецтв запустили проект «Діалоги з Пінзелем». Отже, в його рамках Кауфман взявся поговорити/подумати «навколо» скульптури маестро. По факту вийшло філософське есе про актуальність мистецького спадку і самого Пінзеля, і загалом бароко.

Від безпосередньої трансформації свого паперового арт-архіву у інсталяцію-пірамідку при вході та символічні «скульптури» німбів в вітринах, що символізують абсурдність сакралізації як бездумного ритуалу, художник переходить до активного діалогу безпосередньо з класикою, переставивши одну зі скульптур Пінзеля на брутальну металеву діжку. Ясно, що відразу напрашується асоціація і з античним Геростратом, і з геростратом-футуризмом, який гуртував «веселих паліїв з брудними від сажі пальцями» на боротьбу з бібліотеками і музеями. І з вогнищами нацистів. І з совком. І з сучасними ісламістами-екстремістами, нищителями культурної спадщини людства від Афганістану до Сомалі. І з Революцією гідності, коли лінія вогню проходила в акурат попри Національний художній музей України. Хоча Кауфману, за його словами, розходилося лише привернути увагу до надзвичайно актуального в українському соціумі питання, що важливіше: постать чи постамент? А діжка – бо через практику двох Майданів вона стала одним з характерних естетичних елементів наших реалій. Автор також використовує діжки в інсталяції з гіпсовими бюстами, які теж провокують кілька арт-метафор: від згадки про одну з улюблених забав бароко – просторові ілюзії – до умовності бар'єрів між класикою і сучасністю, які насправді – лише «в головах».

Але головна арт-розмова відбувається в бічних нефках храму, де Владко Кауфман поєднує в монументальних композиціях автентичні скульптури Пінзеля із власними рисунками. Через продовження логіки барокової дерев'яної пластики в паперовій Кауфман не просто освоює іншу авторську мову, він інспірує діалог вже на рівні історичної антропології. «Відчулося, що я контактую не з творами Пінзеля, а це вже контакт безпосередньо з ним. Бо коли ти занурюєшся в технологічні моменти пластики, автоматично підключається логіка – а що він думав?... і тоді оця сакральна ідеологія відходить на другий план. Ти починаєш розуміти людину, котра долає бар'єр ідеології, бо для нього вже не важливо, що саме він зображує, тому що форма переживе зміст».

Присутність в інсталяціях зображень риб (яких Кауфман безперервно малює і задіює в численних перформансах впродовж всієї творчості), через асоціації ранньохристиянської символіки скеровує нас до одного з ключових питань доби бароко: у що вірити? «Нехай людина... відчує, як вона загублена в цьому глухому куті Всесвіту, і, визираючи з пивниці, відведеної їй під житло,



– я маю на увазі видимий світ, нехай зрозуміє, чого варта наша Земля з усіма її державами і містами, і, нарешті, чого варта вона сама. Людина в безконечності – що вона значить?», – питає один з релігійних філософів доби бароко Блез Паскаль.

Влодко Кауфман принципово обрав скульптури, на яких не віцілів левкас та позолота, яким бракує рук, ніг, обличь, крил, з кріпленнями назвні... Деформована екзальтованість дерева посилюється зім'ятою динамікою паперу. Залишаючи в такий спосіб за кадром фальшивий пафос «театру» бароко, на підмостках якого Держава і Церква змагались «хто пишніше себе репрезентує», Кауфман «включає» глядача у приватний вимір контексту сповненої катаклізмів доби, олюднеє анонімних сакральних статистів. В результаті повстає універсальна «галицька Герніка», за якою відчитуються всі історичні трагедії, від татарських набігів до єврейських погромів і радянських репресій.

Проект «NIMB біометрія» Влодка Кауфмана продовжив в камерному форматі інноваційну практику нового прочитання традиції бароко, розпочату Національним художнім музеєм України виставкою та конференцією «Від бароко до бароко» (1996 р.) та монументальною виставкою-дослідженням «Міф “Українського Бароко”» (2012 р.). Відмова від класичного «музейного» контролю за матеріалом дозволила проявити нові змісти не тільки окремих творів, а й розчинити грань між часами, переформатувати офіційну історію мистецтва в праватну, відчуту минуле як актуальну частину теперішнього. Можливість конструювання повноцінного вираженого діалогу між «старим» і «новим» мистецтвом продемонструвала потенціал співпраці музеїв із сучасними мистецькими практиками в сфері дослідження мистецької спадщини.

Наталія Космолінська

В л о д к о

Johann

К а у ф м а н

Georg

N I M B

Pinset

б і о м е т р і я

























Зміст

7

ТАРАС ВОЗНЯК

Зауваги на тему постмодерну як цивілізаційної кризи

13

БОГДАН ШУМИЛОВИЧ

Німби

19

АНДРІЙ МЕЛЕНЧУК & ГАЛИНА ХОРУНЖА

НІМВ: теорія/практика

25

НАТАЛКА КОСМОЛІНСЬКА

Пінзель/Кауфман: тестування довіри

31

ВЛОДКО КАУФМАН

НІМВ біометрія