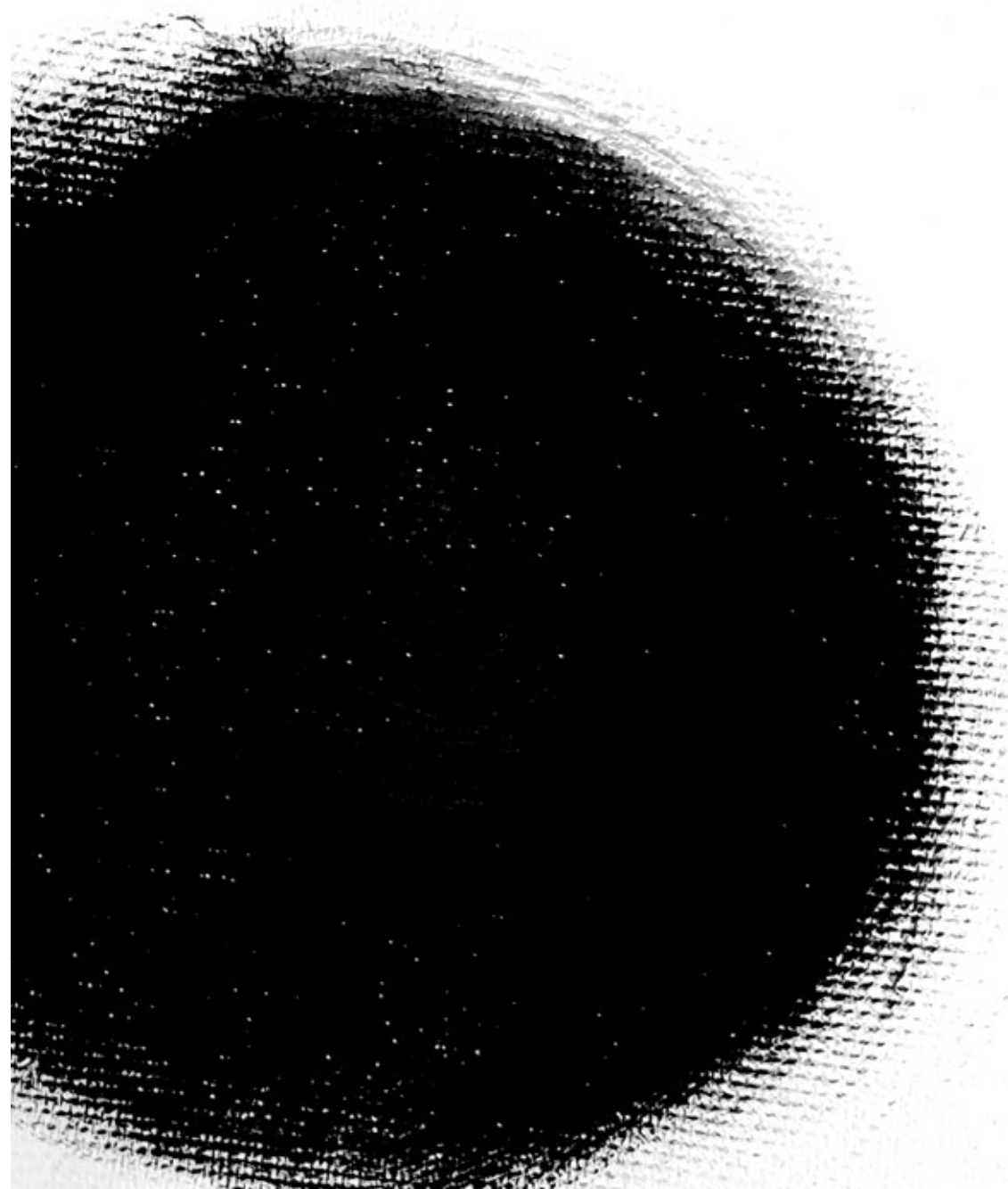


licht und Licht des Auges des Auges des Auges

Обличчя ока



Юрій Лейдерман

Дітер Рукгаберле

Володимир Будніков

Бернгард Вогт

Каталог виставки

05.12.2024 – 12.01.2025

Hotel Continental – Art Space in Exile

Берлін

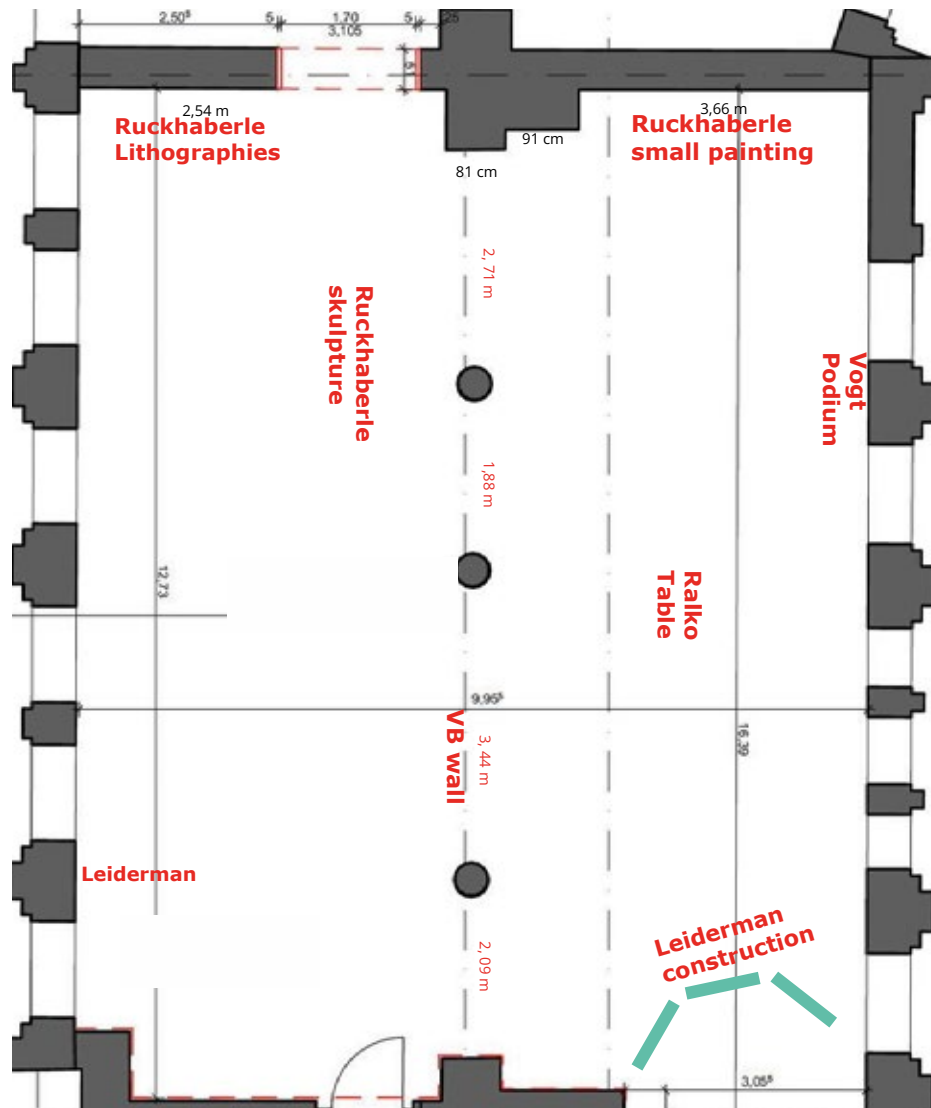
Влада Ралко

Обличчя ока









«Хто вдивлятися не припиняє, нічого не бачить»
(Кеес Ноотебоом, «Обличчя ока», 1989, переклад Лариси Венедіктової)

Бачене на власні очі можна було би вважати за беззаперечний доказ, а той, хто довіряє власному оку, може свідчити про подію. Усе так, якби не заувага К'єркегора про те, що «істина існує лише тією мірою, якою індивід сам її і виробляє». Під палючим сонцем очевидного легко засліпнути, бо так звані загальні місця зазвичай уже спустошені, мов зброджені художньою лукою. Прискіпливе вдивляння переїдає бачене на абстракцію. Проте мова (українська, англійська тощо) нагадує, що бачити — означає розуміти. Авжеж, те, що загрожує нашим сталим переконанням, ми називаємо небаченим, або ж неможливим. Це є справжнім лукавством, бо йдеться радше про дещо настільки радикально неприйнятне, коли хочеться якнайшвидше затулити очі, аби воно не встигло застрягти в сітківці, назавжди змінивши звичну картину реальності. Себто, ризикнувши побачити те, що відбувається навколо, людина вже не може лишитися свідком і прирікає себе на присутність, участь у події, де чинить вплив як власними діями, так і власною бездіяльністю. Ми або беремо на себе відповідальність існувати в контексті побаченого, або зголошуємося на добровільну сліпоту.

Вибрані висловлювання художників зроблені не лише за періодів близьких і далеких, холодних і гарячих воєн — автори говорять звідти, де етика, політика, культура становлять один єдиний можливий ґрунт для того, щоби людський погляд відбувся. Власне, людське буття й утримується сітковою око, нетривкою координатною сіткою, що вимагає оновлення знову і знову. Око блимає прірвою пекла, заводячи зір до розривів темряви задля здатності бачити світло. Неперпляче око Орфея. Безпорадна сліпота людської істоти, де зір звузився до тваринного інстинктивного бачення цілі. Око чорного сонця. Прозріння ока, розгорнутого всередину себе, додому. Бачення як ризик любові. Погляд як вибір наразитися на власну природу індивіда, що виробляє істину.

Погляд сучасної людини, що пильнує за новинами, навчений автоматично сортувати бачене задля впорядкування власної картини світу. Зрештою, такий спосіб бачення означає копісування серед уламків політичних контекстів. Конструкція виставки *Обличчя ока* побудована з огляду на існування спільного політичного поля, де персоналізована історія кожного з учасників є тому доказом. У своїх роботах кожен із художників за різних часів і політичних умов у свій спосіб перевіряє спільну людську природу на тривкість, намагаючи межі людського задля того, щоб упевнитися в його присутності як у собі, так і навколо.

Ім'я виставки наслідує назву поетичної збірки Кееса Ноотебоома (Cees Nooteboom, *Das Gesicht des Auges*, 1989), де містяться такі рядки: «*Wer das Anschauen / nicht bricht / sieht nichts*». Лариса Венедіктова допомогла з їх тлумаченням, нагадавши про спорідненість із висловом К'єркегора, де він каже, що *нічого не бачив, бо надто пильно вдивлявся*. Також мене надихнула влучна заувага філософа й математика Михайла Зятіна про «око, озброєне легковажністю». Здатність людського ока перетворювати побачене на знання, що надалі визначатиме шляхи свідомості, думки, пам'яті, часто здається нам надто небезпечною. Тому природний захисний механізм змушує людину вчиняти насилля над власним оком, затуляючи свій зір полудою звичок, бажань, уявлень, страхів, досвіду, переконань тощо. У такий спосіб легковажне око зраджує не лише організмічній людськості, а й, власне, сутності людської природи, через що цивілізований світ опинився серед руїн політичної думки, ба більше — серед руїн людського.

Гарний учитель часом навчається в учня, а око гостя іноді зауважує те, чого не помічає господар. Картина виставки *Обличчя ока*, що почала складатися у 2022 році інтуїтивно, зазнавала уточнень навіть під час розташування робіт художників у виставковому просторі, ба більше — і протягом подальших обговорень, розповідей та обмірковувань того, що ж насправді сталося та змінилося з поєднанням задуму, творів, експозиційної зали і глядачів. Якоїсь непомітної миті виставка почала вчити мене, а роботи, які я нібито знала раніше, — відкривати таке, про що не думалося до того.

Дітер Рукгаберле представлений роботами з різних періодів його творчості від часів початку розбудови Берлінського муру й подальшої доби Холодної війни до передвоєнного періоду в Європі початку 2010-х років. Таким чином, він немов говорить кількома голосами, постає множинною фігурою, збираючи воедино розхристану картину епохи.

Художник Бернгард Вогт у своїх роботах каже про європейську добу 1980-х мовою, що бере початок у Баугаузі, а також є суголосною огрубленим пластичним висловлюванням художників групи Брюке. Його лінорити, представлені на виставці, так само ламають лінійний порядок часу і вказують на знаки й попередження, що їх 80-ті нині викидають у сьогодення.



Особистим поворотом від концептуального мистецтва до живопису Юрій Лейдерман кидає виклик омертвілому загальному стандарту щодо логіки поступу мистецтва. Його відчайдушний живописний жест висвітлює людське там, де воно може здаватися неможливим або втраченим.

Володимир Будніков присутній на виставці з роботами 2024 року, у яких пряма мова перших років війни згустилася до живописного жесту присутності, розчахнутого ока, ока-кулі, кругового зору, спрямованого як назовні, так і всередину себе.

Моя інсталяція 2020 року, створена ще до початку великої війни, розповідає про вихід за рамці родинного кола, де людина опиняється сам на сам із власним тілом, смертю, богом і звіром усередині.

Замість прямих політичних заяв кожна робота в *Обличчі ока* свідчить про можливість доторку історичного до особистого, коли оголене око дорівнює знанню. У спільному просторі виставки роботи художників стають не лише проекціями авторських поглядів із позицій певних історичних моментів, а й інтимним викликом тому світові, що зазіхає на підмурки людської природи, а саме на етику й культуру. Роботи п'яťох самостійних художників із різними мистецькими біографіями та політичним досвідом об'єднано так, щоб одночасне звучання їхніх висловлювань у єдиному місці викресало бодай якесь світло, яке пролилося б на нашу спільну картину буття.



Обличчя ока — виставка, що під кураторством Влади Ралко об'єднала роботи самої Влади з роботами Володимира Буднікова, Бернгарда Вогта, Дітера Рукгаберле та Юрія Лейдермана. Основною метою цього проєкту була спроба звернутися до феномену людської здатності бачити, тобто відчувати, співпереживати свій історичний час. «Люба моя, світ є таким, що частіше його краще не видіти зовсім» — так звертається тітка Нунція до своєї майже сліпої племінниці в новелі *Окуляри* зі збірки *Море не омиває Наполі* Анни-Марії Ортезе. Ця цитата переслідувала нас протягом усього періоду підготовки виставки *Обличчя ока*. Чим є ця неймовірна здатність нейронів перетворювати візуальне на інтелектуальне?! Даром, що сформував нашу цивілізацію, чи прокляттям, яке вже століттями несе людство в безодню катастроф, воєн та епідемій?

Роботи, обрані Владою до виставки, були створені художниками в різні періоди між Холодною війною та війнами сьогодення. Вони зібрані в просторі одного проєкту, наступають на глядача відчуттям невідворотності й жаху перед втратою того історичного моменту, коли все ще можна було виправити, обернути на краще, відвести від людства прокляття власного існування.

Однак історія ніколи не стане іншою, і в момент, коли ми закінчуємо цей текст, в Україні тривають бої; Парасті Ахмаді, співачці з Ірану, загрожує судова справа через її виступ без хіджабу під час концерту, що транслиювався на YouTube; у Сакартвелло відбулася церемонія інавгурації Міхеїла Кавелашвілі — нового «президента», якого не визнають чинна глава держави Саломе Зурабішвілі, опозиція і тисячі громадян, що виходять на протести проти проросійського курсу нової керівної партії «Грузинська мрія». Відбуваються ще тисячі подій, від яких перехоплює подих і накочується відчуття власного безсилля, бажання сховатися, не читати, не чути, не бачити. Адже зі знанням приходить і відчуття власного безсилля перед реальністю. Але за безсиллям слідує смиренність, а за смиренністю — смерть. І так бачення стає не просто байдужим актом споглядання, а одним з можливих актів «непримирення». Допоки ми вдивляємося в реальність, ми виховуємо в собі «непокору», жагу змін, прагнення до кращого світу. І саме в цьому перед нами постає цінність виставки *Обличчя ока*, адже вона нагадує глядачеві, що вдивляння вже саме по собі є протестною дією, позаяк бачення — акт непримирення, а там, де є непримирення, не буде смерті, бо воно тим чи тим способом приводить до дій.

На день народження Влада Ралко подарувала мені алеппське мило, яке придбала в Берліні у сирійських переселенців. Ми полюбили його давно й незалежно одне від одного. Подарунок повернув мене в ранок 24 лютого 2022 року. Про Алеппо я думав тоді, безперервно гортаючи стрічку новин у ноутбучі. Ті, хто знищував легендарне місто, відоме з часів Аккаду, здатні зробити це і з моїм Києвом. Якоїсь миті я відчув, що погляд перестав сприймати інформацію. Машинально ковзаючи по екрану, він занурився всередину самого себе.

Алеппське мило, відкрите хрестоносцями, як і гігієнічні практики ісламу, повільно, але глибинно змінило Європу. Століття після падіння Риму секрети миловаріння разом з іншими досягненнями античності зберігалися саме в мусульманському світі. «Ритуальна чистота є половина віри» — вірні хадиси пророка Мухаммеда вояки великого курда Салах ад-діна завчасно дізнавалися про наближення християнських рицарів за хвилями їхнього смороду. Недбалість європейців у питанні чистоти тіла підштовхувала близькосхідних учених до фантазмагоричних умовиводів задовго до хрестових походів. Персидський лікар IX століття Ібн Абі-л-Ашас, наприклад, стверджував, що мешканці північних країн линяють, подібно до тварин. А в XXI столітті італійський медик Франческо Франсеккі опублікував дослідження про демонізоване довголіття тамплієрів Середньовіччя. Його джерелом виявилася не чорна магія, а наслідування мусульманських звичок — регулярних омовінь, відмови від свинини.

Те, що видається очевидним, швидко перетворюється на стереотип здорового глузду. «Я щоразу вчуся, коли бачу, як очевидне затуляє очі на реальне», — каже Влада Ралко. Очевидний європоцентризм заважає побачити реальне як Європи, так і світу в його історії, що розгортається на наших очах. «Глобальні конфлікти, такі, як Друга світова війна, почалися, бо була зруйнована ціла низка балансів: у Маньчжурії, через громадянську війну в Іспанії, окупацію Чехословаччини, аншлюс Австрії. Усе це разом призвело до розпаду наявної тоді системи», — зауважує директор Стратегічної ініціативи Скоукрофта в Atlantic Council Ендрю Міхта. Початок Другої світової оголосив людству цар царів Ефіопії Хайле Селассіє I, і він не був почутий. «Невже народи всього світу не розуміють, що, борючись до сумного кінця, я не лише виконую свій священний обов'язок перед своїм народом, але і стою на варті останньої цитаделі колективної безпеки? Невже вони настільки сліпі, що не бачать, що я несу відповідальність перед усім людством?.. Якщо вони не прийдуть, то я скажу пророчо і без відчуття гіркоти: Захід загине», — заявив він у 1936-му на сторінках «The New York Times». За рік до того війська Муссоліні вторглися в Ефіопію та окупували її, активно використовуючи хімічну зброю. Проголошені Лігою Націй санкції проти агресора так і не набрали сили. Великою мірою — завдяки інтригам СРСР.

Хімічні атаки за підтримки Москви практикував проти своїх сирійських співгромадян Башар аль-Асад. Хімічну зброю проти України використовують росіяни. Їхні північнокорейські союзники вже воюють

у Європі. Яку ще ескалацію вона боїться побачити, зустрівшись із мільйонами біженців із Сирії та України? І що бачить за словами «стабільність», «добробут», «майбутнє»?

На хиткість цих конструкцій відкриває очі кураторський проєкт Влади Ралко *Обличчя ока* в берлінському центрі «Hotel Continental — Art Space in Exile». Простір, розріджений вікнами та колонами, дає змогу погляду блукати між роботами, позбавляючи експозицію жорсткого наративу, а глядача — спокуси очевидності. Зіставлення творів сучасних українських художників і німецьких — часу Холодної війни — розвіює ілюзію: європейський добробут — не факт, а процес, який потребує зусиль, чутливості погляду і чесних, не машинальних реакцій. І художник, і глядач для Влади Ралко — свідок, а отже — учасник.

Лінорити Бернгарда Вогта розміром з поштівку — послання нам із 1985-го, коли вони були створені для першотравневого фестивалю просто неба в Західному Берліні. Присвячені вони біженцям із Туреччини й Ірану, долю і права яких тоді гостро обговорювали в німецькому суспільстві. У 1983 році 23-річний Джемаль Алтун, який утік із Туреччини після військового перевороту, викинувся з вікна Вищого адміністративного суду Берліна через рішення про депортацію. Трагедія спровокувала вуличні протести, активізувала громадські ініціативи підтримки мігрантів, знайшла відображення в літературі та музиці. Вогт присвятив роботу Алтуну. Меморіали Джемалю створені в Берліні, Гамбурзі та Касселі, але кількість тих, хто заподіяв собі смерть у Німеччині через загрозу депортації, сьогодні налічує сотні осіб.

Вогт — послідовник Баугаузу. Влада Ралко коментує: «Ці візуальні форми дуже близькі й нам. Якщо б я побачила роботи Бернгарда в 1985-му, вони не зачепили б мене нічим, окрім майстерності. Сьогодні я розумію, що в СРСР модерністські прийоми використовували для звеличення комуністичної ідеології та осуду капіталізму, тоді як Вогт утілював ними жорстку критику своєї держави. Радянський модернізм — оксюморон, СРСР модернізм знищив, звівши його вжиток до пропаганди». У 2024-му функціонери «Альтернативи для Німеччини» зажадали критичного перегляду спадщини Баугаузу як «помилкового шляху сучасності»¹. «Комфортна ніша Європи розгерметизується. Якщо в роки Холодної війни були опозиційні політичні контексти, нині в усіх — спільний контекст», — наголошує Ралко.

Володимир Будніков народився в Києві в 1947-му. Роком раніше Джордж Орвелл констатував у «The Observer»: «Росія почала вести Холодну війну...». Напередодні розвалу СРСР Буднікова відкрила для себе Західна Європа, його роботи купив Петер Людвіг для свого музею в Аахені. Сьогодні їх можна побачити там на виставці «Фрагменти реальності, яка колись була», присвяченій мистецтву України². Холодна війна давно в минулому. Але її головна загроза — можливість ядерного удару — підло реанімована Москвою.

1 <https://www.mz.de/mitteldeutschland/kultur/afd-bauhaus-kritik-architektur-moderne-jubilaeum-3936104/>
2 <https://ludwigforum.de/event/fragmente-einer-wirklichkeit-die-einmal-war/>

У «Hotel Continental» представлені роботи Буднікова з циклу «Особистий кабінет / Mein Konto». Обурений живопис конфліктує з назвою, що відсилає до благополучної унормованості. Цифровий кабінет — місце налагодження фінансових та інформаційних потоків, реальний — розкошів усамітнених розмислів і планування. Війна, що увірвалася в життя художника, виводить питання особистого рахунку в площину етичну та політичну. Роботи Буднікова кричать про дефолт світового кредиту довіри, який розпочався зі зневаження Будапештського меморандуму російською анексією Криму.

У 2015-му в проєкті «Укриття» Фонду «ЧервонеЧорне» в Каневі Володимир Будніков створив галерею зображень ядерного гриба в абстрактних краєвидах, нагадавши про те, що життя Землі може виявитися красивим і після самознищення людства. «Людина, власне кажучи, у цьому світі й не потрібна. Тільки щоби дивитися. "Ми — очі світу"..."» — пише у своїх «Моабітських хроніках» Юрій Лейдерман, інший учасник виставок «Обличчя ока» та «Фрагменти реальності, яка колись була». Особисту чесність погляду він виявив, відмовившись від вагової позиції в російському культурному істеблішменті, обравши маргінальність неконвенційного, позастільового живопису. Про художнє явище, одним із лідерів якого був сам, Лейдерман говорить: «Московський концептуалізм перетворив американський перформанс — із його справжніми преріями та вулканами — на "нібито перформанс" і тим самим дав можливість кухонного, приватного існування сучасного мистецтва в совку».

У розпалі подій київського Майдану 2014-го лауреат премії Андрея Белого Юрій Лейдерман заявив: «Я плакаю мрію коли-небудь повернутися до моєї Одеси. І мені хотілося б жити в унітарній Україні. З єдиною державною мовою — українською. Мене абсолютно не лякає перспектива бути "мовною меншістю". (...) Я не хочу нікого образити. Але я думаю, жоден прапор у світі не піднесений зараз так високо, як наш, жовто-блакитний. І ніде у світі люди не співають зараз із такою мужністю та надією національний гімн, як співаємо його ми. Українською мовою».

Живопис Лейдермана принципово не елегантний, він вимагає споглядання, що супроводжується випадковими й не завжди зручними відкриттями. Роботи з його «Історії коняки» бентежать людськими поглядами тварин. Людська фігура перетворюється на тварину в скульптурі «Частина дослідження» Дітера Рукгаберле. Вона — антипод роденівського «Мислителя». Підмінивши відповідальність цікавістю, людина втрачає цілісність, а з нею і людяність.

Відповідальність Дітера Рукгаберле відкривала очі німецькій владі й суспільству. Він ініціював та очолював фонди соціальної підтримки митців і вільних масмедій у ФРН, робив непопулярні політичні заяви. Наприклад, на захист громадянина Болгарії Сергея Антонова, звинуваченого як співучасник замаху Алі Агджи на папу Івана Павла II. «Абсурдно є сама ідея, що вбивство папи могло слугувати інтересам болгарського народу або його уряду», — наголосив болгарській телеграфній агенції Рукгаберле. Після чотирьох років ув'язнення італійський суд звільнив Антонова «за недостатністю доказів».

Змилена голова скульптури Рукгаберле перегукується з образами графічного «Львівського щоденника» Влади Ралко, початого нею після ескалації російської війни проти України в 2022-му. Для обох художників політичне та громадянське — невід'ємні складники явища «людина». Химери «Львівського щоденника» — образи росіян, що відмовилися від права на власний погляд, від суб'єктності на користь державної влади. Але в *Обличчі ока* Влада представила іншу свою роботу — інсталяцію «Недільний обід».

Манірність сервірованого столу в експозиції змушує ніяковіти. Враження, подібне до того, що ми відчували дитьми, вимушеними брати участь у велелюдних радянських родинних застіллях, приреченими на ритуальну привітність. Принти на тарілках — світлини, зроблені Ралко в м'ясному відділі київського Житнього ринку, на чорногорському пляжі, у Музеї сакральної барокової скульптури Пінзеля в колишньому костелі кларисок у Львові, під час оброблення кухарем кролика на кухні реномованого ресторану «Княжа гора» в Каневі. Фрагменти тіл, людських і тваринних, вирізьбленого з дерева розіп'ятого Христа — асоціативне видиво «про вихід людини за рамці родинного кола, де вона опиняється сам на сам із власним тілом, смертю, богом і звіром усередині».





У Берліні з 5 грудня 2024 року до 12 січня 2025 року відбулася виставка *Das Gesicht des Auges (Обличчя ока)*, що поєднала твори художників післявоєнної Німеччини з досвідом сучасних українських митців. Це перший кураторський проєкт Влади Ралко, потужна спроба вийти за межі голосних політичних заяв, досліджуючи «можливість доторку історичного до особистого» через обрані мистецькі твори.

В експозиції були представлені роботи Дітера Рукгаберле, Бернгарда Вогта, Володимира Буднікова, Юрія Лейдермана та самої Ралко. Концептуально компіляція слугувала доказом існування спільного політичного поля, де особиста історія кожного митця проявлена як його частина. І де кожен формує власне мікрополе — досліджуючи людську природу в умовах соціокультурних катастроф.

Назва виставки наслідує назву поетичної збірки Кееса Ноотебоома (*Cees Nooteboom, Das Gesicht des Auges, 1989*), де містяться такі рядки: «*Wer das Anschauen / nicht bricht / sieht nichts*» («Хто вдивлятися не припиняє, нічого не бачить»). Кураторка «вихопила» цю фразу в інтерв'ю з мисткинею Хайке Рушмаєр (*Heike Ruschmeyer*), творчістю якої вона давно захоплювалася та з якою особисто познайомилася під час праці в *Künstlerhof Frohnau* (невеличке мистецьке село на півночі Берліна).

Кураторська концепція Ралко почасти спирається на українську інтерпретацію поетичного рядка Ноотебоома у викладі Лариси Венедіктової (української художниці і перформерки), де Лариса, своєю чергою, вказує на спорідненість із висловом К'єркегора «Я нічого не бачив, бо надто пишно вдивлявся».

Виставка відбулася в «*Hotel Continental — Art Space in Exile*», а також була підтримана українським Фондом «ЧервонеЧорне» в рамках резиденційної програми *a_brücke*. Великою мірою її організація завдячує зусиллям виконавчих кураторок Валерії Плехотко і Тані Стас.

Назва «*Hotel Continental*» відсилає до Центру сучасного мистецтва «Готель Континенталь» у Маріуполі, де його команда працювала в 2021 році. Після повномасштабного вторгнення рф в Україну, у квітні 2022 року, унаслідок вибуху будинок зазнав значної руйнації. Тож нинішній артпростір є даниною пам'яті про рідне місто. Від початку команда цієї інституції будувала майданчик для українського мистецтва в екзилі, але згодом стало зрозуміло, що це є певним обмеженням і, власне, принципом «гетто». Нова стратегія передбачає залучення представників інших спільнот, й *Обличчя ока* тут стає проривним кроком від плекання вузької комунікації між мігрантськими спільнотами до інтеграції в локальний мистецький контекст.

Влада Ралко також упевнена, що саме Берлін і Київ можуть стати дискусійними майданчиками для ревізії базових понять щодо етики,

культури та політики в Європі. Фонд «ЧервонеЧорне», активно співпрацюючи з іноземними митцями, уперше підтримав таку подію за кордоном, масштабуючи свою практику до рівня культурної дипломатії нового штибу. Здається, це набагато живіша історія в сенсі інституціональної репрезентації та просвітництва, ніж державне представництво, великою мірою через його формалізованість.

Вивчаючи кураторські думки з приводу виставки, дивуюся, як усі мої паралельні читання резонують з ними. Проте дивуватися нема чому. Гостра контрверсія «нашої війни» як антитези «їхній мирній стабільності» має не сьогоднішнє коріння і геть не локальний вимір. Вартісність проєкту в тому, що він відбувається в діалозі з німецькими митцями, які працювали в часи Холодної війни, коли саме існування Берлінського муру наочно спростовувало віру в пацифістську утопію.

Меседжі цієї виставки є релевантною оптикою, яка дає змогу побачити, наскільки ілюзорна стабільність у Європі, якими наївними видаються жести самовпевненості — «ми контролюємо ситуацію» — на тлі кількості агресій з боку світових диктатур. Так само, як і намагання втиснути українську проблематику в культурі в рамки віктимності, відсторонюючись від кричущих наслідків цієї проблематики та винахідливо виконуючи лінгвістичну вправу з неназивання речей своїми іменами.

Я дуже люблю цитату з *Aufzeichnungen zu Kafka* («Нотатки про Кафку») Адорно: «Джерело світла, яке змушує розломи світу інфернально світитися, є оптимальним» («*Die Lichtquelle, welche die Schründe der Welt als höllisch aufglühen läßt, ist die optimale*»).

Чи не є потужне мистецьке висловлювання таким джерелом? Виставка кидає промінь світла на розломи в засліпленні самозаколювання. Це як дивитися «очима штучного ангела» Адорно на унормування пекельних умов існування — визнаючи їх не онтологічно зумовленими, а справою рук людських.

І тут у пригоді стає месіанське світло, що сяє зсередини світу, крізь «тріщини та деформації сучасності», щоб виявити його пекельну внутрішню сутність — «розірваний, понівечений інтер'єр». Серія «Особистий кабінет / *Mein Konto*» Володимира Буднікова (2024) візуально «відтворює» цей образ перфектно, хоча його конотації виходять за межі просторового — ілюструючи перехід «відповідальності» з етичної площини в економічну. Символічно, що «кабінет» початково був облаштований у приватному просторі будівлі від Інке та Хінріка Баллерів — архітекторів-новаторів, які сформували унікальний міський пейзаж Західного Берліна в 1966–1989 роках. Гострокутовий і водночас вільний стиль умовно визначають міксом модернізму й органічної архітектури, де базовим є принцип «багато повітря і світла». «Проникність» цих інтер'єрів, які формують плинні кордони між внутрішнім і зовнішнім, між приватним і громадським простором, є вдалим сетінгом для концепції розчинення етики в агресивному середовищі «комфортного існування без моральних тягарів».

Провокуючи ці всі міркування, виставка, безперечно, є глибоким інтелектуальним продуктом на противагу емоційним висловленням «реактивного» характеру. Торік у складі команди Інституту стратегії культури (Львів) я їздила в Тарту (ЄСК-2024) — висвітлювати подію «Українські дні. Ukraine! Unmuted». На одній з панельних дискусій прозвучала думка, що нині відбувається зсув інтересу від нашої «культури страждання» до іншої. Саме завдяки *geography of trauma* ми стали цікаві Заходу, і цей інтерес виник великою мірою через емпатію. Та світ регулярно «підкидає» катастрофи, і ось увага вже сфокусована на інших. Очевидний висновок — сьогодні мистецтву недостатньо бути просто «українським». Художня цінність і глибокий зв'язок із загальноєвропейською культурою зможуть перетворити емпатію на більш ґрунтовну зацікавленість. Себто репрезентації мають шукати конструктивну позицію між двома екстремальними полюсами — «географією травми» й ідеологічною сервільністю.

Ремарка щодо архітектури експозиції. Оскільки це не ідеальний «білий куб», адже простір має кілька великих вікон і перекреслений колонами, що диктує свій сценарій, первісну концепцію довелося переформатувати, відмовившись від відео і скоротивши відібраний «предметний ряд». Але в підсумку вийшла така софістикована, олдскульна в гарному сенсі виставка, де кожен об'єкт «грає» на інший і де напозір парадоксальні мікрокомпіляції насправді демонструють переконливу логіку часових і сенсових взаємовідносин, що формують враження промовисто тотальної інсталяції. Кураторка свідомо відмовилася від прикривання вікон саме через бажання включити природне світло в просторове сприйняття, забезпечити його різноманітність поза «жорстким наративом», даючи змогу оку хаотично мандрувати і вихоплювати щось несподіване. Так фізично підсилюється кураторська теза про те, що «людина, яка на щось довго та пильно дивиться, вже не просто споглядач, вона співучасник».

Розмова з кураторкою

Я поставила Владі кілька запитань саме в контексті великої дослідницької роботи, що передувала народженню цілісної концепції.

— Проникливий кураторський текст усе одно не розкриває всіх «секретів» компіляції. Як вона вибудовувалася?

— Насправді ідея цієї виставки почала складатися інтуїтивно, виходячи з моїх персональних точок опору. Як художниця я працюю з межею, де людське переходить у нелюдське, де живе переходить у мертве і навпаки, тобто з тим, що здається неясністю, чорнотою. Ключем до виставки стала скульптура Дітера Рукгаберле, створена у 1970 році. Коли у 2022-му я потрапила до резиденції в Künstlerhof Frohnau, де зберігається головний корпус його робіт, то побачила цю скульптуру, що стояла просто в коридорах. Художники, які працюють там роками, звикли до неї. Мене ж натомість сильно вразила ця робота. Вона видається суцільною чорною скринькою, загадкою, адже невідомо, чи це людська істота, чи щось інше.

— Вона ж називається «Частина дослідження»?

— Так, але тоді я назву не прочитала, була захоплена саме пластикою скульптури. По-перше, вона відповідає моїм персональним темам, над якими я працюю весь час і які не виповнюються, а, навпаки, дедалі більше загострюються. По-друге, тут багато алюзій, наприклад, на зооморфні скульптури Маґдалени Абаканович. У Рукгаберле ця фігура наче й зооморф, але її голова не відсилає до якоїсь конкретної тварини. Так само як істота, яку вона тримає в руках — щось, схоже на живого птаха, але він також звисає, мов мертвий. До того ж приваблює фактурна поверхня. Та, попри враження важкості, скульптура доволі крихка, адже зроблена з гіпсу. Невідомо, чи це є задумом, чи це модель для майбутнього витвору з бронзи. Уже під час роботи над експозицією у 2024 році я побачила дуже сильну спорідненість скульптури Рукгаберле з новими «чорними» роботами Володимира Буднікова через скульптурність живопису Буднікова (він не натягує їх на підрамники, і вони мають вигляд темних деформованих скульптурних поверхонь). Власне, скульптура Дітера стала відповідною точкою експозиційної візії.

— Чи знали ви про нього до резиденції?

— Ні, з багатьма німецькими митцями його покоління я знайомилася через книги в студійній бібліотеці. Проте я знала Бернгарда Vogta, який є дуже скромною фігурою, на відміну від «зіркового» Рукгаберле. Учасник подібної ж «тихої» мистецької спільноти, що віддано





1 Бернгард Вогт, із серії «Біженці», 1985, ліногравюра



1

працює, але байдужий до самопіару, своєю біографією він утілює ідею Баугаузу про зближення майстра та митця — його першою професією було меблярство. Ще Вогт багато років викладав молоді техніку лінорити. Зараз він працює над серією портретів німецьких персоналій з культурної царини — архітекторів, письменників, також не дуже відомих загалу. Пам'ятаю, як зупинилася на його ліноритах 80-х на виставці цієї спільноти — Вогт створив їх для першотравневого фестивалю в Західному Берліні. Мені спадає на думку, що вони формально відсилають до групи Брюке — огрублені, спрощені форми, техніка друку... Подумалося: якби я побачила їх у 1985 році, вони не справили б на мене того враження. Радянська система знищила модернізм, натомість подальше маніпулювання модерною формою проявилось у використанні або для ілюстрації, або для карикатурної картини «загниваючого Заходу». А тут західноберлінський художник через серію «Біженці» жорстко критикує політику власної держави.

Роботи Вогта, представлені на виставці, виконані у форматі поштівок, і я дуже хотіла підкреслити цей формат, але водночас зробити їх схожими на родинні фото в рамках, які виставляють удома, щоби не забувати. Саме з однієї з робіт Вогта я дізналася, що абревіатура HIAG означає «Товариство взаємодопомоги членам Waffen-SS», яке легально існувало в Німеччині та мало своє видання аж до 1992 року, коли його було визнано «правоекстремістським».

— Такий яскравий прояв кафкіанства. В останньому інтерв'ю (Café Deutschland. Im Gespräch mit DIETER RUCKHABERLE, 2016) Рукгаберле, серед іншого, аналізував небажання суспільства «вдивлятися» в політичне, яке було очищене від «Третього рейху» надто формально, що давало змогу його представникам

вільно займати інституційні позиції ще в 60-х. Його ремарка «Сьогодні цього всього не можна собі уявити — а може, можна...» сприймається як та сама «профетичність», яка насправді є чітким розумінням контексту, де ресентимент неминучий саме через нещирість «очищення».

— І Вогт про це каже у своїх роботах — ось подивіться! Власне, за його роботами стоять трагічні історії біженців із Туреччини й Ірану. Зокрема, доля 23-річного Джемала Алтуна, який у 1983 році втік із Туреччини (після військового перевороту). Та це його не врятувало — через рішення Вищого адміністративного суду Берліна про депортацію він викинувся з вікна шостого поверху будівлі суду. Цей випадок сколихнув громадськість, призвівши до фокусування більшої уваги на справах мігрантів і розроблення програм підтримки. Так сталося, що один із гостей нашої виставки, чий батько був біженцем від іранського режиму та другом того, хто покінчив самогубством, купив одну з «поштівок» — ту, де людина падає догори дригом. Такий особливий момент дуже персональної історії. До слова, художник люб'язно зробив спеціальний друк своїх робіт на підтримку українського опору.

— Тобто виставка змушує людей сприймати її меседжі вкрай особисто...

— Я сама дивуюся цьому. Насправді я багато чому вчуся, тому що це мій перший самостійний кураторський досвід. І, як мені говорили, він істотно відрізняється від мистецького. З одного боку — так, але з іншого — я дуже сильно спиралася на свої мистецькі практики. Наприклад, роботи Лейдермана допомогли мені зрозуміти, за яким принципом я добираю художників: кожен свого часу зробив персональне висловлювання, однак тоді воно було абсолютно політичним, точно й влучно розповідаючи про той час. Своєю кураторською групою ми побачили їх дорогою до кімнати перемовин, де збиралися обговорювати ідею виставки. Я питаю — чиї? Рукгаберле. Наче рука долі! Коли куратор Künstlerhof Frohnau Кая Бегкалам (Kaya Behkalam) почав показувати решту його робіт, я зрозуміла, що вони просто необхідні в цьому проєкті. У них відчувається тяжіння і до класичного рембрандтівського офорту з малюванням світлом і темрявою, і до настроїв, які вказують на Кафку, Бруно Шульца, Гою, а також відсилають до графічних робіт Мирослава Ягоди*. Там стільки алюзій — як очевидних, так і несподіваних. Малюк з великою головою, який робить крок (спиною до нас), на літографії 1962 року мені миттєво нагадав про «Мандрівника над морем туману» Каспара Давида Фрідріха (1818). Однак у цій роботі Рукгаберле якраз наявна опозиція тому романтизму, коли ми є просто глядачами і спостерігаємо за героєм на сцені. Натомість, коли ми справді бачимо, ми не просто споглядаємо, а стаємо учасниками, адже навіть своєю бездіяльністю ми чинимо дію.

— Зараз відбувається своєрідна ревізія німецького романтизму в сенсі використання нацистами як інструменту героїзації насильства. Читала статтю про популярність «Мандрівника» в Гітлера, який промотував художника як «славетного представника шляхетних німців, що шукають справжню внутрішню чесноту нашого народу».

«Мандрівник» сприймався не як персонаж, який розмірковує про місце людини в природі, а як театральна фігура, що бачить безмежний життєвий простір, який потрібно завоювати. Така от «пиха в готичних руїнах» — про благі наміри романтизму, які певним чином вимостили шлях до ідеологічного пекла. До слова, Кеес Ноотебоом — теж мандрівник, тож його «Обличчя ока» додає ще один шар до інтерпретацій «Мандрівника» Фрідріха.

— Ревізії — складна річ. Я, на свій сором, не знала, що Берлінський мур почали будувати лише в 1961 році, а не одразу після війни. Завдяки проєкту я багато чого довідалася про конструкцію муру, наприклад, про сталінські газони Stalin-Rasen, які досі десь лишилися забутими, наче чекають на свій час. У 2022-му я спитала, чому роботи 1980-х західнонімецьких художників здебільшого такі похмурі, жорсткі, адже це був мирний час, це зараз ми переживаємо війну й перебуваємо у відповідному стані. А це ж була Холодна війна — мені кажуть. Це про «око, озброєне легковажністю» — вираз українського філософа і математика Михайла Зятіна. Людське око здатне на погляд, у якому побачене перетворюється на знання. Ця здатність неминуче впливає на наш світогляд, і це здається надто небезпечним. Тому природний захисний механізм змушує нас затуляти свій зір усім тим, до чого ми звикли, пристосувалися і з чого облаштували власну зону комфорту.

— Згадаю принагідно статтю Тімоті Снайдера «The Berlin Wall Never Fell» (2024) з його виразом, що «тридцять п'ять років тому Берлінський мур не впав». Його падіння — це троп, а не історична подія: «Зображення муру, що падає, перетворює складну історію на просту мить... Мур піднявся. Погано. А потім упав. Добре». За Снайдером, таке уявлення про свободу знімає з нас відповідальність, і це неправильний урок — історично, політично та морально.

— Мені це здається дотичним до мого власного усвідомлення, що не може бути різних політичних контекстів. Ми всі перебуваємо в одному спільному політичному контексті, і якраз про це говорять роботи Володимира Буднікова з серії «Особистий кабінет / Mein Konto», де є певна гра слів: митець має на увазі особистий простір і простір особистої відповідальності, адже німецькою це — Mein Konto (мій акаунт, або профіль). Оцей рахунок є рахунком сумління. Європа багато в чому делегувала відповідальність державі. Звичайні громадяни вважають, що достатньо сумлінно сплачувати податки. Тобто відповідальність перейшла в економічну площину, і саме з цієї площини виходить ідея щодо різних політичних контекстів.

— Як у проєкті з'явився Лейдерман?

— Спершу Юрій Лейдерман виник як певна рима до живописного твору Рукгаберле «Собака з хлопчиком», яка згодом почала нагадувати мені рентгенівський знімок, де промені наче «просвітлюють» живе, перевіряючи на готовність до смерті. Ця робота Рукгаберле також відсилає до того його хлопчика літографії, що викликав у мене дух «Мандрівника» Фрідріха. Я також згадала Томаса Манна

з його «Зачарованою горою», де герой таємно носить із собою рентгенівський знімок. Оця роздягненість аж до кісток, яку герой Манна тримає коло серця, є таким дещо несподіваним еротичним моментом.

— Для мене ниточка простяглася між «Собакою з хлопчиком» і «Недільним обідом». Оце енергійне «оброблення» кролячої тушки, такий гріневеївський вайб передчуття гастрономічної вакханалії — і позбавлені плоті скелетики. Ракурс там неймовірний з погляду дихотомії «земні насолоди» / «ентропія людського».

— Я переосмислила свій «Недільний обід», тому що він був створений у 2020 році спеціально для «жіночої» виставки у Львові. Узагалі я терпіти не можу принципову феміністичну лінію в мистецтві, та все ж вирішила спробувати. Вдячна, що робота виникла завдяки тій пропозиції. Почасті ідея ґрунтувалася на моїх дитячих спогадах про недільні обіди в оселі бабусі, та й узагалі про всі свята за тим столом. Бабуся була дуже владною, і ти дитиною сидиш за столом, з якого не можна вийти не лише тому, що це вважатиметься чорною невдячністю, а й через те, що у вузькій кімнаті ти просто заблокована. І ще мусиш сказати тост, а діти зазвичай говорять останніми, і ти потерпаєш, бо все, що тобі спадало на думку, уже сказали. Тепер ця робота для мене про вихід із родинного кола, де ти підкорялася ритуалам і законам своєї родини, яка несла відповідальність за тебе. Після «виходу» відповідальність опиняється на тобі, і ти залишаєшся сам на сам зі своїм тілом, зі своїм звіром усередині — що треба принаймні визнати, а вже потім намагатися приборкати.

— Якщо зможеш...

— На це піде все життя, бо він нікуди не дівається. Мені подобається, що стіл в експозиції спочатку сприймається недоречним і трохи відлякує — як чуже свято, на яке тебе не запрошували.

— Повертаючись до Лейдермана...

— Зізнаюся, я була впевнена, що на картині «Собака з хлопчиком» то була не собака, а кінь, тому обрала «Історію коняки 31» Лейдермана (2024). Насправді, сидячи в майстерні Юри, коли я ще не думала про його участь у виставці, просто не могла відірвати очей від коня у шапочці, що робить його схожим і на людину, і на дитину, і на череп — така там форма. Уже коли ми робили експозицію, виявилось, що ця шапочка зроблена землею — звідти ця глибина, ця фактура. І водночас такий тиціанівський живопис.

— Після його концептуальних практик повернення до живопису видається чимось протестним...

— Для мене це дуже політичний, відважний жест. Мене вразили й оці груди з «Прощання» (2024), також з елементами асамбляжу, суголосні моїм «тарілкам», зв'язку смерті із сексуальністю. Ми цю роботу спеціально опустили вниз — щоб груди буквально тяжіли до землі.

— Поряд з автопортретом Лейдермана є доволі жорсткий текст. Він його спеціально для виставки писав?

— Текст був на звороті ще одного автопортрета Лейдермана: «Ми виявилися перед небаченими кривдою та ницістю в історії. Ми виявилися віч-на-віч із незмірним злочинством. Ми виявилися на самому обідці блюдця. І годі вдавати, що за межею є щось, окрім великого мороку. І годі вдавати, що ми можемо вдивлятися у щось інше, окрім нього» (переклад з рос. Влади Ралко). Я вирішила показати цей автопортрет так, щоб було видно текст, а згодом зрозуміла, що полотно, інстальоване в такий спосіб, нагадує сторінку книжки Лейдермана, бо він є художником і письменником.

— Його слова про темряву повернули мій погляд до «Чорного прапора» Рукгаберле, який здається мені відповіддю на питання про «множинність» політичних контекстів — у сенсі смерті чергової утопії.

— Я давно збагнула, що ми справді вдивляємося в темряву. Утім, якщо ми не освітлюємо її собою, якщо ми не є виробниками істини, якщо ми не свіtimo своїм власним світлом, заходячи у цю темряву, ми будемо просто як ті мудреці, що обмацували слона.

Важливий момент — ідея виставки була також частини інспірована моїм знайомством з книжкою «Війна проти війни» Ернста Фрідріха, маніфестом пацифізму. Її було видано після Першої світової війни. Берлінські друзі старшого та мого покоління в розмовах часом зауважували вплив виховання в душі пацифізму, що ставало на заваді сприйняттю та підтримці українського спротиву. Я багато розмірковую над тим, де пролягає межа між силою і насиллям, бо її хиткість спонукає і до недовіри, і до маніпуляцій. Це питання стало незручною темою, бо значно приємніше співчувати жертві, ніж визнати поруч із собою силу, на яку не очікував.

— Чи є сьогодні бажання змінити щось в експозиції?

— Ні. Але є велике бажання зберегти те, що є ключем теми, розвинути її та зробити ще кілька кураторських висловлювань, адже я багато що не показала через обмеженість простору. Насправді кожна зустріч із глядачем щось додавала до чіткішої артикуляції, концепції і питань — до себе. Відповіді продовжу шукати в митців, чії роботи завадять оку «ухилитися» від істини.



Післямова

У розмові Влада згадала свіжий допис Трейсі Емін в інстаграмі, і я цілком поділяю її роздратування.

Трейсі пише: *«Немає нічого поганого в кровотечі... Якби я не була пацифісткою, я могла б сказати те саме про війну. Це природно для людства — захищатися та оборонятися. Неможливо порохувати війни, які відбувалися протягом історії. Мільйони й мільйони, але геноциди рахуються і ніколи не забуваються... Масове вбивство невинних людей, жінок і дітей — це неправильно. Хай то голод, різанина або найгірший вид тиранії, бомбардування лікарень, санкції на медикаменти, їжу і прісну воду... усе це неправильно... Помста — це неправильно. Я так боюся за 2025 рік, я боюся майбутнього... Божевілля і жадібність, які поглинули цей світ, повинні зупинитися...»*

Нібито з моральним імперативом у Трейсі все добре, але під безжальним ліхтарем критичного погляду це видається показовим відстороненням, що вочевидь додає до загального *topos of irresponsibility*. Хтось має взяти на себе відповідальність за припинення насильства у світі, не ми. І взагалі, «помста — це неправильно». Ідеально інсталюється в дискурс перемир'я за будь-яку ціну — «щоби ми не боялися майбутнього».

Завершу цитатою з «Нотаток про Кафку»: «Коли в інтер'єрах людського житла оселяється біда, сховища дитинства — нежитлові кути, сходові майданчики — стають притулками надії. Воскресіння з мертвих мало б відбуватися на автомобільному кладовищі». Чому не на полях битв? Невже складно відокремити праведних від грішних? Якщо вже бог уникає відповідальності...

* Мирослав Ягода (1957–2018) — львівський андеграундний художник, поет, сценограф. У 1981–1987 роках заочно навчався в Українському поліграфічному інституті ім. Івана Федорова на відділі «Графіка». У період навчання розписував церкви у Вінницькій, Львівській і Тернопільській областях. Ягода все життя провів у своїй напівпідвальної майстерні, яку називав «місцем сили». На його творчість значно вплинули усамітнений спосіб життя і шизофренія. Ягода міфологізував своє існування, створюючи ілюстрації до власного життя у вигляді зображень і текстів. Наприкінці 1980-х став культовою фігурою львівського андеграунду. Брав участь у виставках і атракціях у Львові, Києві, Одесі, Харкові, але здебільшого за кордоном: у Польщі, Австрії, Угорщині, Німеччині. У 2001 році працював у Граці (Австрія) як стипендіат міжнародної програми Cultural City Network. Видав три поетичні збірки.

Дітер Рукгаберле





1

1 Дітер Рукгаберле, Без назви, фрагмент серії з 38 частин «Сюїта І», 1962, літографія

2 Дітер Рукгаберле, Собака з хлопчиком, 2016, дерево, олія



2

1 Дітер Рукгаберле, Барикада, 1967/68, із серії «Нові містерії», літографія

2 Дітер Рукгаберле, Чорний прапор, 1967/68, із серії «Нові містерії», літографія



1



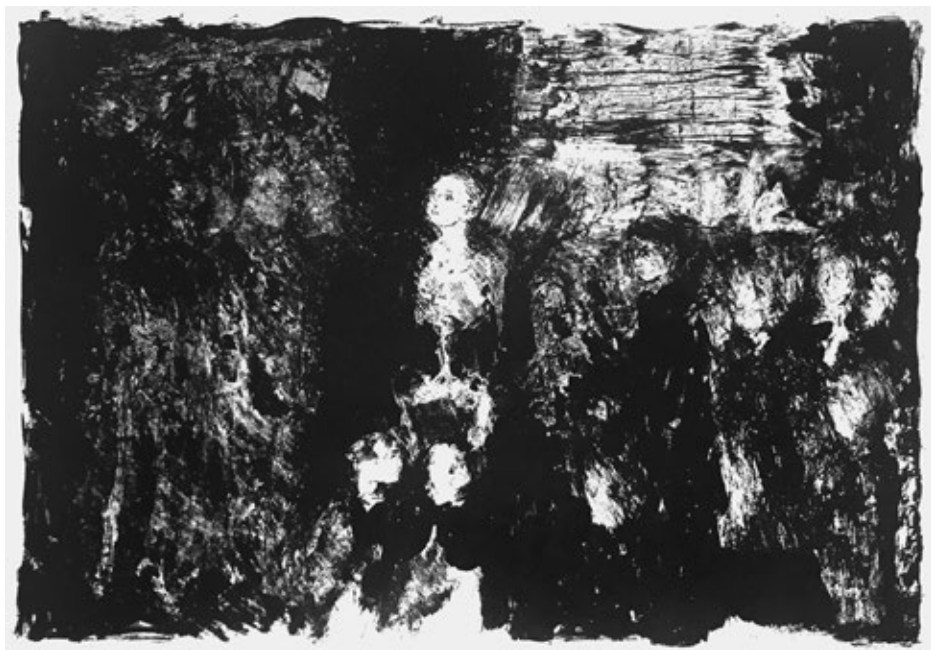
2

3 Дітер Рукгаберле, Без назви, частина серії з 38 частин «Сюїта I», 1962, літографія

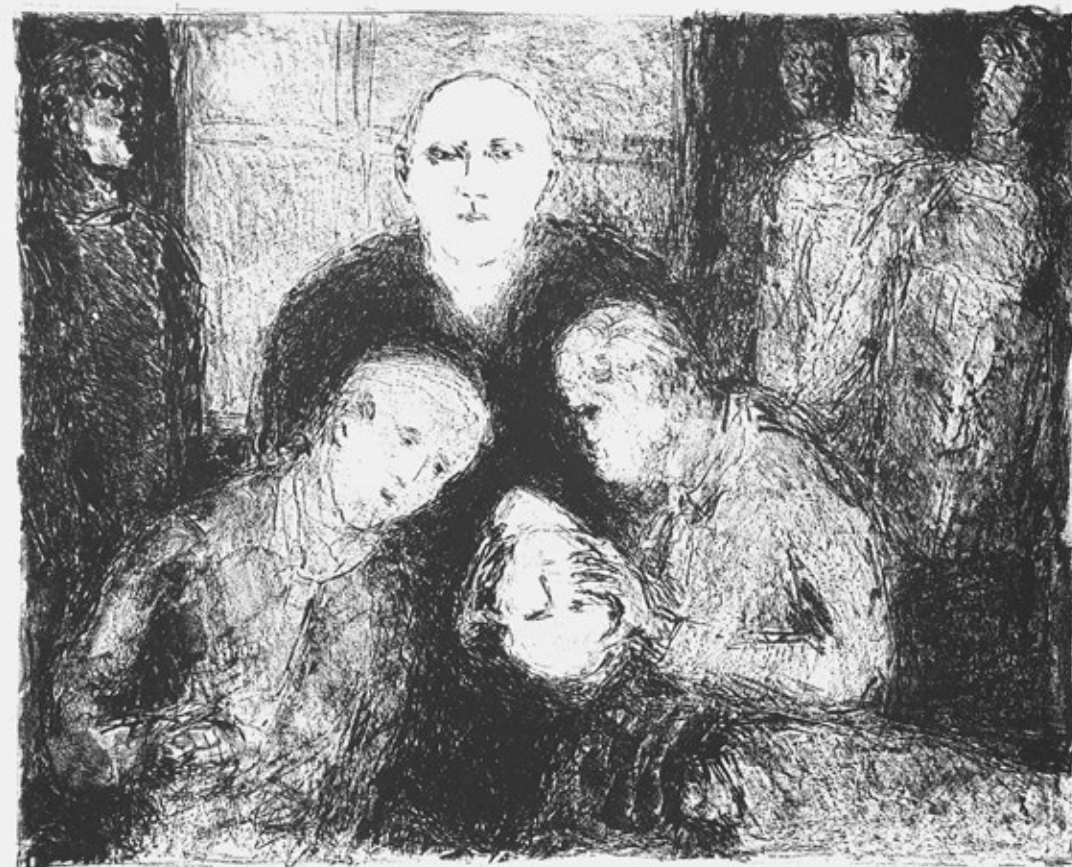




1



2



3

Дітер Рукгаберле, Частина дослідження, 1970, скульптура.
Гіпс, фарба, дерев'яний стілець





Юрій Лейдерман





Ми виявилися перед небаченими кривдою та ницістю в історії. Ми виявилися віч-на-віч із незмірним злочинством. Ми виявилися на самому обідці блюдця. І годі вдавати, що за межею є щось, окрім великого мороку. І годі вдавати, що ми можемо вдивлятися у щось інше, окрім нього.

Юрій Лейдерман

тв, 2ю 19е 20 нрдуем
негю, кроме вем-
твнбн. и не из нрм
69, 2ю мн, но зчн
всв в нею и нз,
ндр.

Ця картинка була інспірована відомою фрескою Пізанелло «Святий Георгій і принцеса». На ній зображено, серед іншого, кілька коней у захисних металевих налобниках. Мене вразило, що ці налобники, усупереч своєму призначенню, надають коням якогось рабського, пригнобленого вигляду, на кшталт кайданів. До того ж, за жорстоким звичаєм, запозиченим зі сходу, у коней обрізані ніздрі. У процесі роботи я, що правда, змінив налобник на щось на кшталт шапочки. У такі шапочки одягали дітей узимку в 50–60-ті роки минулого століття, за часів мого дитинства. Але ця дитяча шапочка в мене виконана землею. Можливо, я мав на увазі, що дещо лицарське й доблесне так легко може обернутися безглуздом, неадекватним і, тим паче, страшним.

Юрій Лейдерман









Володимир Будніков













Володимир Будніков, із серії «Особистий кабінет», 2024, полотно, акрил









1

1 Бернгард Вогт, із серії «На захист прав людини», 1985, ліногравюра

2-3 Бернгард Вогт, із серії «Біженці», 1985, ліногравюра



2



3

Сторінки 82–87
Бернгард Вогт, із серії «На захист прав людини», 1985, ліногравюра









1 Бернгард Вогт, із серії «Біженці», 1985, ліногравюра

2 Бернгард Вогт, зворотний бік твору





Влада Ралко, Недільний обід, інсталяція, 2020, цифровий друк на фаянсових тарілках, стіл, скатертина, серветки



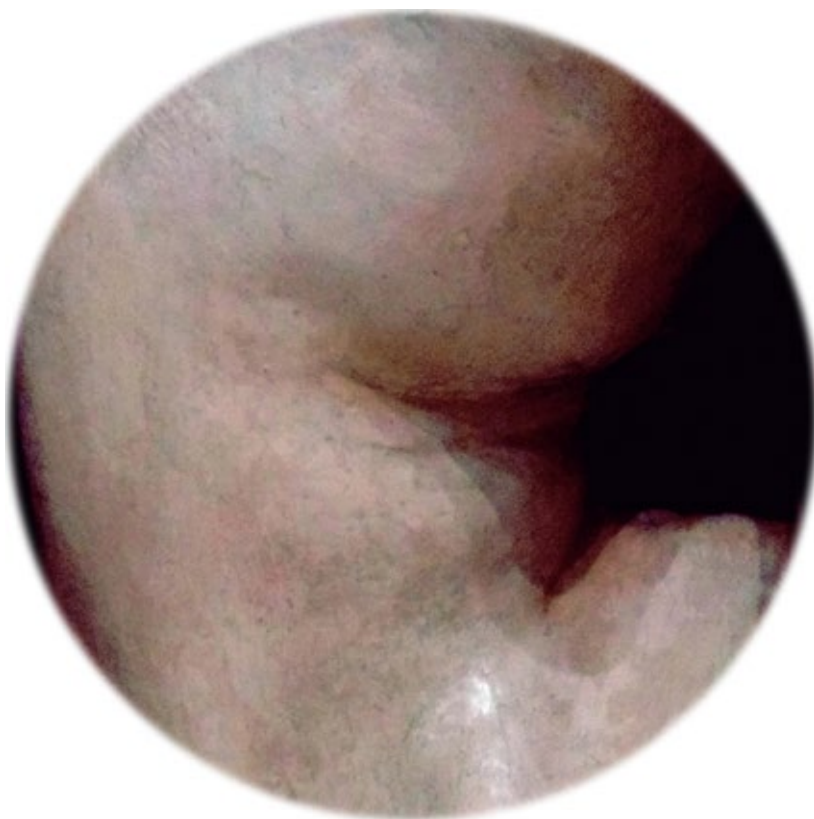
Влада Ралко, Недільний обід, інсталяція, 2020,
цифровий друк на фаянсових тарілках, стіл, скатертина, серветки







Влада Ралко, Недільний обід, інсталяція, 2020, цифровий друк на фаянсових тарілках, деталь



Дітер Рукгаберле

Народився 1938 року в Штутгарті, помер 2018 року в Берліні. Німецький художник і діяч. З 1960-х років був провідною фігурою західноберлінської культурної сцени. Мистецький доробок художника охоплює графіку, живопис, скульптуру. Роботи Рукгаберле заглиблені в теми життя та смерті, а також політичної сутності людської натури, пошуки нових поетичних форм і позицій критичного осмислення сучасності. Він невтомно працював над поліпшенням умов праці для митців у Німеччині, завжди будучи переконаним, що свобода творчості може бути гарантована лише за відсутності економічного тиску. Рукгаберле ініціював створення IG Medien, профспілки працівників медіа, та Künstlersozialkasse (SKS), субсидованої системи медичного страхування для митців. Він був співзасновником таких мистецьких інституцій, як nGbK та Staatliche Kunsthalle Berlin, яку очолював протягом багатьох років. З 2019 року існує спонсорська премія Дітера Рукгаберле.

Юрій Лейдерман

Український художник і письменник. Народився 1963 року в Одесі. У 1980–1990-х роках жив і працював у Москві, де входив до кола московських концептуалістів. У мистецьких практиках переважно зосереджувався на інсталяції та перформансі. З початку 2010-х перейшов до більш традиційних медіа, як-от живопис і графіка, де сконцентрувався на феномені проявів політичного в інтимних образах. Учасник багатьох персональних і групових виставок сучасного мистецтва. Лауреат літературної премії Андрея Белого (2005). Живе та працює в Берліні.

Володимир Будніков

Народився 1947 року в Києві. У 1971 році закінчив Київський художній інститут (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). З 1969 року розпочав активну виставкову діяльність. Віддає перевагу абстрактному живопису, вважаючи його основою реалістичного сприйняття світу. У своїх мистецьких дослідженнях повертає живопис до його буквальної сутності, коли живопис буквально стає «живим письмом», свідченням у чинному часі. Багато працює з малюванням на папері, а також із просторовими об'єктами. Професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ), де викладав до 2023 року. У 2019 році удостоєний чину кавалера ордену Незалежного часопису «І». Живе і працює в Києві та Берліні.

Бернгард Вогт

Народився 1949 року в Ерфурті. Першою професією було меблярство в Остфрісланді (Нідерланди). У 1971–1975 роках вивчав графічний дизайн у Staatliche Hochschule für bildende Künste Berlin (нині – Universität der Künste). З 1976 по 2012 рік працював в освітній галузі з молоддю. У своєму мистецтві наслідує та розвиває традиції Баугаузу. Тематичний фокус творчості – політичне й літературне підґрунтя новітньої німецької історії. Працює переважно з друкованою графікою, зокрема технікою лінориту, а також із дерев'яною скульптурою, де балансує на межі візуального мистецтва та ужиткового дизайну. Живе і працює в Берліні.

Влада Ралко

Народилася 1969 року в Києві. Після завершення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури у 1994 році розпочала активну виставкову діяльність. У центрі мистецьких проєктів – людина та якість, що вирізняють її серед решти живого світу. Художниця дивиться на реальність крізь призму своєї статі й водночас використовує феміністичну енергію задля вивчення універсальної сутності людської природи. Художні практики охоплюють живопис, роботи на папері, просторові об'єкти, асамбляж і кераміку. Есеї про мову мистецтва і його зв'язок із філософією та політикою, а також поезії є важливою частиною творчості художниці. У 2019 році удостоєна чину кавалерки ордену Незалежного часопису «І». Живе і працює в Києві та Берліні.

Обличчя ока

Каталог виставки

Кураторка

Влада Ралко

Виконавчі кураторки

Таня Стас, Валерія Плехотко

**Проект реалізовано за підтримки
Фонду Юрія Сташківа «ЧервонеЧорне»
в рамках резиденції a_brücke**

**Проект став можливим завдяки
підтримці Künstlerhof Frohnau
у наданні робіт Дітера Рукгаберле
для виставки**

Дизайн каталогу

Влада Ралко, Віктор Володимиров-Лихоліт

Тексти

Влада Ралко, Валерія Плехотко, Таня Стас,
Костянтин Дорошенко, Юлія Манукян

Переклад німецькою

Михайло П'єтруха

Редакторка

Тетяна Кришталовська

Фотографії

Василь Процюк, Марія Петренко, Таня Стас,
Анастасія Буднікова, Влада Ралко

Друк

Видавництво ArtHuss 
www.arthuss.com.ua

Das Gesicht
Das Gesicht
Das Gesicht
Das Gesicht