



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

22.05.2015

*Татьяна Кондратенко*

*Тамара Соколова:  
выставочный проект  
«Одни – такие.  
Другие – такие»,  
2014*

ZBOR #2

Татьяна Кондратенко рассказывает о знаковой персональной выставке скульптора Тамары Соколовой «Одни – такие. Другие – такие», прошедшей в 2014 году в минском Музее Азгура, а также о том, как трансформировались концептуальные и пластические подходы художницы на примере скульптурных произведений, созданных за последние десятилетия.



Персональный проект Тамары Соколовой «Одни — такие. Другие — такие», 2014.

Центральный зал Мемориального музея Заира Азгура.

© – фото: Сергей Жданович

## Анкета произведения:

Автор: Тамара Соколова.

Название проекта: персональная выставка «Одни – такие. Другие – такие».

Дата проведения проекта: 27.05.–12.07.2014.

Место проведения: Мемориальный музей Заира Азгура.

Количество представленных скульптур: 11.

Названия и период создания работ, представленных в проекте:

Основной зал: «Явление 1», 1994; «Явление 3», 1994; «Явление 2», 1994; «Змей», 1995; «Белый зигзаг», 1995; «Умножение», 1999; «Гусеница», 1998.

Дополнительный зал: «Амбразура», 1996; «Окно», 1996; «Лестница», 1997; «Хронос», 1997.

Медиа: скульптура; шамот, эмали, в отдельных случаях: шамот, медь, дымление.

Место нахождения произведений сегодня: собственность автора.

Ключевые публикации: Алеся Беявец, журнал «Мастацтва», №8 (С. 8–9), Минск, 2014;

Константин Селиханов, журнал «Мастацтва», №6 (С. 5), Минск, 2014.

Другие презентации:

2015, «ZBOR. Конструируя архив» (показана документация произведения), галерея «Арсенал», Белосток, Польша

*«Я верю, что предел интерпретации лежит в самом произведении. Моя обязанность – заставить работу сказать то, что она хотела бы сказать: новым языком или новой силой, поместив её в хор неожиданных голосов; наделив её громким голосом, поместив её в новое пространство со своими нюансами или туда, где работа рискует оказаться неузнаваемой. Внутри произведения достаточно места для того, чтобы вместить множество различных прочтений, порой весьма неожиданных и непривычных интерпретаций»*

*Массимилиано Джони, «Пределы интерпретации», октябрь 2013*

*«Припоминается еще что-то про портрет Сталина, смотревший куда-то влево и вверх, и не хотевший обращать на меня внимание, несмотря на все мои детские усилия. Вспоминается и портрет Ленина, вообще проходящий насквозь»*

*Дмитрий Пригов, «Монады», глава «Оставь свои недоумения», 1993*

Обе цитаты использовались в концепции проекта Тамары Соколовой «Одни – такие. Другие – такие»

Операционное поле Тамары Соколовой – это пространство Евклида, а инструменты – базовые геометрические фигуры. Её скульптуры и объекты – кубы с прорезанными в них сквозными пустотами, ортогональные конструкции, напоминающие детали неизвестных механизмов, и построенные из модульных единиц композиции – принадлежат в равной степени минимализму и концептуальному искусству. Как любой минимализм, эти произведения лаконичны и рационально постижимы. Несмотря на эти качества, а может, и благодаря им, в проекте «Одни – такие. Другие – такие» скульптуры Тамары Соколовой

оказались самым настоящим инструментом трансгрессии, а весь проект стал ареной, на которой художница кодировала отношения власти и силы, в то же время подвергая сомнению само понятие «экспонат».



Персональный проект Тамары Соколовой «Одни – такие. Другие – такие», 2014. Центральный зал Мемориального музея Заира Азгура  
© – фото: Александра Кононченко

Тамара Соколова презентовала свой персональный проект «Одни – такие. Другие – такие» в 2014 году в Мемориальном музее-мастерской Заира Азгура. Экспозиция проекта развернулась в двух залах. Пространство было организовано по принципу «сцена в сцене» – то есть по принципу рекурсии, как это называют сегодня критики (С. Эгенхофер<sup>[1]</sup>). «Большой сценой» здесь стала институция (музей), а встроенной сценой – буквально сам подиум, на котором экспонировались некоторые из произведений художницы. «Большая сцена», как «рамка», институциональное оформление – это Музей Заира Азгура, советского скульптора, представителя соцреализма, автора монументальных и станковых скульптур портретного жанра. Соответственно, собрание музея – это его скульптуры: портреты вождей, героев, партийных и культурных деятелей прошлого, которые собраны в залах в большом количестве, плотно, чтоб не сказать тесно, выставлены на полу и на стеллажах из-за удивительно обширного наследия скульптора, который создал почти полторы тысячи работ. Проект Тамары Соколовой был встроен в эту постоянную экспозицию музея, состоящую из скульптур Азгура, со всей свойственной им аффектацией, жестами, пафосом и театральностью – ведь их целью была пропаганда. Такая изначально заданная театральность была усилена в проекте всеми возможными способами. Тут присутствовали «сцена» (подиум) и «свет рампы» (постановочный свет). Произведения Тамары Соколовой выступили в роли актёров, а произведения Азгура – в роли зрителей. И главное – имела своя драматургия, то есть эксперимент с двумя визуальными режимами: минимализмом и соцреализмом. Чтобы глубже понять суть этой драматургии и этого эксперимента, надо обратиться к творчеству Тамары Соколовой и проследить генезис тех её работ, которые были показаны в проекте.

### Отвоёванное у хаоса

Ортогональные фигуры Тамары Соколовой, как и работы Дональда Джадда (Donald Judd) или Макса Билла (Max Bill), созданы из потребности в ясности, простоте, как что-то, отвоёванное у хаоса. Эти поиски ясности были для Тамары реакцией на «турбулентность» 1990-х годов во время распада СССР. «Чем сложнее, запутаннее становилась жизнь вокруг, тем чище и яснее должны были быть формы», – говорит она сама. Движение к простым ортогональным формам было обусловлено психологическим механизмом компенсации, то есть это был самый настоящий поиск опоры в символическом, как его понимали Лакан и Фуко.



© Тамара Соколова, скульптуры «Лестница», «Амбразура» и «Окно», 1996.  
© – фото: Александра Кононченко, второй зал Мемориального музея Заира Азгура, 2014

Созданные в 1996 году «Лестница», «Амбразура», «Окно» обладают всеми характеристиками «конкретного искусства»: рационализация принципа построения, упорядоченное и легко постижимое отношение между частями и целым, тяжесть, прочность и весомость. Для конкретной пластики, как её обозначил Макс Имдаль, программным было стремление к эвидентности, самоочевидности, открытой явленности сознанию, рациональности[2]. «Встроенной», внутренней целью Тамары Соколовой было также отторжение, отсоединение себя от среды, утверждение своей собственной, отличной от других идентичности. За её поисками стоит во многом интуитивная работа, а не теория. Интенция при этом остается субъективной и спонтанной, здесь нет опоры на художественную среду, манифест или программу.

Очевидность вообще – вещь опасная. Чаще всего «очевидное» бывает только фасадом. Именно простые формы, как правило, являются носителями «плавающего смысла». На протяжении 1997–2004 в работах Тамары Соколовой происходит последовательное упрощение формообразования. Эта борьба с предметом, с подражанием происходила осознанно и целенаправленно, но в то же время была медленной и как будто спазматической. Речь идет о переходе от предметной пластики к беспредметной, потом к конкретной пластике и, наконец, к минимализму. Эта трансформация началась в творчестве художницы со второй половины 80-х годов – с процесса упрощения фигуративной керамики, стремящейся ко все более лаконичным и в итоге абстрактным формам. В 90-е годы Тамара Соколова начала создавать абстрактные ортогональные фигуры, которые приобретали скорее статус объектов, нежели скульптур. В конце 90-х появились трансформируемые объекты, состоящие из модульных единиц.

Можно заметить амбивалентность этих поисков, одновременно направленных к взаимоисключающим целям. Водораздел (или ценностный рубеж) пролегает между теми работами, которые утверждают телесность, материальность, и теми, которые материальность преодолевают, утверждая метафизические категории.



«Сосуд 1», «Сосуд 2», «Волк», «Животное 1», «Колодец 1», «Животное 2», «Колодец 2», «Колодец 3», «Колодец 4»: 1995

Конфликт этот лежит гораздо глубже, чем простое противостояние предметного и беспредметного. Говоря словами *Имдаля*, некоторые объекты *Соколовой* «идентичны себе», то есть не представляют ничего такого, чем они сами не являются<sup>[2]</sup> [«Амбразура» и «Окно» (1996), «Лестница» (1997)]. И здесь есть аналогия с поисками *Карла Андре* (*Carl Andre*), *Ричарда Серра* (*Richard Serra*), *Фрэнка Стэллы* (*Frank Stella*), *Норберта Крикке* (*Norbert Kricke*). В то же время есть произведения, которые указывают на нематериальные феномены: «Явление 1» и «Явление 3» (1994), «Чередование» (1995), «Гексаграмма» и «Взаимодействие» (1997). Эти произведения определенно «родственники» «Бесконечной колонны» *Бранкузи* (*Constantin Brâncuși*). И, наконец, есть такие, которые указывают на «другие тела»: «Мост», «Жёлтый пес» и «Двое» (1995), «Наездник» (1997).

© Тамара Соколова, разные работы:



«Умножение», 1999

Сложность состоит в том, что описанные направления – это векторы в разные стороны. Эта разнонаправленность присутствует в практике художницы одновременно и является результатом колоссальной задачи, которую она решает: охватить, интроецировать, «пощупать своими руками» ту, только условно известную нам историю европейского искусства XX века, которую мы «пропустили»; компенсировать тот опыт, которого у белорусского искусства просто никогда не было. Именно поэтому в работах *Соколовой* можно увидеть преодоление разрыва с *витебским авангардом*, которое опирается, однако, не столько на теорию и практику *УНОВИСа*, сколько на его «западную транскрипцию», на творчество таких художников, как *Дональд Джадд* и *Карл Андре*.

### **О цепочках**

В рамках проекта «*Одни – такие. Другие – такие*» в главном зале *Музея Азгура* на специально выстроенном подиуме были представлены объекты, состоящие из модульных единиц. Это – объекты-трансформеры, их можно комбинировать, растягивать, компоновать всякий раз иначе. Здесь важен механизм членения целого и присоединения частей друг к другу. Работы «*Умножение*», «*Чередование*», «*Явление*» – это регулярные повторяющиеся композиции, акциональные цепочки, которые имеют линейную направленность; они как бы разворачиваются, происходят, совершают поступательное движение, которое возникает не из самих элементов, а как бы *между* ними, из их прерывистости и последовательности.

Особые структурные единицы здесь поглощены силой, которая возникла благодаря их чередованию. Они теряют самостоятельное значение и становятся «монадами», причём не в том смысле, в котором этот термин понимали пифагорейцы, то есть не первичными божественными сущностями, а в том, в котором «монада» понимается в современном функциональном программировании – то есть как единица, которая скрывает в себе функции с «побочным эффектом».

Что конкретно это значит применительно к скульптуре *Соколовой*, становится ясно на примере работ «*Явление 1*» и «*Явление 3*» (1994). В «*Явлении 1*» «побочный эффект», то есть пластическое значение отдельного элемента, скрыт, существует только целое: та функция, которая возникла между элементами – движение. В «*Явлении 3*» цепочки нет, элемент нельзя назвать монадой: здесь «побочный эффект» говорит в полный голос.



© Тамара Соколова, «Явление 3», 1994.

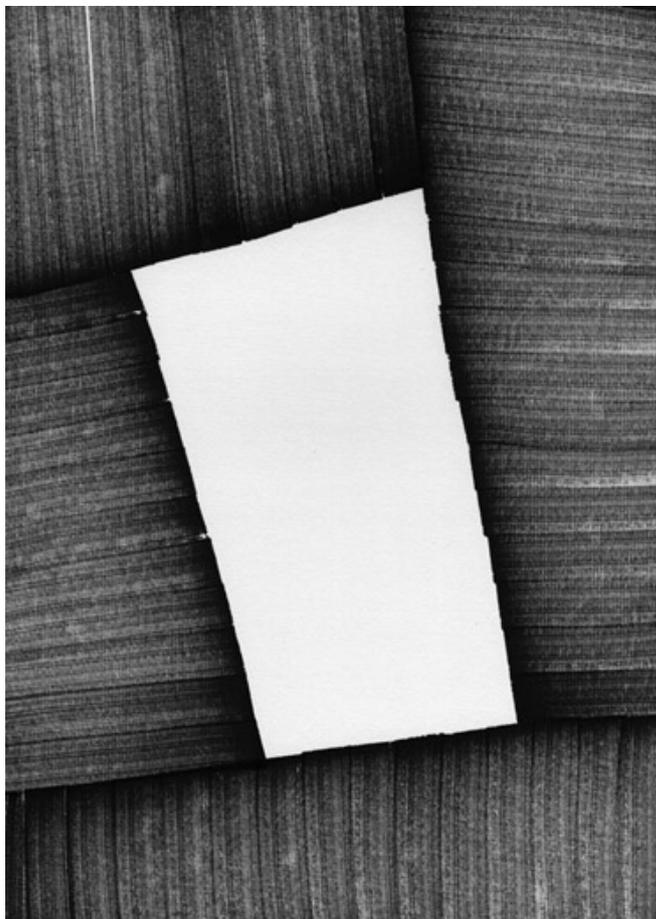
### О пустоте и материальности

Работы *Тамары Соколовой* имеют одно общее свойство – они содержат пустоты. Уникальная технология заключается в том, что художница создает геометрические плоскости из шамота: сначала раскатывает пласты глины, потом раскраивает их и конструирует объемы. Работы из шамота обожжены и покрыты различными эмалями, которые скрывают материальность глины так, что скульптуры выглядят чугунными или свинцовыми, в любом случае тяжёлыми, массивными, весомыми, давящими. Но в действительности эти «свинцовые» формы – полые, они инкапсулируют пустоту, отсутствие, и это качество становится определяющим при их восприятии. Зная о пустоте, мы начинаем размышлять о скульптурах *Соколовой* не как о форме или объёме, а как о поверхности, которая замыкает объём. Важным становится уже не само сопряжения форм, но скрытое внутри отсутствие, так что мы имеем дело с диалектикой *присутствия и отсутствия* – базовой парой всего структурализма. Психоанализ, опирающийся на структурализм (то есть *лакановский психоанализ*), говорит об утешительном присутствии или о тревожном, таинственном отсутствии. Причём отсутствие *Лакан* называл распахнутостью и зиянием и писал в связи с этим: «Бессознательное – это глава моей истории, которая отмечена белым пятном или заполнена ложью»<sup>[3]</sup>.

Эта диада – присутствие и отсутствие – особенно важна при рассмотрении пустот внутри «колодцев» *Тамары Соколовой*. Колодцы, которые были выставлены в отдельном зале музея – это «открытые скульптуры». Это объём – открытый пространству, которое свободно затекает и заполняет его. Здесь имеет место очевидное разделение на «негативное» и «позитивное» пространство. Негативное пространство здесь – пустота внутри колодца, позитивное – пустота внутри самого объекта. Пустоты появляются также во многих других работах *Соколовой*: в решетчатых структурах из дерева, которые отсылают нас к практике *Сола Левитта (Sol LeWitt)*, и в графической серии *Hindurch («Сквозь»)*, 2006), где на заполненной графитом поверхности оставлены пробелы – пустоты. Размышляя о *пустоте*, можно обратиться к *Хайдеггеру* и *Лакану*, но второй игрок на этом поле – *поверхность* – конечно, категория *Делёза*. Так в одном феномене оказываются сцеплены воедино базовые фигуры философии XX века. Полые ортогональные объекты *Соколовой* разворачивают зрителя к размышлениям о том, с чего начинаются все онтологии – проблеме бытия именно в тех категориях, которые были свойственны постструктурализму второй половины XX века.

Как было описано выше, когда речь идёт о шамоте, пустота внутри связана с рядом технических трудностей. Она почти невозможна в этом материале и является результатом процесса «преодоление материи», то есть преодоления тех естественных качеств, которые свойственны шамоту: пластичности, гибкости, текучести. Такая категория, как «перфектность исполнения», о которой говорит сама *Тамара*, очень важна для понимания её работ потому, что возвращает нас к мысли о материи. И здесь надо сказать о том значении, которое имеет сам материал в практике *Тамары Соколовой*.

© Тамара Соколова, избранные графические листы из серии *Hindurch*, 2006:



В противоположность тому, как работает, к примеру, свинец у *Серра* или медь у *Кифера* (*Anselm Kiefer*), глина у *Соколовой* как будто индифферентна по отношению к тем идеям, которые она воплощает. Даже враждебна. Действительно, разве не парадоксально то, что глина – то есть земля – становится медиумом для *хайдеггерровской философии*? Этот парадокс усиливается «преодолением материи», насилием над материей, которое *Тамара Соколова* ведет сразу на трёх уровнях: навязывая шамоту несвойственные ему характеристики (жесткость), симулируя другую материальность (чугун) и создавая иллюзию тяжести в лёгких формах.

© Тамара Соколова, работа, представленная на групповой выставке «Она не может сказать Небо», 2011:

≤ ≥ 1/6



В последних работах *Тамары Соколовой* мы видим неожиданный кульбит: вместо преодоления материи, напротив, выявлены её тематизация и усиление. Материя здесь не является медиумом и не претерпевает аллегорического преодоления, а впервые сама предлагается в качестве «означающего», то есть в качестве аллегии. Тонкие вытянутые стикеры из глины, которые были показаны на выставке *«Она не может сказать Небо»* (2011) – это предметы-материалы, но в то же время, собранные вместе, они становятся объектом-трансформером, поскольку их можно переключивать и составлять, по-разному располагая относительно друг друга. Это как будто «остановка на полпути». Стикеры *Соколовой* – как фонемы в языке: сами по себе еще ничем не являются, но содержат в себе потенцию, возможность стать чем-то, возможность сконструировать смысл.

## **О власти**

Скульптура соцреализма напрямую связана с властью; она создавалась для того, чтобы утвердить власть. Если вспомнить о том, что скульптура – это язык, то пластику *Азгура* можно назвать языком энкратическим, то есть языком власти. Про такой язык *Барт* пишет, что он по самой сути своей является языком повторения: *«Все официальные институты – это машины, постоянно производящие одну и ту же структуру, один и тот же смысл. Стереотип – это политический феномен, это самолицетворение идеологии...»*[4].

Идеологизированный характер и постоянная повторяемость – неизменные атрибуты скульптуры *Азгура*. Кроме того, важной чертой этих работ является то, что они, как портретные произведения, были созданы по фотографиям, то есть опирались не на живые формы, но, с одной стороны, на «след», с другой – на идеологию, а значит, были репрезентацией второго порядка. В противоположность им объекты *Соколовой*, как было описано выше, не опираются ни на какие внешние основания (идеологию) и ничего не копируют, они (как объекты конкретного искусства) представляют только сами себя, свою поверхность и несомую внутри пустоту. И в этом смысле они – «настоящие», поскольку не имитируют другие тела или тем более не имитируют другую имитацию.





Персональный проект Тамары Соколовой «Одни — такие. Другие — такие», 2014. Центральный зал Мемориального музея Заира Азгура.  
© — фото: Сергей Жданович

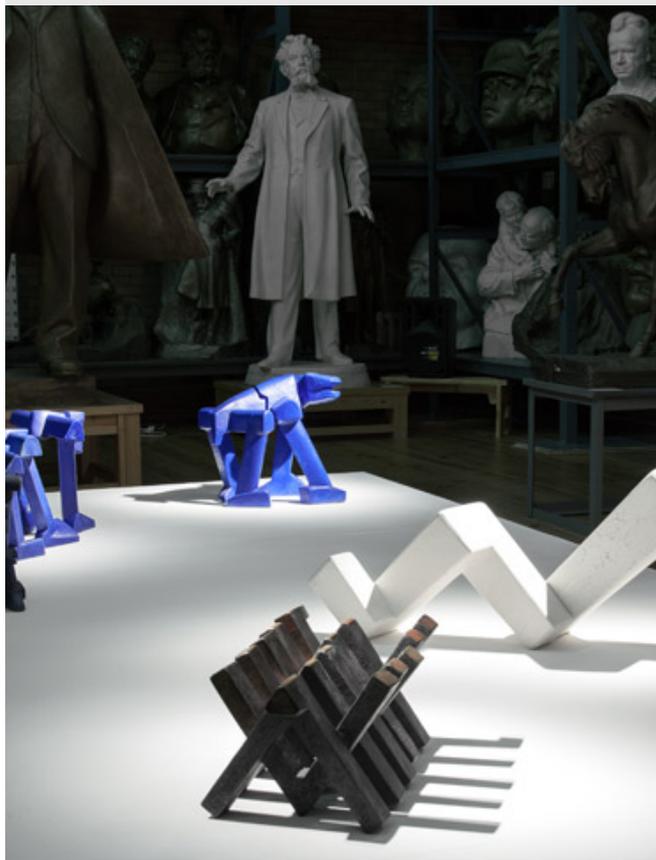
Вся мизансцена, которую создает в своем проекте Тамара Соколова, является прямым «отпечатком» состояния, в которое мы были погружены в советский период, поэтому и «визуальный конфликт», созданный здесь, не вызывает неприятия. Напротив, абсурдность, немислимость такого сосуществования как-то удивительно понятна, даже как будто узнаётся. Впрочем, эта сценография эмоционально затрагивает, пожалуй, только того зрителя, который родился не позднее 1980-го года. Более молодым зрителем она постигается, наверное, только интеллектуально. Но и в том, и другом случае из противостояния двух художественных систем, так явно враждебных друг другу, вскрывается метафора власти — как отношения сил, которое действует в аппаратах производства, в семье, внутри институций и пронизывает всё социальное тело теперь так же, как в 60-е или 70-е. Виды господства — «гегемонические эффекты», как их называет Барт — связывают все локальные столкновения и гомогенизируют социум<sup>[4]</sup>. Они непрерывны, неизбежны, неуравновешенны, разнородны, неустойчивы и напряжены, то есть в точности таковы, как это оказалось в проекте «Одни — такие. Другие — такие». Этот проект показал власть как силу, которая постоянно осуществляется из бесчисленных точек.

В созданное здесь силовое поле, в игру отношений неравенства оказался включен и зритель. Он стал частью спектакля, ведь это именно спектакль, потому что в проекте «Одни — такие. Другие — такие» неизбежно присутствовало ощущение процессуальности, ощущение, что «что-то происходит». Зритель был раздражен, он стал «побочной» жертвой инверсии, которую художница совершила в отношении понятий «объект наблюдения» и «наблюдатель» применительно к своим работам и скульптурам Азгура.

В проекте «Одни — такие. Другие — такие» Тамара Соколова «отступила на шаг», отстранилась от своих объектов и скульптур и заняла по отношению к ним двойственную позицию: одновременно позицию автора и «пользователя». Здесь она работала с собственными произведениями как с инструментами, выстроив новую диалектическую констелляцию, где каждая сущность

определялась не сама в себе, а только в оппозиции к другим. *Музей Азгура* оказался в этой констелляции контейнером, доверху заполненным диковинным историческим суррогатом. Залы музея из репозитория превратились в театр с одновременно мёртвыми и экзальтированными зрителями. Колодцы, несущие в себе пустоту, и трансформируемые объекты *Соколовой* оказались главными действующими героями. Они подчинили себе окружающее пространство, одновременно вызвав в нём «смещение» и наполнив его новой семантикой.

<> 1/3



#### Примечания:

- [1] Egenhofer, Sebastian. *Unselbstverständlichkeit. Exerzitien über die Konventionalität der Kunst. über Rosemarie Trockel in der Kunsthalle Zürich. Texte zur Kunst*, 2010 – S. 240-244
- [2] Имдаль М. *Опыт другого видения: статьи об искусстве X-XX веков* (оригинал: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften* in 3 Bd., 1996). – К.: *Дух і Літера*, 2011. – 488 с.
- [3] Кристева Ю. *Чёрное солнце. Депрессия и меланхолия* (оригинал: Julia Kristeva, *Soleil noir. Depression et melancolie*, 1987). – М.: *Когито-Центр*, 2010. – 282 с.
- [4] Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* (оригинал: Roland Barthes, *Le division des langages*, 1973). Пер с фр. / Сост., общ.ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М: *Прогресс*, 1989. – 616 с.

Эссе подготовлено специально для ресурса [ZBOR](#).

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.





[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)

[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)

[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)

[ЛЕКЦИИ](#)

---

[RU](#)

[EN](#)