

Концептуализм

Концептуализм — художественное направление постмодернизма, оформившееся в конце 60-х — начале 70-х годов XX века в Америке и Европе.

В концептуализме концепция произведения важнее его физического выражения, цель искусства — в передаче идеи. Концептуальные объекты могут существовать в виде фраз, текстов, схем, графиков, чертежей, фотографий, аудио- и видео- материалов. Объектом искусства может стать любой предмет, явление, процесс, поскольку концептуальное искусство представляет собой чистый художественный жест.

Общие принципы

Начиная с 1950-х годов галереи, музеи, всемирные выставки формируют новый и быстро растущий специализированный сектор художественного рынка. Наиболее радикальная часть художественной среды пытается демонтировать эти институты культуры модернизма. Репрезентация анархических идей ассоциируется со свободой, сопротивлением любым навязанным ролям, представлениям, идеологиям. Выбор «нулевой степени» репрезентации, уход искусства «в отказ», осуществленный концептуализмом в конце 1960-х, позволял, как тогда казалось, избежать власти эстетического, заказа рынка или государства, уйти от идеологического контроля, от навязанных интерпретаций в область, где еще возможно прямое взаимодействие с реальностью. Кризис репрезентации как кризис самопознания культуры модернизма начинают в полной мере осознавать именно с этого времени.

Самое большое внимание в 1967-1969 годах привлекает к себе концептуализм, возвещающий, как в дацзыбао Джона Бальдессари «Я больше не буду делать никакого скучного искусства», окончание искусства вообще. (Термин «концептуализм» предложил еще в 1961 году художник Генри Флинт, позднее участвовавший в акциях флюксуса.)

Интернациональный концептуализм 1960-1970-х годов высказывался по двум темам. Во-первых, что бы ни сделал (сказал, нарисовал, нашел, продемонстрировал) художник — все будет искусство. Как выразился в свое время Алан Капроу, когда художник бреется или варит себе макароны, он занимается искусством. Отсюда понятно, что создавать шедевры и чтить высокое мастерство, и вообще верить в старую философию искусства нет никакого смысла. Далее, во-вторых: что бы ни сказал, нарисовал,

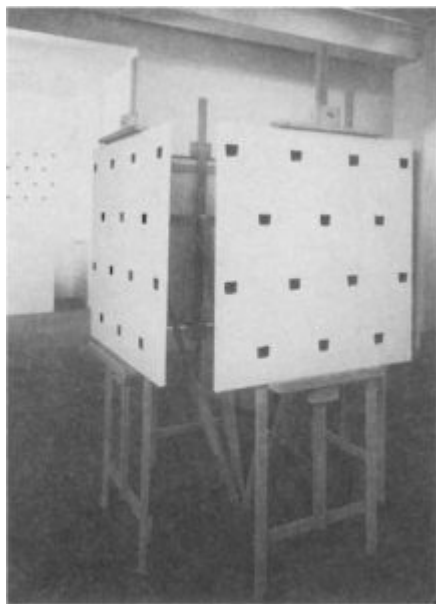


сплясал, выкрикнул, сфотографировал или вообще учудил художник — ничего ясного и однозначного он никогда не сможет сообщить. То есть выразить идею — дело невозможное. Художник способен передать нам лишь «нечто неразборчивое», некий набор знаков, который далее будет читаться на разные лады, и по-другому читаться не может в принципе. Теперь искусство есть такое действие, состояние, или результат действия и состояния, которые свидетельствуют о невозможности добраться до «истинной истины», «красивой красоты» или «осмысленного смысла». На Западе такую «антисистему культуры» описали Бодрийяр, Делёз и Деррида, а в России — Мамардашвили, Эпштейн, а также философические литераторы Александр Зиновьев, Фазиль Искандер и другие.

В 1962 году Эд Рейнхардт, один из крупнейших американских художников-авангардистов, написал дзеновскую прокламацию «Искусство как искусство», которая стала новым заветом для минималистов и концептуалистов, в частности для антиметафизических произведений и сочинений американского соредатора «Искусства и языка» Джозефа Кошута «Искусство как идея» и «Искусство после философии» (1969). В последних строках Рейнхардт утверждал: «Единственное, о чем можно говорить в связи с искусством, — это о его бездыханности, безжизненности, бессмертии, бессодержательности, бесформенности, непространственности и безвременности. А это всегда — конец искусства».

В 1967 году появляется первый манифест движения под названием «Параграфы концептуального искусства», написанный Солом Левиттом. Формулировки Левитта переносили основной вес в произведении искусства с исполнения на замысел или планирование, на разработку идеи.

Концептуализм — ультрарадикальное искусство, которое третирует и визуальный, и нарративный образ, демонстрируя проблематичность своего собственного существования и оперируя большей частью письмом, а не изображением. Хотя, по сути, концептуальное искусство также относится к разновидности «всёчества», отличаясь лишь самой высокой — нулевой — степенью авангардного отрицания художественного произведения. Именно в области концептуализма становится возможным окончательно институционально уравнивать искусство и политическую акцию, как это, например, делает в 1999 году куратор Роза Мартинес, приглашая к участию в биеннале современного искусства в Санта-Фе организацию «Гринпис» наравне с художниками Луизой Буржуа и Ширин Нешат, или как это сделал знаменитый композитор Карлхайнц Штокхаузен, назвав теракт 11 сентября 2001 года самым великим произведением искусства современности.



*Ниеле Торони.
Презентация, отпечатки
кисти № 50, повторенные
с одинаковым интервалом
в 30 сантиметров.
1966-1996*

Сфера изобразительного искусства, входящая в визуальную среду современности, как говорит нам концептуализм и как еще раньше засвидетельствовал поп-арт, перегружена картинками и требует радикального очищения. Поэтому европейские концептуалисты Даниэль Бюрен и Ниеле Торони дают друг другу слово на протяжении всей жизни создавать одну и ту же картину. Бюрен выбирает себе в удел рисовать по трафарету цветные полосы и покрывает ими афишные щиты в парижском метро, стены в музеях, а Торони также на всевозможных поверхностях делает аккуратные квадратные отпечатки толстой кистью. Очевидно, что Бюрен и Торони продолжают объявленный Джаддом поиск феноменально аутичного особенного объекта. Бюрен неслучайно цитирует Мориса Бланшо: «Произведение искусства, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что оно есть». О невозможности истинной интерпретации парадоксально свидетельствует это искусство, использующее слово «концепция». С другой стороны, если истину невозможно эстетически визуально воссоздать, есть шанс открыть ее одним движением через показ отсутствия, как это сделал художник Лоуренс Вейнер, содрав обшивку стены и обнаружив кирпичную кладку — таково было его произведение «Квадратная выемка из стены» для выставки «Когда отношения становятся формой». Вейнер, возможно, напоминает этим актом об одной из иудейских традиций, которая требует в новом доме у входа оставлять «незаделанный» квадрат в напоминание о разрушенном храме.

Концептуализм также обращается к термину Людвиг Витгенштейна «пропозиции». Пропозиции — это проявления искусства, его свидетельства, требующие верификации. В свое время, когда термином Витгенштейна воспользовался Пьер Рестани, чтобы назвать монохром Кляйна, было понятно, что речь идет о новой секулярной иконе, являющей символическую синеву Вселенной, подтверждающей метафизическую глубину творчества. Кошут, взяв это же слово, запускает негативный поиск смысла в слоях контекстов, связанных с художественной практикой. В статье «Искусство после философии» он, следуя словам Эда Рейнхардта «искусство — это искусство, все остальное — это все остальное», доказывает, что у актуального искусства есть единственная возможность быть и получить определение от противного: не называясь философией, не называясь живописью, не называясь скульптурой и т. д.

В противовес влечению системного искусства 1960-х к предметности визуального представления концептуализм настаивает на безобъектности художественного опыта, выбирая очистительное и поэтому все еще модернистское оружие против тотальной власти потребительского «общества спектакля». Кроме того, дематериализация

произведения стала реакцией на проблему, поставленную ускорившимся процессом самоопределения актуального искусства. Калейдоскопическая смена видов художественной репрезентации, в 1960-е сделавшая искусство условной практикой, осуществляющейся в любых материалах, приводит к выводу о том, что искусство в принципе не равно своим воплощениям, произведение как вещь всегда неистинно. В 1980-е годы, во время расцвета постмодернизма, концептуализм ретроспективно осознается как та точка, в которой доведенная до мыслимого предела, то есть до дематериализации произведения искусства, модернистская ортодоксальная воля к чистоте и первоначалу, первознаку творчества с необходимостью обрушивается в деконструктивистский опыт. «Пустые» произведения концептуализма, невозможность определить искусство обнаруживают деформацию модернизма как целостной системы.

Даже такие близкие и заинтересованные критики концептуального искусства, как Ж. Делёз и Ф. Гваттари, не могли не отметить бессмысленности концептуального приема в целом: «Концептуальное искусство ищет дематериализации... через обобщение, настолько нейтрализуя учреждаемый им план композиции... чтобы в нем все обретало значимость ощущения, воспроизводимого до бесконечности... скажем, вещь, ее фотография в том же масштабе и на том же месте и ее словарная дефиниция. Тем не менее в этом последнем случае нет уверенности, что может быть достигнуто ощущение либо концепт, потому что план композиции имеет тенденцию становиться „информативным“, а ощущение зависит просто от „мнения« возможного зрителя, которому и предстоит „материализовать« или нет, то есть решить, искусство это или нет. Столько усилий — и лишь затем, чтобы до бесконечности находить вновь и вновь повседневные восприятия и переживания и сводить концепт к доха той или иной социальной группы или же всей американской метрополии».

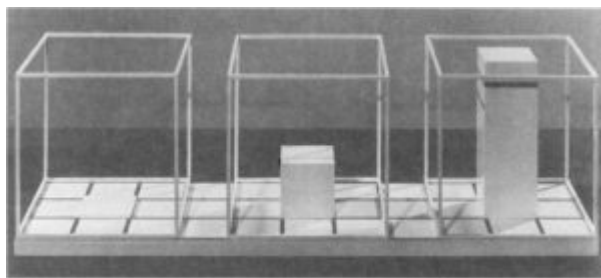
В середине 1970-х годов концептуальное искусство достигло своей кульминации, после чего ушло в тень в связи с появлением художников, которых интересовали традиционные материалы и техники искусства и выражение чувств. Однако в 1980-х годах интерес к концептуализму вспыхнул с новой силой: он привлек внимание художников, связанных с постмодернизмом. Идеи концептуального искусства лежат в основе многих современных произведений искусства. Художников, чьи работы трудно отнести к какой-либо категории, называли концептуалистами, среди них — Сьюзан Хиллер (род. 1912). Нигер Кеннарл (род. 1919). Хуан Муньос (1953—2001), Габриэль Ороско (род. 1962) и Саймон Паттерсон (род. 1967).

Главные представители

Предшественником концептуального искусства оказывается калифорнийский художник Эд Руша, произведения которого поначалу определили в поп-арт (серия сделанных по фотографиям картин 1962 года «Двадцать шесть заправочных станций»), но потом, выделив в них ген серийности /скучности как доминантный, поставили указателем на переходе от минимализма к концептуализму. В 1966 году Руша издает

портфолио офсетных литографий «Каждый дом на Сансет-стрит», представляющее длинную развертку калифорнийского бульвара, отличающуюся от таких же позитивистских изделий позапрошлого века только тем, что основная часть бумажного листа теперь не занята изображением, а чиста, как пустой асфальт, здания же, как и положено, располагаются у краев, «на обочине» бумаги.

Левитт, Сол



Сол Левитт. В 789. 1966

Сол Левитт (1928—2007) — американский художник, одна из ключевых фигур минимализма и концептуализма, автор теоретических работ по концептуализму.

Родился в городе Хартфорд (США, штат Коннектикут) в семье еврейских эмигрантов из России. С 1949 года изучал историю искусств в Сиракузском университете, после окончания обучения путешествовал по Европе. Переехал в Нью-Йорк в 1953 году, где учился в Школе визуальных искусств и основал мастерскую, параллельно работая в журнале. В 1955 году работал дизайнером у архитектора Пея в течение года. С 1960 года работал в Музее современного искусства (МоМА). Принимал участие в проектах концептуального искусства и лэнд-арта.

Сол Левитт создавал модульные объекты, связанные с минимализмом середины 1960-х, хотя в области идей он был в гораздо большей степени последователем сюрреализма, чем конструктивизма, заявляя о необходимости бесповоротно отдаваться во власть иррационального. Геометрия Левитта этого времени является подходящей иллюстрацией его намерений. Например, в композиции под номером «В 789» художник показывает три куба из реек, внутри которых находятся: в одном — квадрат, в другом — куб, в третьем — параллелепипед. Внутренние геометрические фигуры всякий раз или несоразмерно малы, или непропорционально велики по отношению к одинаковым кубическим контейнерам. Левитт таким образом представляет при помощи геометрии постоянные сбои в механизме репрезентации.

Хотя Сол Левитт вначале считал себя минималистом, он настаивал на том, что это была концептуальная форма. Наряду с основополагающими эссе о концептуальном искусстве, он также создал ряд хорошо известных произведений. Стремясь устранить все элементы случайности и субъективности он выполнял серийные работы, составленные из номеров и букв, которые можно было читать, как рассказ, а также рисунки на стене или переплетения линий — их мог нарисовать любой добровольный помощник художника после получения точных инструкций.

Рихтер, Герхард

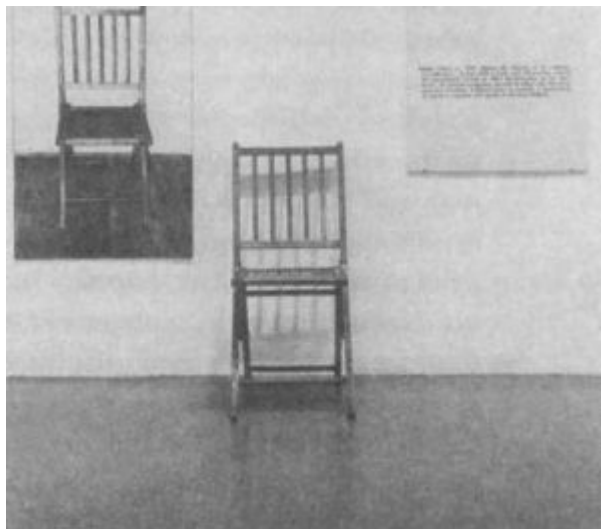


Герхард Рихтер. 192 цвета.
1966

Герхард Рихтер (1932, Дрезден) — современный художник Германии. Его произведения включены в собрания крупнейших музеев Европы. В 2005 году он занимал 1-е место в ежегодном списке журнала «Капитал» — самые дорогие и успешные мастера современной немецкой живописи. Перебравшись в Западную Германию, Герхард Рихтер начал работать с Зигмаром Польке и Конрадом Фишер-Лойгом, манипулируя в духе поп-арта с рекламными объявлениями и дорожными знаками. Результат своих творческих поисков художники издевательски назвали «капиталистический реализм». Следующие пятнадцать лет Рихтер работал на стыке живописи и фотографии. Сначала он сделал серию полотен с обычных фотографий, от которых веяло западным поп-артом, но сам Рихтер интерпретировал это иначе. Напротив, он «хотел сделать что-то, что не имело ничего общего с искусством, композицией, цветом, творчеством и т. д.». Его высказывания о собственной работе полны всяческих опровержений. «Я не следую никакой особой цели, системе и направлению, — говорил он на том этапе, — у меня нет программы, стиля, курса следования».

Герхард Рихтер в 1966 году создает произведение, аналогичное «В 789» Левитта. Это картина «192 цвета», в которой перед зрителем развернута «мозаика» из 192 квадратов, сделанных по трафарету на сером фоне и окрашенных в разные цвета. Концептуализм Рихтера состоит в том, что зритель не смотрит, а читает его композицию, и поэтому слово «мозаика» было бы более корректно заменить словом «кроссворд». Действительно, в разноцветные квадратные ячейки хочется вписать какой-то смысл, найти этот смысл, раскрыв ритм произведения. Но картина скомпонована так, что ее ритм заключается единственно в «ссыпании» квадратов вниз, как отваливается от стены керамическая плитка. В отличие от плотных, глухих тонов в семи строках верхней части картины начиная с восьмой строки вниз идут, нарастая в числе, высветленные ячейки, чтобы в последнем ряду завершиться финальной дырой черного квадрата. Рихтер показывает неудачу дешифровки, сыпучую структуру некогда ясной геометрической организации.

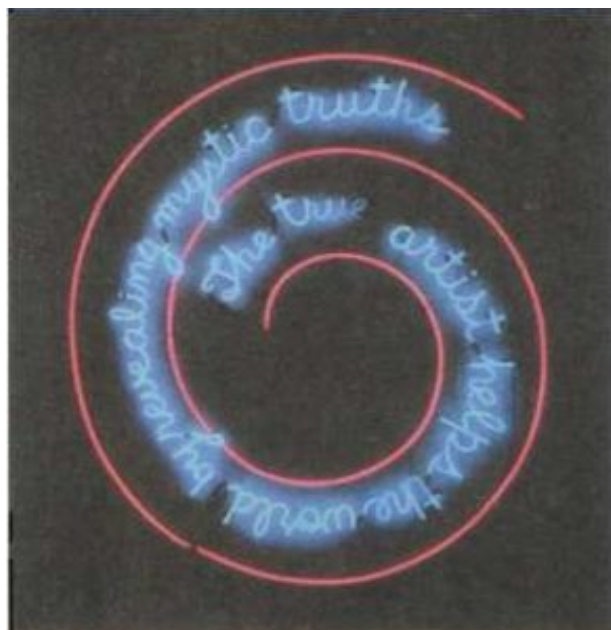
Кошутт, Джозеф



Джозеф Кошут. Один и три стула.
1965

Джозеф Кошут (1945) — один из пионеров концептуального искусства. Известен своими инсталляциями. Посещал Школу дизайна Музея Толидо с 1955 по 1962 годы и брал уроки у бельгийского живописца Line Bloom Draper. В 1963 Кошут поступил в Художественный институт Кливленда. Переехал в Нью-Йорк в 1965 и посещал Школу изобразительных искусств до 1967. Свою знаменитую работу «Один и три стула» сделал, будучи студентом. По окончании школы преподавал в ней же. Основал Музей нормального искусства в Нью-Йорке в 1967, где прошла его первая персональная выставка.

Взаимная отчужденность или безразличие слова и изображения — тема классического произведения концептуализма, названного его автором, **Джозефом Кошутом**, «Один и три стула». Оно состоит из реального стула, его фотографии и описания слова «стул», переснятого из толкового словаря. Из текстовой части зритель узнает о предмете и его названии сведения, которые нарушают единственность связи вещи и слова («chair» можно, в частности, перевести как «председатель»). Визуальная часть выглядит не более обязательной. Текстовые произведения концептуализма свидетельствуют об охватившем левых художников стремлении к иконоклазму, к полному отказу от визуального образа как неистинного, конвенционального или тавтологического.

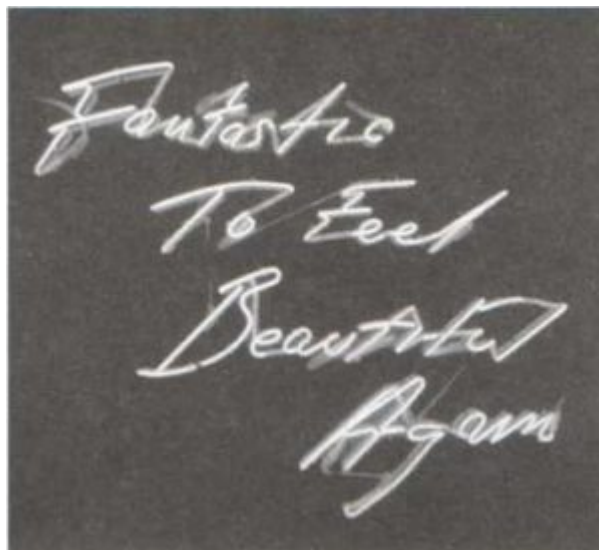


Брюс Наумэн. Подлинный художник помогает миру, открывая мистические истины. 1967

Брюс Наумэн, отталкиваясь от неоновых рекламных знаков (и, конечно же, от

их интерпретации в роторельефах (Дюшана), создает свое знаменитое произведение

«Подлинный художник помогает миру, открывая мистические истины». Через тридцать лет, в 1997 году, этот прием освежает британская художница **Трэси Эмин** в произведении «Потрясающе чувствовать прекрасное».



Трэси Эмин. Потрясающе чувствовать прекрасное снова. 1997

снова»,
демонстр
ируя, что
за это
время в
сознании
западног
о
общества
так и не
развеяли
сь
сомнения
в
автономн
ом и
возвышен
ном
предназн
ачении
искусства
, в его
идеально
й
функции.

-
1. Якимович А.К. Полеты над бездной.
 2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 488 с.: ил.
 3. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп.: Изд-во Ивана Лимбаха; Санкт-Петербург; 2011
 4. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. — М.: Искусство-XXI век, 2008.