

СИБИРЬ

Хендрик Байкирх

SIBÉRIE

SIBERIA

Hendrik Beikirch

Хендрик Байкирх

СИБИРЬ
SIBÉRIE

Hendrik Beikirch

СОКРОВИЩА

TRÉSORS

TREASURES

Поехав в Сибирь, Хендрик Байкирх хотел найти не только людей с интересными лицами, но и услышать их истории, которые и стали бы настоящей находкой из Сибири. Эти истории – личные сокровища каждого из персонажей – также вошли в цикл работ сибирской серии и теперь сопровождают монохромные портреты Байкирха в данном каталоге. Драгоценности изображенных на портретах людей были позаимствованы у своих хозяев на время выставки, после чего возвращены в Сибирь ввиду большой личной ценности, которую они несут для каждого персонажа. Разумеется, когда мы говорим о демонстрации сокровищ, необходимы материальные предметы, на которые можно смотреть, даже если иногда настоящим сокровищем является то, что физически не может быть выставлено в обычном галерейном пространстве. Зачастую то, что мы видим, является только прообразом того, что это означает на самом деле.

Суть сокровищ в том, что они не обязательно должны быть материальными. Их ценность в разной степени зависит от личного отношения к ним того или иного человека. Существуют различные уровни рассмотрения данного вопроса. В то время как деньги имеют совершенно определенную ценность для всех, потому что обычно служат средством в достижении другой цели, ювелирное изделие, например, также имеет определенное значение благодаря своим декоративным элементам, тонкой работе мастера и, что немаловажно, своему составу. Действительно, ювелирные украшения не обладают такой же универсальной ценностью, как деньги, но, по крайней мере, их можно оценить объективно. Кроме того, задачу усложняет тот факт, что любого рода отношения между изделием и его предыдущим владельцем способны увеличить его стоимость. Подобным образом, даже, на первый взгляд, незначительный объект может иметь огромную личную ценность, если он отражает определенные отношения или опыт.

Говоря о сокровищах, обладающих высокой личной, но не универсальной значимостью, к ним, естественно, также можно отнести и нематериальные объекты. Такие ценности, как воспоминания, знания или особые навыки, не являются материальными, но и им может найтись материальный эквивалент. Как и карта сокровищ, которые можно найти в обозначенном месте, некоторые объекты значат больше, чем кажется. Взять для примера морскую раковину, которая напоминает владельцу о пляже. Она выходит за рамки обычной предметности и заставляет сознание владельца расцветать воспоминаниями. При этом та же раковина может вызывать воспоминания у многих других людей, и у каждого эти воспоминания будут уникальными. Даже описание автором определенного жизненного опыта в автобиографии будет воспринято разными читателями совершенно по-разному. События и воспоминания, однажды записанные на бумаге, носят личный характер, и в процессе чтения приобретают свойство чего-то сокровенного. Таким образом, они могут стать нематериальной ценностью, представленной в виде материального объекта, который каждый будет оценивать по-разному.

Lorsqu'Hendrik Beikirch a visité la Sibérie, il ne recherchait pas seulement des gens dotés d'une physionomie intéressante mais il entendait découvrir en même temps des histoires, qui révèlent dans un sens de véritables trésors. Ces richesses très personnelles ont aussi été intégrées dans la série Travail en Sibérie et accompagnent maintenant les portraits monochromes de Beikirch dans ce catalogue. Quant à leur immense valeur personnelle par rapport aux personnes représentées, les trésors ont seulement été empruntés à leurs propriétaires et ramenés en Sibérie juste après l'exposition. Bien entendu, pour mettre en valeur des trésors, il faut des objets visibles à regarder, même si le véritable trésor est quelque chose que l'on peut difficilement exposer dans un espace ordinaire de galerie. Quelque fois, ce que nous voyons ne fait que représenter la réalité.

Les trésors – c'est dans leur nature – ne sont pas nécessairement tenus d'être de type matérialiste et leur valeur dépend à un degré variable de notre point de vue personnel. Ce sujet peut être considéré à différents niveaux. Alors que l'argent peut être d'une valeur notable pour tout un chacun car il s'agit habituellement d'un moyen d'atteindre un objectif différent, une pièce aléatoire de joaillerie, par exemple, a aussi une valeur spécifique en raison de sa vertu décorative, du savoir-faire artisanal et surtout de la composition de ses matériaux. En effet, le bijou ne possède pas la même valeur universelle qu'un moyen d'échange tel que l'est l'argent mais il peut au moins être estimé de manière objective. Ce qui complique les choses, c'est qu'un lien de quelque sorte que ce soit avec son précédent propriétaire peut augmenter la valeur personnelle de l'objet. De même, même un objet d'une moindre valeur peut revêtir une grande valeur personnelle s'il reflète un lien ou une expérience certain(e).

Lorsque l'on parle de trésors dotés d'une grande signification personnelle mais d'un manque de valeur universelle, cela s'applique évidemment aussi à des entités immatérielles. Avant tout les mémoires mais aussi la connaissance ou des aptitudes particulières peuvent toutes être intangibles mais si cela compte, elles trouveront une alternative visible. Comparable à une carte au trésor, qui représente tout ce qu'on peut trouver dans l'emplacement décrit, certains objets ne représentent pas simplement eux-mêmes. Si l'on prend par exemple un coquillage, qui rappelle à son propriétaire un moment mémorable à la plage, il transcende son pur état d'objet et prospère dans l'esprit des observateurs. Comparable à une carte au trésor, qui représente tout ce qu'on peut trouver dans l'emplacement décrit, certains objets ne représentent pas simplement eux-mêmes. Si l'on prend par exemple un coquillage, qui rappelle à son propriétaire un moment mémorable à la plage, il transcende son pur état d'objet et prospère dans l'esprit des observateurs. Tandis que le même coquillage peut déclencher des souvenirs chez diverses personnes, chaque souvenir demeure unique. Même dans une autobiographie, la description par l'auteur de ses précieuses expériences de vie sera perçue très différemment par les lecteurs et sa qualification de trésor se propage certainement car les expériences une fois notées réussissent à devenir des propres souvenirs dans le processus de lecture. Ainsi, ils peuvent devenir un type différent de trésor immatériel, représenté par un objet aux appréciations multiples.

Donc, garder un trésor, c'est une affaire très personnelle car tout le monde a une compréhension différente et un avis divergent sur ce qu'il appelle son trésor, même s'il se réfère exactement à la même chose que quelqu'un d'autre. Mais comme toute chose dans la vie, les trésors aussi

When Hendrik Beikirch visited Siberia he was not only searching for people with an interesting physiognomy. At the same time he wanted to discover stories which in a way reveal genuine treasures. Those very personal riches also became part of the Siberia work series and now accompany Beikirch's monochrome portraits in this catalogue. Because of their immense personal value to the people portrayed, the treasures have only been borrowed from their owners and were returned to Siberia right after the exhibition. Obviously, to showcase treasures visible objects are required to look upon, even if the real treasure is something which cannot really be exhibited in an ordinary gallery space. Sometimes what we see is only representative of the real thing.

It is in the nature of treasures that they do not necessarily have to be of a materialistic kind and that their value depends to a varying degree on one's personal point of view. There are different levels to this consideration. Whereas money may be of distinct value for everyone as it is usually a means to obtain a different goal, a random piece of jewellery for instance also has a specific value due to its decorative virtue, the skilled craftsmanship and not least its material composition. Indeed, the jewel is not of the same universal value as a medium of exchange such as money is but at least it can be estimated objectively. Making the matter more complex, a relationship of any kind with its previous owner may increase the personal value of the item. Likewise, even an object of minor merit can be of great personal value if it reflects a certain relationship or experience.

Talking about treasures with a high personal significance but a lack of universal value, this obviously applies to immaterial entities, too. Above all memories, but also knowledge or particular skills, may all be non-tangible, but if it counts they will find a visible substitute. Comparable to a treasure map, which represents whatever can be found in the depicted location, certain objects do not merely stand for themselves. Taking for example a seashell which reminds the owner of a memorable moment at the beach, it transcends its plain objectness and flourishes in the beholder's mind. While the same seashell can trigger various people's memories, each memory remains unique. Even in an autobiography the author's description of his dear experiences of life will be received quite differently by readers and its attribution as a treasure probably multiplies as, once written down, the experiences manage to become personal memories in the process of reading. Thus, they may become a different kind of immaterial treasure represented by an object of multiple appreciations.

So keeping a treasure is a very personal affair as everyone has a different understanding of and view upon something he calls his treasure even if referring to the very same thing as someone else. But as with everything in life, treasures also need to be passed on or will dissolve into oblivion. They are borrowed for the maximum period of a lifetime and thereafter have the chance of finding a new guardian, which might involve a change in appreciation and understanding – either regarding the object itself – like Aztec gold becoming coins of the Spanish Crown – or regarding its

ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ
VLADIMIR SEMYONOVICH

АЛЕКСАНДР
ALEKSANDR

ВЛАДИМИР
VLADIMIR

ЗОЯ
ZOYA

ЮРИЙ
YURI

АЛЕКСАНДР ГЕННАДЬЕВИЧ
ALEKSANDR GENNADYEVICH

ВЛАСОВ
VLASOV

ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ, 2017 VLADIMIR SEMYONOVICH, 2017





ВЛАДИМИР, 2016 VLADIMIR, 2016





30Я, 2018 ZOYA, 2018

ЮРИЙ, 2017 YURI, 2017





АЛЕКСАНДР ГЕННАДЬЕВИЧ, 2017 ALEKSANDR GENNADYEVICH, 2017

ВЛАСОВ, 2016 VLASOV, 2016



ПОВСЕДНЕВНОЕ УБЕЖИЩЕ

REFUGE QUOTIDIEN
EVERYDAY REFUGE

«Реальность становится лишь образом реальности; образы становятся реальностью, альтернативной и сверхреальностью.[...] Изображение как абстрактное видение реальности, реальность как абстракция».¹

Эти слова послужили введением к монографии о новых формах современного реализма Петера Загера, опубликованной в 1970 году. Искусствовед очень негативно высказался о том, что, по его мнению, послужило сдвигом в восприятии реальности в обществе с момента появления телевидения. Как считает Загер, формат телевидения привел одновременно и к расширению, и к ограничению нашего сознания – действительность теперь воспринимается через телевидение, которое стало вестником истины, что привело к подмене, нивелированию реальности. «Жизнь – это телевидение, телевидение – жизнь», – так Загер описывает то, что он считал господствующим духом того времени.² Эта статья Загера положила начало масштабной искусствоведческой дискуссии о понятии «реализма» и трудностях в точном определении данного художественного стиля.

Если реалистичность написания икон и книжных миниатюр Средневековья наряду с научно обоснованным идеалистическим реализмом эпохи Возрождения оказали огромное влияние на европейское искусство и стали важными вехами в его истории, то именно появление фотографии в середине девятнадцатого века породило новый масштабный дискурс относительно спектра возможностей и средств реалистичной живописи, продолжавшийся в течении всего XX века. В тот же период французский живописец Гюстав Курбе предложил хорошо отвечающий стилистике искусствоведения термин «реализм». Являясь ярым последователем этого направления, он пропагандирует анти-идеализм, предельно правдивую и приближенную к действительности живопись и одновременно создает феномен, ставший синонимом непрекращающейся стилевой путаницы. На свет появлялось все больше художественных направлений – нескончаемые новые «-измы», – четко разграничить которые порой было невероятно сложно. Тем временем, возрастающий профессионализм в фотографии и становление ее как искусства вызвали жаркие споры о закате конкретики и реалистичного подхода в живописи.

То, что этого так и не произошло, сейчас нам ясно, и все же вопрос об оправданности данного художественного стиля на фоне множества других средств объективной передачи реальности все еще актуален. Спустя тридцать лет после выхода монографии Загера повседневный реализм определяется уже не только телевидением, которое, к тому же, все более явно поднимает темы сверх-реальности и сдвигов визуального восприятия, но особую роль в этом процессе играет и сеть Интернет, а также социальные медиа-платформы, ставшие неотъемлемой частью нашей повседневности.

Как сегодня классифицируется искусство, применяющее объективное отображение реальности в качестве художественного средства?

« La réalité se mue en image de la réalité ; l'image en elle-même se mue en réalité, une sur-réalité et un substitut de réalité. [...] Les images comme abstraction de la réalité, la réalité comme abstraction! »

C'est en ces termes au sous-texte résolument négatif que décrit Peter Sager le décalage dans la perception de la réalité qui existe chez le citoyen depuis les débuts de la télévision et qu'il introduit sa monographie sur les nouvelles formes du réalisme contemporain, publiée en 1970. Selon lui, le format de la télévision conduit à la fois à distendre et à limiter notre conscience : le média devient réel et entraîne une confusion de la réalité, un nivellement de la réalité. « La vie est la télévision, la TV une vie », écrit P. Sager pour décrire ce qui était, à ses yeux, la grande caractéristique de son époque². Par ce traité, P. Sager s'attaque à un débat d'envergure qui anime les sciences de l'art autour du terme de *réalisme* et de la problématique afférente de la définition exacte du concept stylistique.

Si la représentation fidèle des réalités dans la peinture dévotionnelle et dans les miniatures du Moyen-âge ainsi que le réalisme scientifique et idéalisé de la Renaissance ont été des tournants décisifs pour l'histoire de l'art européenne, c'est la photographie qui, au milieu du XIXe siècle, a impulsé un autre débat qui a perduré pendant toute l'époque moderne autour des capacités et des moyens qu'offre une peinture fidèle à la réalité. À la même époque, Gustave Courbet lançait le concept stylistique de réalisme et militait par là pour une peinture anti-idéaliste fidèle à la réalité. Par la même occasion, il créait ce qui deviendrait le symbole d'une confusion stylistique appelée à durer. De plus en plus de mouvements artistiques en *-isme* basés sur ce terme complexe sont apparus. À l'opposé, la professionnalisation croissante de la photographie et son appropriation par les arts ont donné lieu à un débat passionné sur la fin de la peinture figurative. On voit bien aujourd'hui qu'elle n'a pas disparu. Et pourtant, on n'a cessé de questionner son bien-fondé. Trente ans après la publication de l'ouvrage de P. Sager, la télévision n'est plus seule à laisser son empreinte sur le réalisme du quotidien et à poser plus clairement que jamais la question des méta-réalités et des décalages optiques, puisque sont venus s'y ajouter Internet et les réseaux sociaux avec leur impact sur notre quotidien.

Quelle place ont désormais les arts qui font de la réalité figurative un matériau artistique ? Quelle importance a-t-elle dans un quotidien pétri d'images exhaustives et pénétrantes ? Et, pour préciser la question et nous tourner vers l'artiste dont il est question : quelle vision avoir du portrait dans ce contexte ? La question du portrait a été mise en exergue dans le cadre du discours critique évoqué et partiellement dénoncée comme anachronique³. Après l'arrivée en force de la photographie, on a également annoncé la mort historique de ce genre artistique ainsi que celle de la peinture non figurative au début du XXe siècle. Ainsi, les futuristes proclamaient déjà dans leur manifeste de 1911 que « pour être une œuvre d'art, le portrait ne peut ni ne doit ressembler à son modèle⁴. » La simple reproduction du visage humain passait pour une forme de non-art, une incarnation du mouvement *Biedermeier* avec

'Reality becomes an image of reality; the image itself becomes reality, an uber- and alternative reality. [...] Images as abstractions of reality, reality as abstraction.'¹

Peter Sager introduces his 1970 monograph on new forms of contemporary realism with these thoroughly negative overtones on what he considered to be a shift in society's perception of reality since the introduction of television. In his view, the format of television was leading to both the expansion and limitation of our awareness – the medium was becoming the truth and was leading to a confusion – and levelling – of reality. 'Life is a television, TV a life,' thus Sager described what he considered to be the prevailing zeitgeist.² With this paper, Sager draws on a comprehensive art-critical debate on the term *realism* and the resulting difficulty regarding the exact definition of the stylistic concept.

If the contemplation of a true-to-life portrayal of reality in the devotional images and book miniatures of the Middle Ages, along with the scientifically based, idealistic realism of the Renaissance, constituted momentous breaks in European art history, so mid-nineteenth century photography elicited a further major discourse regarding the abilities and media of true-to-nature painting, which continued throughout the modern era. Gustave Courbet, who, at the same time, coined the stylistic term realism and thus propagated an anti-idealistic, true-to-life style of painting, also created the synonym for an ongoing stylistic confusion. Ever more artistic movements appeared employing the complex terminology of an *-ism*. The increasing professionalisation of photography and its appropriation by the arts diametrically triggered a heated debate on the end of objective painting. That this failed to materialise is clear to us now, and yet the demand for a qualification of this stylistic question remained unabated. Thirty years after Sager's publication, it is no longer just television that determines everyday realism and evokes ever more clearly the question of meta-realities and visual shifts, but notably the Internet and social-media platforms, which influence our everyday lives.

How are arts that employ objective reality as an artistic means to be categorised today? What significance does it hold in a world steeped in all-encompassing and penetrating imagery? Put more specifically and, with regards the artist to be discussed here, fundamentally, how is portrait painting to be viewed in this world? The question of portraits took centre stage in the previously described critical artistic discourse and was partially stigmatised as anachronistic.³ Following the triumphal procession of photography, as well as the abstract painting of the beginning of the twentieth century, an historical end was also prophesised for this artistic genre. Thus the futurists proclaimed in their 1911 manifesto that 'in order to be an artwork, the portrait cannot – and may not – resemble its subject'.⁴ The pure copying of the human countenance was looked down upon as a non-art, as *Biedermeier* art and mere decoration. Culturally pessimistic stances saw in this development a profound crisis in art in general, which would lose its significance without its elemental, traditional portrait.⁵ What must the portrait offer within modern and, above all, contemporary

124-133

ГЕОРГИЙ
GEORGIY

ТАТЬЯНА
TATYANA







