

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка,
Александр Карписек, Наташа Польшманн,
Филипп Зак (изд.)

Политизация ауры.

Абстрактный кабинет Эль
Лисицкого между концепциями
консервативного музея
и задействованности
посетителей

Аспирантура Немецкого исследовательского
общества (DFG-Graduiertenkolleg)
"Фотографический диспозитив"
Высшая школа изобразительных
искусств в г. Брауншвейг

Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей

Публикация аспирантуры Немецкого исследовательского общества (DFG-Graduiertenkolleg) «Фотографический диспозитив» в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, выпущена к заключительной презентации выставки «демонстрацёнсраум» (Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине, 30.11-13.12.2015; Музей Шпренгеля в Ганновере, 05.06-16.10.2016; галерея Высшей школы изобразительных искусств в г. Брауншвейг, 26.10-11.11.2016) и актуализирована к презентации проекта в выставочном пространстве «Арт Эль», Новосибирск, 19.05-11.06.2017 за счет докладов с конференции в Представительстве земли Нижняя Саксония в Берлине, 02.12.2015.

Издатели

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак

Авторы

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Кай-Уве Хемкен, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак, Изабель Шульц, Штефани Зембиль, Катарина Сикора, Стивен тен Тийе, Аннетте Титенберг

Редакция и редаKTypa

Филипп Зак

Перевод

Святослав Городецкий
Елена Штерн

График и веб-дизайн

Фридерике Кюне

Шрифты

OCR-A Extended by American Type Founders,
OCR-B Std by Adrian Frutiger,
Alegreya by Juan Pablo del Peral

© 2017г. Аспирантура Немецкого исследовательского общества «Фотографический диспозитив» (руководитель: Катарина Сикора) в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, пл. Йоханес Селенка, 1, D38118, Брауншвейг. Все иллюстрации, если нет иной информации, из © Музея Шпренгеля в Ганновере, перепечатано с согласия музея. Мы приложили все усилия связаться со всеми правообладателями, чтобы удостовериться в верности данных. Если, несмотря на это, Вы заметите случай нарушения авторских прав, просим сообщить нам об этом. При обнаружении подобных случаев мы незамедлительно изменим или удалим соответствующее содержание.

6

КАЙ–УВЕ ХЕМКЕН

Биоскопическое пространство.

Кабинет для конструктивного искусства
Эль Лисицкого (1926)

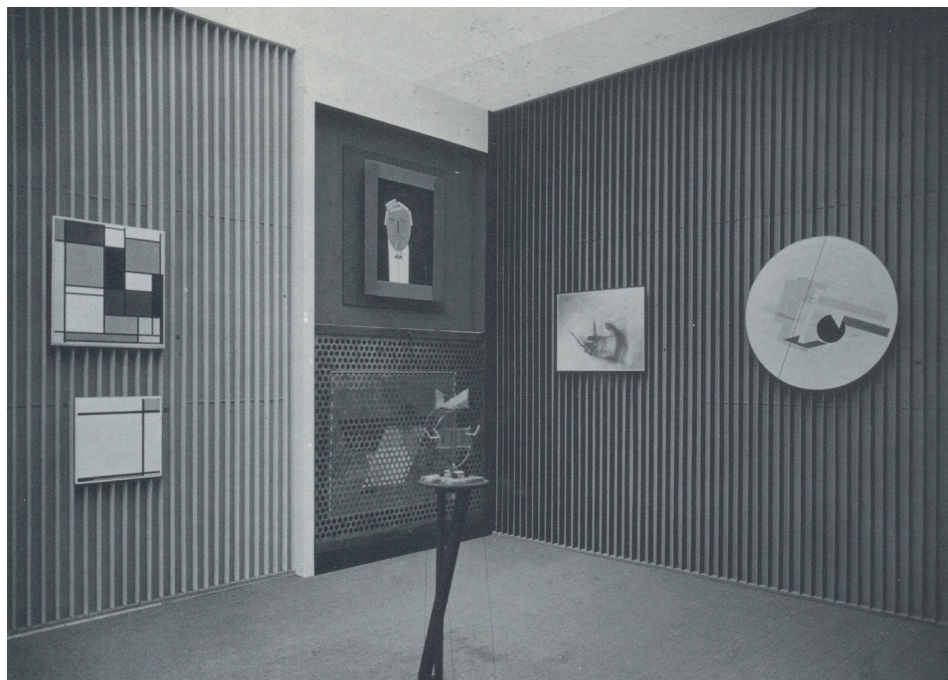
Темой нижеследующего доклада будет стоять не часто обсуждаемый Абстрактный кабинет Лисицкого, который он построил в 1926-1928гг. для Провинциального музея г. Ганновер, а его предшественник – кабинет для конструктивного искусства на Международной выставке искусств в 1926г в Дрездене. Дрезденский кабинет необычайно плотно сконцентрировал в себе все те аспекты, которыми все прежние года занимался Лисицкий, будучи художником и приверженцем интернационального авангарда. И одновременно дрезденский кабинет отражает профессиональные дискурсы авангарда тех времен, их дух и самосознание.

Кабинет Лисицкого для Ганновера, в отличие от своего дрезденского предшественника, является не выставочным, а музейным пространством, которое, к тому же, должно было подстроиться под достаточно жесткую концепцию куратора Александра Дорнера. Несмотря на все музеографические новшества, которые нашли отражение в, например, так называемых «пространствах настроений», Дорнер продолжал традиции научных кураторов из 19 века и организовал все демонстрационные пространства в духе своей теории пространства как ключа к пониманию истории искусства. Дрезденский кабинет Лисицкого стал для Дорнера огромным везением, ведь русский конструктивист тоже неоднократно обращался к феномену «пространство».

Но вернемся к кабинету для конструктивного искусства. Эль Лисицкий получил в 1926г заказ от Международной выставки искусств, а именно от Ганса Поссе и архитектора выставки Генриха Тессенов, разработать оформление собственного пространства для представленных на выставке произведений искусства с абстрактным формальным языком.

Илл. 1
Международная выставка искусств в Дрездене в 1926г, на заднем плане – "Кабинет для конструктивного искусства" Лисицкого (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941. Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г)





Происхождение собранных в кабинете для конструктивного искусства произведений носило интернациональный характер, т.е. они представляли, в отличие от всех остальных демонстрационных залов художественной выставки, не нацию. Так, например, наряду с произведениями Лисицкого и Пита Мондриана, здесь можно было увидеть также экспонаты Ласло Мохой-Надя, Франсиса Пикабиа, Вилли Баумайстера и Оскара Шлеммера.

Начнем с маршрута к кабинету. Посетители проходили по наполненным воздухом выставочным пространствам, чтобы затем попасть в затемненное угловое помещение. Снимок (илл.1) показывает, что сначала нужно было миновать ряд плотно развешенных картин различного формата и в различных рамках, а также постаменты с небольшими скульптурами, прежде чем попасть в помещение Лисицкого. Красочный язык картин с экспрессивными мазками был признаком этих полотен, обрамляющих путь в кабинет Лисицкого и вызывающе выставяющих напоказ ремесленный характер их происхождения. На финишной прямой, как можно понять по фотографии, у зрителя перед взором были все еще статические вертикальные форматы, в то время как они уже вели к необрамленному круглому диску в издалеке заметному затемненному помещению. Невозможность уклониться от этой встречи спланирована и намерена. Посетители сталкивались с двумя специально для выставки созданными архитектором кабинета Лисицким картинами (илл.2). Диск в середине (на иллюстрации справа) является примером такого языка картин, который известен по творчеству Лисицкого с 1920г., слева от него стену украшает фотография: рука Лисицкого с циркулем. Не только фотография носит программный характер, но и произведение искусства в виде окружности, на обратной

Илл. 2

Эль Лисицкий, "Кабинет для конструктивного искусства" Лисицкого на Международной выставке искусств в Дрездене в 1926г, деталь кабинета Лисицкого (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941. Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г)

^[13] Кай-Уве Хемкен: "Для голоса и для глаза. Об эстетике книги "Для голоса" Эль Лисицкого", в книге изд-ва «Patricia Railing» «Владимир Маяковский / Эль Лисицкий, "Для голоса", переиздание и том с комментариями, East Sussex / Cambridge, 1994г., стр. 95-102.

^[23] См. Кай-Уве Хемкен: Пан-европейское и немецкое искусство. Эль Лисицкий на Международной выставке искусств в Дрездене в 1926г, в "Эль Лисицкий 1890-1941. Архитектор - художник - фотограф - типограф", каталог выставки музея Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г, стр.46-55

^[33] Описание дано к более поздним высказываниям Лисицкого о пространстве: Эль Лисицкий "Абстрактные кабинеты", в книге Софи Кюпперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр. 362-363.

^[43] См. Кай-Уве Хемкен: Пан-европейское и немецкое искусство. (прим.2)

^[53] Серый цвет стены восходит, скорее, к Тессонов, который в других помещениях художественных выставок использовал схожий оттенок для стен.

стороне которого можно прочитать следующую запись, выполненную от руки: «Проун есть пересадочная станция от живописи к архитектуре^[1]». Если посетители не замечают и эту надпись, то для сведущего человека и позднее для коллег-авангардистов в отношении мотива и размещения работ становится очевидным, что Лисицкий явно имел в виду своего рода подпись, своего рода демонстративное указание на авторство в оформлении пространства. Такие демонстративные жесты были важны с точки зрения Лисицкого, так он заявлял о себе в конкуренции с немецкими и голландскими авангардистами^[2].

Но вернемся к посетителям выставки: как только они ступали в пространство Лисицкого, тотчас испытывали на себе перемену световых соотношений. Стены в темных тонах, в то время как с потолка от газового материала падал синий и желтый цвет^[3].

Стены выдержаны в темных тонах, в то время как с газовой материи на потолок падал синий и желтый цвет. На стенах было развешено лишь несколько картин – все геометрически, парно, как мы это знаем из 19 века или же из салонов. В углах Лисицкий установил специальные витрины. Занимая всю стену, они давали возможность размещения максимум для трех экспонатов, причем посетитель с помощью перфорированного листа мог по своему решению выбирать, на какой именно объект смотреть. Занавес и освещение стен заставляют подозревать, что Лисицкий пытался отделить свое пространство от других. Причиной тому была консервативная направленность концепции выставки Ганса Поссе, который инсценировал соревнование наций и при этом немецкому искусству отвел БОльшее помещение^[4]. Конструкция в центре помещения должна была задавать направление движения и одновременно перекликалась со скульптурами братьев Штеренбергов, которые можно увидеть уже в 1922г. на Первой русской выставке искусства. Как только посетители выходили из помещения Лисицкого, они тут же попадали в помещение с выставленными там небольшими картинами, где была возможность отдохнуть.

Известные фотодокументы, сделанные Лисицким, показывают три угла, с которых снят кабинет. Как выглядел четвертый угол, не известно. Светорежиссура наверняка требовала отгораживания от соседних помещений при помощи ширм: белые шторы, скорее всего, из тяжелой материи, были повешены в широких проходах выставочного пространства и при желании могли задвигаться. Не в последнюю очередь оформление стен играло свою роль в воздействии пространства: Лисицкий вмонтировал перед стенами узкие, относительно низко расположенные деревянные планки и покрасил их в белый и черный цвета, в то время как стены целиком были выдержаны в серых тонах^[5]. Когда же посетители шли по кабинету, стена в зависимости от их положения меняла цвет. Лисицкий надеялся, что этот непосредственно в движении открываемый принцип заставит зрителя стать активным.

Уже в 1923г. Лисицкий описал в своем докладе «Новое русское искусство» театральный занавес, очень похожий на тот, что был использован при оформлении стен в дрезденском кабинете. Лисицкий писал:

Интересна последняя работа конструктивистов, братьев Штеренбергов и Медуницкого, изобретение для оформления сцены. Они сконструировали занавес из вертикальных планок (похожих на жалюзи), который при открывании разделяется, отодвигается назад круговыми движениями и образует задний фон. Поверхность не разрисовывалась, а освещалась при необходимости различными световыми источниками^[6].

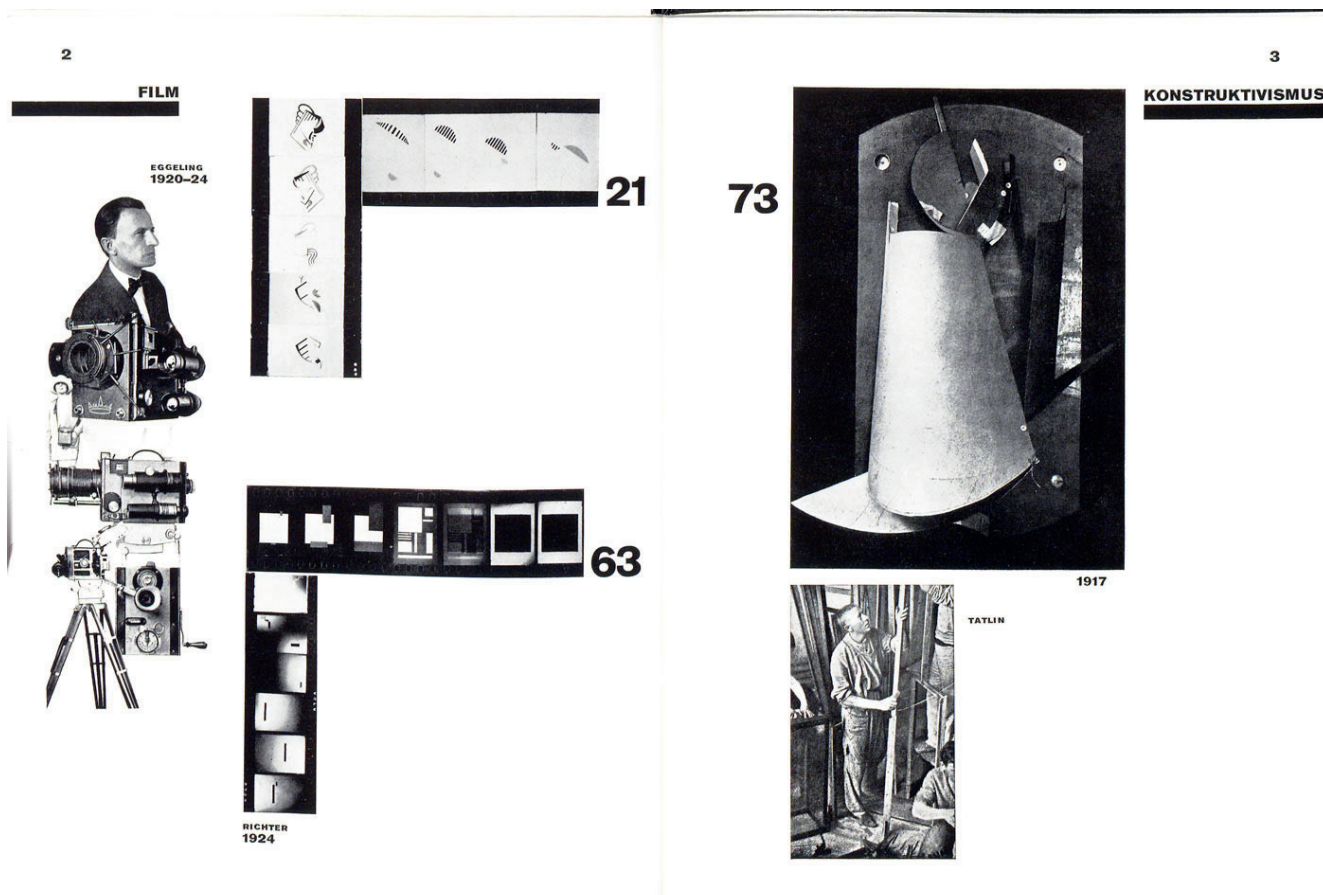
Психо-сенсорная деятельность, вызываемая цветом стен, должна была переноситься на пристенные витрины, металлические перфорированные панели которых нужно было двигать. Если в предыдущих помещениях царил субординация, направляющая каждый угол взгляда, и понимаемая как разная по значимости часть кураторского общего замысла, то Лисицкий в своем кабинете способом развешивания произведений делал ставку на координацию, т.е. все экспонаты были равны по значимости^[7].

С точки зрения архитектора Лисицкого особое обращение со

^[6] Эль Лисицкий: "Новое русское искусство", в книге Софи Кюперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр. 339

^[7] Субординация, впрочем, была основной концепцией в комнате проунов Лисицкого.

Илл. 3
Эль Лисицкий, Ганс Арп (изд.): "Измы в искусстве 1914-1924", Цюрих, 1925г., разворот страницы с Викингом Эггелингом и Гансом Рихтером (фото из архива автора)

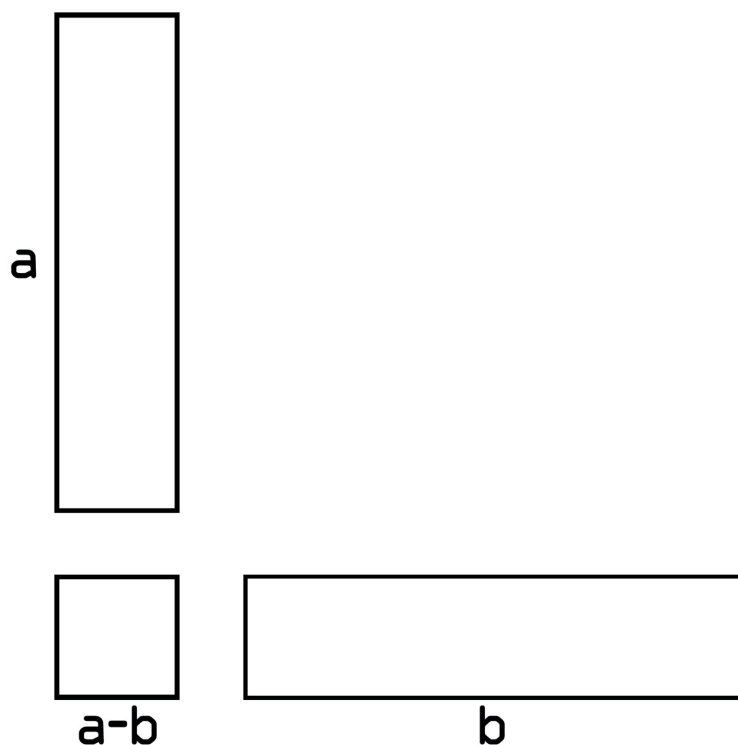


^[8] Эль Лисицкий и пангеометрия, в книге Софи Кюпперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр.349-354

стенами было следствием стремления дематериализации в духе «Нового строительства». С 1924г. Лисицкий особенно внимательно занимался своим проектом «небо-гладитель» [прим.переводчика: так Лисицкий назвал горизонтальный небоскреб в противовес американскому вертикальному небоскребу] и тесно общался в этой связи с известным архитектором Я.Й. Аудом. Психо-сенсорное воздействие меняющегося цвета стен вело при ускорении движения к мерцающему эффекту, который производил впечатление дематериализации стен. Этот эффект Лисицкий описал в 1925г в своей работе «Искусство и пангеометрия»^[8] и под названием «воображаемое пространство» изобразил тела вращения. Конструктивист указал в этой связи на недостаточность человеческого восприятия, которое было не в состоянии по отдельности видеть движение быстро вращающихся тел. Этот «эффект пропеллера» наглядно продемонстрировал в своем так называемом «виртуальном объеме» в 1919/20гг. Наум Габо: вертикальная металлическая палочка приводится в движение при помощи мотора в быстрое движение, которое зритель не мог отследить невооруженным взглядом. Вследствие этого возникает невещественная форма. Этот аспект поднимает вопрос о возможности последующей интерпретации новых медиа, которые имел в виду Лисицкий при анализе современного ему восприятия, – кино и фотографии, а также пространственные представления.

^[9] Эль Лисицкий / Ганс Арп (изд-во): "Измы в искусстве", 1914-1924", Цюрих, 1925.

Примерно в то же самое время, когда Лисицкий вел подготовительные работы по «кабинету для конструктивного искусства», кино, т.е. фильмы и фотография, стало центральным медиа не только городской общественности, но и проникло в качестве ведущего мотива в середине 20-х годов в собственные проекты Лисицкого. В «Измах искусства»^[9] (ил.3) Лисицкий не только подводит итоги авангарда (и делает это не без ехидства), но и объявляет фильм и фотографию медиа будущего в искусстве. У него уже были контакты с экспериментатором в кино Викингом Эггелингом, с которым он хотел запустить совместный художественный проект, как он вспоминал со ссылкой на Эггелинга: речь шла не только о том, чтобы сделать кино нового поколения, которое нужно проецировать на киноэкран, но понимать сами проецирующие лучи как конечную цель и материал художественного производства. В качестве архитектора он работал в 1924г. над так называемой «трибуной Ленина», которая должна была венчать не балкон оратора, а монументальный киноэкран, и которая, являя собой раннюю стадию современного public viewing, должна была доносить до народа важнейшие политические решения. И не в последнюю очередь Лисицкий работал над труднейшим переводом работ с русского на немецкий своего «духовного» отца, Казимира Малевича. В нашем контексте это не самое основное, но содержательные переключки с супрематической эстетикой воздействия являются важной основой дрезденского кабинета.



Илл. 4

Взято из: Макс Вертгеймер "Экспериментальные исследования визуального наблюдения движений" в «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», часть первая: Zeitschrift für Psychologie 61/1 (апрель 1912), стр. 183. (фото из архива автора)

Но всему своя очередь. Человеческое восприятие кажется основной точкой притяжения и отправления в концепции пространства Лисицкого. Наряду с упомянутой работой «Искусство и пангеометрия» размышления Лисицкого по вопросам восприятия отразились сначала в типографии. Уже в 1922г. он писал в своем тексте «Топография типографии» о примате оптики; в качестве дизайнерской максимы утверждалась «биоскопическая книга». Такое обозначение для вокабуляра Лисицкого было исключением относительно его прошлых и будущих работ, но не для его способа художественного осмысления. Уже на пронах он провозгласил математику и физику покровителями своего нового искусства. Прозвучали имена Минковского, Лобачевского и Эйнштейна. Поэтому позволим взглянуть на современное нам развитие науки и культуры, чтобы разгадать секрет «биоскопической книги». Здесь релевантна теория восприятия Макса Вертгеймера. Вертгеймер пребывал с 1920г. в Берлине, после того как начал уже в 1910-х гг. во Франкфурте-на-Майне исследования по человеческому восприятию. Есть данные о том, что его берлинские лекции особенно охотно посещали восточноевропейские студенты левой политической ориентации, работавшие частично на Карла фон Оссецкого^[10]. Это историческое обстоятельство заставляет нас думать, что открытия и ряд опытов Вертгеймера были предметом обсуждений на многочисленных встречах в кафе и ателье Русского квартала в Берлине в 1922г. По меньшей мере кажется возможным, что таким путем и Лисицкий услышал о воззрениях теории восприятия.

^[10] См. Лотар Шпрунг / Хельга Шпрунг, "Об истории психологии в Берлинском университете II (1922-1935). В "Практической психологии". 14.1987, N.3, стр.293-306.

^[11] Первые научные труды "Экспериментальные исследования о визуальных наблюдениях за движением", а также "О мышлении природных народов, числах и образовании чисел" Вертгеймер опубликовал уже в 1911/12 в «Zeitschrift für Psychologie». Вместе с исследованием "О ключевых процессах в продуктивном мышлении" результаты этих исследований были опубликованы в "Трех научных работах к теории гештальта" в 1925г. в Эрлангене.

В многочисленных сериях опытов Вертгеймер анализировал условия и возможности человеческого зрения^[11]. Он открыл так называемые иллюзорные феномены или фи-феномены (ил.4). Этими понятиями обозначались события, которые происходили не в реальности, а всего лишь в воображении. Вертгеймер усаживал подопытных перед зрительными аппаратами, так называемыми стробоскопами и тахистоскопами, и провоцировал особые визуальные ситуации: на нейтральном белом заднем фоне он на самом краю картинке показывал черную вертикальную полосу. Затем схожее действие, но уже с горизонтальной полоской. После многочисленных и коротких по времени повторов этого опыта участники описывали схожие явления: обе линии сходились на верхней точке. Вертгеймер открыл разницу между двумя формами реальности: 1. Гаптическая настоящая реальность и 2. Оптическая иллюзорная реальность.

Для нашего контекста важны следующие результаты опытов Вертгеймера:

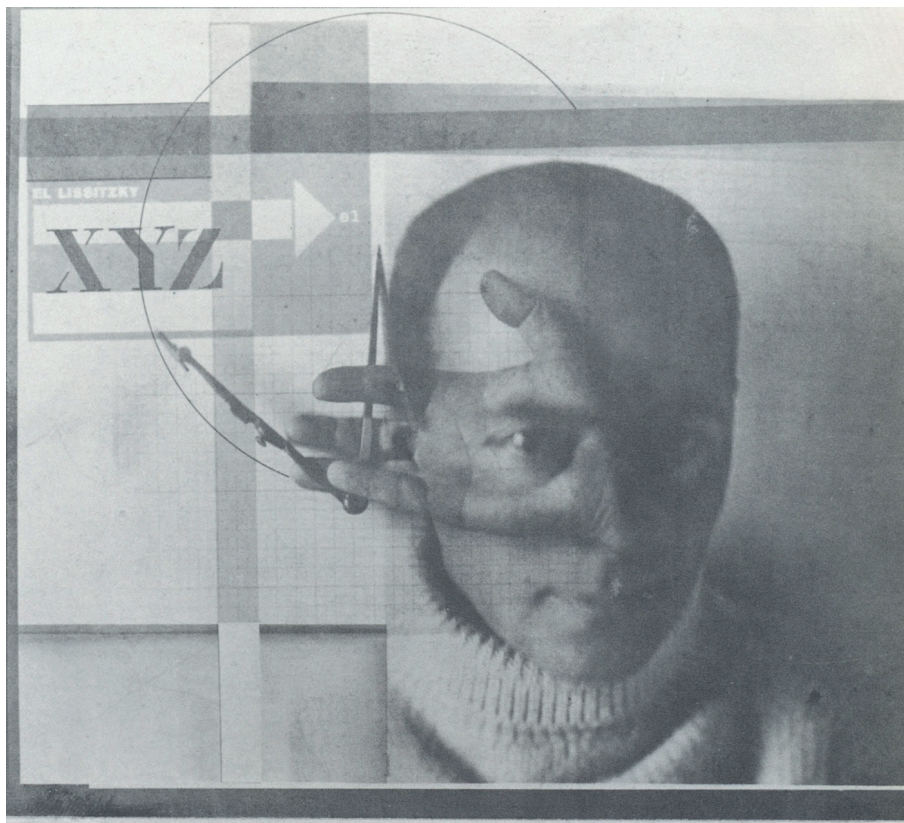
- что человеческое зрение активизируется при помощи чисто физических раздражителей
- что наступает так называемая «иллюзорная реальность» и
- что нейтральную поверхность заднего плана явно можно сделать динамичной

Эти исследования доказали эффективность тех экспериментов, которые проводил Малевич со своим супрематическим языком картин и Лисицкий со своей крупной и линейной типографией в художественной и дизайнерской сфере. Супремист говорил о придании динамичности поверхности картины и о состоянии «возбуждения», которое в конечном счете обеспечивает выход в Космос. Открытия Вертгеймера подтвердили это предположение, но лишили концепцию картин Малевича всякой спиритической составляющей. Лисицкий мог теперь развивать свою элементарную типографию по эту сторону космического и божественного, что он и воплотил в книге «Для голоса» в 1922г^[12].

В дрезденском кабинете нет никаких горизонтальных и вертикальных полосок на белом фоне, появляющихся перед нами в определенном ритме. Но, тем не менее, чередованием черного, белого и серого достигается описываемое придание динамичности поверхности стены и в конце концов создание иллюзорной реальности в виде дематериализации стены.

И даже когда Вертгеймер применял тахистоскопы и стробоскопы, это все еще не объясняет понятие «биоскоп», которое Лисицкий применил в отношении к книге «Топография типографии». Биоскоп восходит к работам братьев Складановских, которые примерно в 1900г. в Берлине изобрели так называемый дуплексный метод, объявили его «мировой сенсацией» и предъявили в Триполи ошарашенной

^[12] На вкладыше он лично отпечатал странную графику: в стилизованном человеческом глазе можно было видеть буквы и квадрат "я люблю квадрат" – это тайный знак, с помощью которого Лисицкий устанавливает тесную связь супрематизма с оптикой.



публике. Речь идет о новом способе демонстрации, которая позволяет показывать фильмы без мерцания и черно-белых кадров. Не будем вдаваться далее в подробности техники, кажется уместным использовать эту понятийную и содержательную близость, чтобы напрямую интерпретировать дрезденский кабинет в отношении идей Лисицкого о фотографии и фильме.

Когда думаешь о том, чтоходишь в дрезденский кабинет из ярко освещенных помещений, то во временном, ретроспективном аспекте первым делом приходит на ум ассоциация с затемненным кинозалом.

Лисицкий управлял потоком света, чтобы цвета на стене заиграли. Но его тогдашние указания на активизацию зрительных органов и его интерес к ведущему медиа – фильму – заставляют нас думать о том, что Лисицкий ориентировался на особый вид просмотра в кино: суггестивная сила кино, базирующаяся на неспособности человеческого восприятия, была отправной точкой при оформлении, ведущем к созданию воображаемого пространства, иллюзорной реальности. При этом однако кинокадр, рассказываемая в фильме история и сценарий были выведены за рамки. Лисицкий совершенно очевидно концентрировался на так называемом «гаптическом пространстве». Благодаря светорежиссуре фильма, а в данном случае светорежиссуре и оптическом эффекте стены,

Илл. 5
Эль Лисицкий, "Конструктор", фотомонтаж, 1924г,
Лисицкий (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941.
Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей
Ванн Аббе, Зейндховен, 1990г)

возникает визуальное ощущение, которое заставляет воспринимать пространство как иллюзорную реальность, как нечто динамичное.

Посетитель выставки вынужден воспринимать экспонаты при помощи этой визуальной манипуляции. Этой активизацией органов чувств и души Лисицкий отвечает на общественную критику, которая уже в 19 веке звучала громко и о которой он сообщает сам в пояснении к своему демонстрационному пространству: он бичует в нем сверхмерность и монотонность презентации экспонатов, которые утомляют посетителей. Лисицкий явно разрабатывает новый вид презентации искусства, модифицируя открытия в психологии восприятия и технические инновации в их соотношении с применением в массмедиа и перенося это на выставочный дизайн (ил.5). Совершенно в духе самоинсценировки Лисицкого как художника-трансмедиадтора дрезденский кабинет был в некоторой степени пространством кино от архитектора и типографа, которое должно было служить оптимально - т.е. массмедиально обусловлено - визуальному контакту с абстрактным искусством.

В заключение следует сказать следующее: «Кабинет для конструктивного искусства» на Международной выставке искусства в Дрездене является художественным оформлением пространства с целью психо-сенсорной стимуляции посетителя. Задействованность зрителя, о которой так много говорили, ограничивается физически-нейронной активизацией, что уже сделал кинематограф с помощью своей суггестивной силы. Равноправное с художником или куратором участие зафиксировать невозможно.

Импульсы по оформлению стен пришли, вероятно, от ламельных картин, как мы их знаем по ранним искусствоведческим эпохам, но решающий фактор в оформлении кабинета следует искать в систематических поисках Лисицкого о человеческом восприятии и ведущих медиа кино и фотографии. Лисицкий, по-видимому, воплощал те идеи, которые он описывал с Виккингом Эггелингом как модуляции проекционного света. Исходя из этого, дрезденский кабинет был затемненным помещением для демонстрации фильмов, причем сам фильм не демонстрировался. Несмотря на заимствования у кинематографического диспозитива, заявленная цель состояла в активизации посетителя, чья задействованность для Лисицкого была важна в дрезденском кабинете и относительно театра:

Новейший театр и у нас до сих пор является некоей сценической коробкой, в которую надо заглядывать, а публика размещена в партере, в ложах и ярусах перед занавесом. Сцена умерла. В той же самой коробке, на которую ты смотришь, было рождено трехмерное физическое пространство для максимального раскрытия четвертого измерения, живого движения. Этот новый театр взорвет старое театральное здание^[13].

^[13] Эль Лисицкий: "Наша книга", в книге Софи Кюперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр.360