

Кристоф Вебер

Скулптурите на Кристоф Вебер отразяват пространствени качества и параметри, които подирват представата за изкуство в контекста на белия куб. Те са направени, частии или напълно, от един и същи материал: бетон. Резонират около идеята какво може да бъде бетонът, как може да се трансформира и адаптира и по този начин да загуби своя традиционен „гешалт“. Използването на материала в скулптурите на Вебер сякаш отваряля традиционните асоциации на бетона, като внашават едновременно представата за неговата сила и за неочакваната му крехост. Инсталациите на Вебер формират разказ с участието на физическите елементи от пространството на галерията, в която намират отзвук структурата, стениите, подаът и дори пукнатините. Затова скулптурите на Вебер винаги имат няколко чакла, които чрез движението си често получават „гешалт“ с мекота, която не подсказва какъв е истинският им материал. Тези скулптури взаимодействат и образуват сложна цялост, която озадачава зрителя, когато се замисли за условията на материала и пространството. Скулптурите на Вебер са не само рефлексия върху понятието за белия куб, но се опитват и да преобърнат представата за качествата, асоциирани с изложбената практика.

В разсъжденията си за същността на белия куб Брайън О’Дохърти напомня за фабули като „Кой уби илюзията“ и „Как периферията се разбултува срещу центъра“¹ По-натаяк той твърди, че „силите, които срутскияха четирисотина години илюзионизъм и идеализъм и ги изгониха от картината, преобръщайки далечния космос в повърхностно напрежение“² Вебер се заема с подобни въпроси, докато се опитва да приравни законите на абстракцията със законите на гравитацията. Нещо, което смятаме, че виждаме, е направено от нещо, което може просто да бъде измерено. Художникът задава въпроси за съвременното състояние на скулптурата и какво може да бъде значението ѝ в контекста на изкуството и галерията, съотнесено към ускорението и трансформацията на пазара на изкуството и стойността на едно художествено произведение. Затова и модернистичната парадигма се поставя под въпрос, когато наблюдаваме творбите на Вебер, които опосредяват неща реално и конкретно, но трансформират неговите визуални качества чрез старателно търсен ефект на зрелена измама. Материалите пред нас взаимодействат с материалите от галерийното пространство и аналогично поставят въпроси за архитектурни решения и параметри, които имат значение, когато мислим за пространството изобщо. На метаивно Вебер анализира семантиката на дадена проста бетоина повърхност или бетоина стена и колко податливи могат да бъдат нейните физически измерения. Значението на материала се издига до неговата способност да създава илюзорно пространство, което отрича логиката на веществеността. Така художникът поставя на изпитание нашето разбиране за възприятието и собствените му визуални маркери.

1 Brian O’Doherty. Inside the White Cube. Expanded Edition. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 35.

2 Ibid.



Кристоф Вебер, още незагладен, 2015. Бетон, стомана, 30 x 82,5 x 62 cm Снимка: Кристоф Вебер С любезното съдействие на: Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Виена Christoph Weber. not yet titled, 2015. Concrete, steel, 30 x 82.5 x 62 cm Photo: Christoph Weber Courtesy: Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna.



Кристоф Вебер, Уайт бетон, 2013. Бетон, брезент, пирони, 77 x 58 x 11 cm Снимка: Кристоф Вебер. С любезното съдействие на: Галерия Джоселин Уф, Париж Christoph Weber. Beton (courtly) [Concrete (rolled)], 2013. Concrete, tarp, nails, 77 x 58 x 11 cm Photo: Christoph Weber. Courtesy: Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Christoph Weber

Christoph Weber’s sculptures reflect on spatial qualities and the parameters that disrupt the notion of art within the context of the white cube. Either partly or completely, Weber’s sculptures are made out of one and the same material: concrete. They reverberate around the notion of what concrete can be; how it can be transformed and adapted and thereby lose its traditional gestalt. The use of material in his sculptures seems to refute traditional associations with concrete, suggesting both its strength and its unexpected fragility. Weber’s installations form a narrative with the physical elements of the gallery space in the way they echo the gallery’s structure, its walls, the floor and even the cracks. Hence, Weber’s sculptures always come in several parts, which, through their movements, often have a soft gestalt that gives no clue about their actual material. These sculptures intertwine and form a complex whole, which makes the beholder puzzled when thinking about the conditions of material and space. Weber’s sculptures not only reflect on the notion on the white cube but try to set the associated qualities of exhibition-making upside down. In his dealings with the essence of the white cube, Brian O’Doherty reminds of fables such as “How killed Illusion” or “How the Edge Revolted Against the Center.”¹ He further argues that the “forces that crushed four hundred years of illusionism and idealism together and evicted them from the picture translated deep space into surface tension.”² Weber takes up such questions while trying to level the laws of abstraction with the laws of gravity. Something that is believed to be seen is made out of something that can merely be fathomed. The artist asks questions about the contemporary conditions of sculpture and what their meaning in an art and gallery context can be with regard to the acceleration and transformation of the art market and the value of a work of art. Hence the modernist paradigm is at stake when contemplating Weber’s works which mediate something real and concrete but transform its visual qualities though a painstakingly created trompe l’oeil effect. The materials at hand coalesce with the materials of the gallery space and likewise pose questions about architectural decisions and the parameters involved when thinking about space in general. On a meta level, Weber analyzes the semiotics of a simple concrete plane or concrete wall and how malleable its physical dimensions can be. The meaning of material is elevated to its capacities of creating an illusory space that defies the logics of physicality. Hence the artist probes our understanding of perception and its inherent visual signifiers.

^[1] Brian O’Doherty. Inside the White Cube. Expanded Edition. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 35.

^[2] Ibid.

Франц Вест

Като се започне с абстрактната и интерактивна скулптура и се стигне до мебелировката и колажа, творчеството на Франц Вест притежава характер, който е едновременно непринуден и дълбоко философски. Неговите художествени творби са изработени от обикновени материали като гипс, папие маше, тел, полиестер, алуминий и други. Вест започва с живопис, но после се обръща към колажа, скулптурата и преносимата скулптура, наричани „адаптиви“ (Passtücke), и антуражи. Често покрива обикновени предмети – бутилки, машинни части, мебели и други по-трудно определями неща – с маляра и гипс, създавайки неудоими, неугледни мръснобели обекти. Като манипулира ежедневни материали и образи, за да изследва отношението на изкуството към социалния опит. Вест работи с двойственоста на скрито и изложено, действие и реакция, във и извън галерията.

Творчеството на Вест е структурирано с оглед на участието и търси диалог с публиката. Художникът винаги се стреми творбите му да имат интерактивен характер, който може да бъде реализиран по множество начини. Затова в реакциите спрямо скулптурните творби на Вест могат да бъдат различни, но те са част от работата и водят към различни форми на интерпретация и осмисляне. Ако няколко скулптури са разположени заедно в пространството, тяхното комбиниране и рекомбиниране свидетелства за факта, че всяко визуално или лингвистично изрязване не може никога да бъде ясно определено или да остане обективно и следователно трябва да бъде умствено конфигурирано наново от всеки, който го възприема. „Адаптивите“ на Вест, които той разработва от началото на 70-те години, означават свободни, преносими и понякога неопределени обекти; в случая с експоната на изложбата, можем да различим камертон, тоест предмет, който има и функционално предназначение. По-големите обекти на Вест могат да се тълкуват като протези или издутини по тялото, което също има връзка с психоаналитичното мислене и душевните състояния като неврози, които обикновено нямат видими признаци. Общуването чрез изкуство е една от основните цели на Вест, като от края на 80-те се проявява също и в създаването на мебели като дивани, столове, маси или лампи, състоящи се главно от метал и разнообразни тъкани с различни десени. Намерението на Вест да сподобства за общуването и интерпретацията е доведено сътрудничество с колеги художници като Хеймо Зоберниг и до създаването на термина „клуб на художниците“ през 1999 г. Затова неговата творба е поставена по средата на пространството, за да установява връзка със заобикалящите я художествени въздействия.



Кристоф Вебер, Уайт бетон, 2013. Бетон, брезент, пирони, 77 x 58 x 11 cm Снимка: Кристоф Вебер. С любезното съдействие на: Галерия Джоселин Уф, Париж Christoph Weber. Beton (courtly) [Concrete (rolled)], 2013. Concrete, tarp, nails, 77 x 58 x 11 cm Photo: Christoph Weber. Courtesy: Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Franz West

From abstract and interactive sculpture to furniture and collage, Franz West’s oeuvre possesses a character that is at once lighthearted and deeply philosophical. His artworks are made out of ordinary materials such as plaster, papier-mâché, wire, polyester, aluminum, among others. West started to produce paintings, but then turned to collages, sculptures and portable sculptures called „adaptives“ (Passtücke), and environments. He often covered ordinary objects—bottles, machine parts, pieces of furniture and other, unidentifiable things—with gauze and plaster, producing lumpy, grungy, dirty-white objects. Manipulating everyday materials and imagery in order to examine art’s relation to social experience, West worked with the duality of concealment and exposure, action and reaction, both in and outside the gallery. West’s oeuvre is structured in a participatory way and searches for a dialog with its spectators. The artist always strived towards an interactive character for his works which can be exerted in manifold ways. Hence, the reactions to West’s sculptural pieces may vary, yet are part of the work and lead to different forms of interpretation and meaning. If several sculptures are situated together in space, their combination and recombination testify to the fact that any utterance in a visual and linguistic manner can never be clearly defined or remain objective and therefore has to be mentally configured anew by every recipient. West’s “adaptives,” which he started to develop from the beginning of the 1970s onwards, denote free, transportable and sometimes undefined objects; in the case of the work in the exhibition, one could detect a tuning fork, hence an object which is also meant to be used. West’s bigger objects can be seen as prostheses or protuberances of the body, which also relate to psychoanalytic thinking and to mental states, such as neuroses that can usually not be seen. Communication through art was one of West’s main goals, since, since the late 1980s, also manifested itself in the production of furniture such as sofas, chairs, tables or lamps, consisting mainly of metal and a variety of different-patterned fabrics. West’s intention to enable communication and interpretation led to a number of collaborations with fellow artists, such as Heimo Zoernig, and to coining the term “artist club” in 1999. Thus, his work is placed amidst the space in order to relate to the surrounding artistic interventions.

Хеймо Зоберниг

Хеймо Зоберниг е един от най-влиятелните австрийски художници от неговото поколение и работи в няколко дисциплини като живопис, скулптура, инсталация, пространствена намеса, пърформанс, видео и дизайн. Неговата работа се характеризира с въздействието, което модернизмът е оказал върху хода на историята на изкуството, и с опосрване на институционалните механизми, които поддържат излагането на художествени произведения. В основата на инсталациите му стои съзнанието за избора на материала и архитектурните параметри, насочващи към определени пространства. Когато използва шахматен мотив за своите живописни скулптури или подиуми, Зоберниг се обръща към рационалистичния дух на Просвещението и типичните за него черно-бели подове. Одейлото като текстил извиква представата за триизмерността на художествените жестове и подполага традиционната употреба на боте. В своите пространствени инсталации Зоберниг рефлектира върху архитектурата на галерийното пространство и значената на белия куб като ориентировъчен компонент, като в същото време разширява неговата роля като неутрално вместилище на изкуство. Това позволява подиумите, които обикновено излага по много, да придобят значение като скулптури, амбивалентно напомнящи постаменти и театрален реквизит, и да загонат въпроса какво е и какво може да бъде едно произведение на изкуство. В заглавието на изложбата, където за пръв път мислява своите подиуми, в „Констхал“ в Малмо през 2016 г., Зоберниг се обръща към писата „Картина върху дърво“, написана от шведския театрален и филмов режисьор Ингмар Бергман през 1954 г. Въдъхновено от създаден през XIV в. стенопис в малка църква в Юген Смоланд, произведението на Бергман представя опитите на различни персонажи да избягат Черната смърт – сюжет, който скоро става основата на неговия филм „Седмият печат“. Съставният сценичен подиум на Зоберниг изглежда мек, топъл и пухкав; той подканва зрителите да седнат на него и да прекарат известно време в галерията, като насочат вниманието си към нейната архитектура и другите художествени произведения в пространството.

Мрежите с геометрични форми и шахматните дъски са мотив, който се повтара в творчеството на Зоберниг. Макар че мрежестата структура е възприета като модернистичен образ отрано през XX в., той я използва като начин да внуши по-свободно разбиране за изкуството като отворена зрелена матрица. Дожуа Дектър заявява още през 1995 г., че творбите на Зоберниг поднасят „закачливо предложение, което тихо и елегантно слушава и без това несигурните връзки между това, което си мислим, че знаем, и това, което стои точно пред нас“.³ Подобен подход се наблюдава в неговите монохромни картини, съставени от пластове боя с различна разтворимост, маслени и/или акрилни. Картините на Зоберниг наблягат повече на повърхността, отколкото на цвета, както може да се види от изложбата с показаните груби платна, които отразяват и/или функционират като първичен отговор на подиума и неговата художествена повърхност. Според Дектър картините на Зоберниг „резонират с голяма двумисленост спрямо проекта и идеологията на самата живопис“.⁴ Тук „автономността на живописата е възможна само при условие, че тя е вписана в архитектурониката на всекидневните обстоятелства“.⁵ Изобщо, в своя минималистичен гешалт творбите на Зоберниг рефлектират върху стигматите на галерията и изложеното изкуство като референтен компонент на пространството.

3 Joshua Decter, "Umistakably Art, Anything But Art: Zoernig's Subversive Doubt." in: Decter, Joshua. Art is a Problem. Zurich: JRP Ringier, 2013, p.101.

4 Ibid. p. 102.

5 Ibid. p. 103.

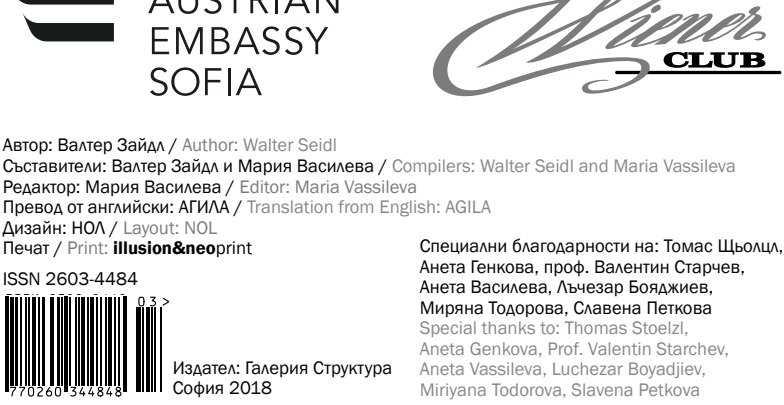
Heimo Zoernig

Heimo Zoernig belongs to the most influential Austrian artists of his generation and works across several disciplines such as painting, sculpture, installation, spatial interventions, performance, video, and design. His work is characterized by the impact modernism has had on the course of art history and by questioning the institutional mechanisms that support the exhibition of an artwork. His installations are grounded in an awareness for the choice of material and the architectural parameters referencing particular spaces. In the use of the chessboard pattern for his painting sculptures or podiums, Zoernig refers to the rationalistic spirit of the Enlightenment and its typical black and white floors. The blanket as textile evokes the three-dimensionality of painterly gestures and subverts the traditional use of paint. In his spatial installations, Zoernig reflects on the architecture of the gallery space and the implications of the white cube as a referential component while unpacking its role as a neutral container for art. This enables the podiums, which are usually exhibited in greater numbers, to gain significance as sculptures that bear an ambivalent resemblance to plinths and stage props, and thereby subtly question what an artwork is and can be. In the exhibition title for the first display of his podiums at Malmö Konsthall in 2016, Zoernig referred to the play *Wood Painting*, which Swedish theater and film director Ingmar Bergman wrote in 1954. Inspired by a fourteenth-century mural painting of a little church in southern Småland, Bergman’s production depicted various characters’ attempts to avoid the Black Death, which shortly afterwards became the basis for his film *The Seventh Seal*. Zoernig’s modular stage podium appears soft, warm and fluffy, inviting viewers to sit on it and spend time in the gallery while directing their attention to the gallery’s architecture and the other artworks in the space. Geometric nets and checkered boards have been a recurring motif in Zoernig’s work. While the grid structure has been adopted as a modernist trope throughout the 20th century, Zoernig deploys it as a way to suggest a freer understanding of art as an open visual subject. Joshua Decter already stated in 1995 that Zoernig’s works offer “a mischievous proposition that quietly and elegantly upsets the already precarious connections between what we presume to know and what is right there in front of us.”³ A similar approach is visible in his monochrome paintings, which are composed of layers of paint with different solubility, oil and/or acrylic. Zoernig’s paintings are concerned more about surface than about color as one can in see in the exhibition with its display of a raw canvas mirroring and/or functioning as a primordial response to the podium and its painterly surface. For Decter, Zoernig’s paintings “resonate with a great ambiguity about the project and ideology of painting itself.”⁴ Here, “the autonomy of painting is contingent upon its being entrenched within the architectonics of everyday circumstances.”⁵ In their minimalist gestalt, Zoernig’s works thus reflect on the structures of the gallery and on the display of art as a referential component of space.

3 Joshua Decter, "Umistakably Art, Anything But Art: Zoernig's Subversive Doubt." in: Decter, Joshua. Art is a Problem. Zurich: JRP Ringier, 2013, p.101.

4 Ibid. p. 102.

5 Ibid. p. 103.



1 Cf. Anthony Vidler. Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. Cambridge: MIT Press, 2000.

ул. Кузман Шапкарев 9, София 1000

9, Kuzman Shapkarev Str., Sofia 1000

www.structura.gallery

25 октомври – 8 декември, 2018 / October 25 – December 8, 2018

Сабине Битер / Хелмут Вебер, Кристоф Вебер, Франц Вест, Соня Гангл, ВАЛИ ЕКСПОРТ, Хеймо Зоберниг, Мария Ханенкамп

СТРУКТУРИ НА МИСЪЛТА

Sabine Bitter / Helmut Weber, VALIE EXPORT, Sonja Gangl, Maria Hahnenkamp, Christoph Weber, Franz West, Heimo Zoernig

Куратор: Валтер Зайдл / Curator: Walter Seidl / В сътрудничество с Мария Василева / In collaboration with Maria Vassileva



Walter Seidl. STRUCTURES OF THOUGHT

The exhibition project “Structures of Thought” deals with artistic representations from Austria, which tackle the concept of structure in both a formalist and conceptual way. The exhibition raises the question of how bodily and architectural confinements intertwine in a manner that deals with the conditions of society and the given structures of space, which modernism and its continuing reflections have tackled for more than a century. The artists analyze the notion of how the relationship between the individual and space reverberates in a variety of media to counterbalance standardizing social and spatial codes via a critical analysis. For such observations, the white cube as a structural site for ideal artistic representation has evolved out of modernist reflections and the inherent ideas about abstraction. Ever since artist and writer Brian O’Doherty published his seminal series of essays, “Inside the White Cube,” in *Artforum* in 1976, the art world’s obsession with the idea of the white cube has grown exponentially: witness the explosion of exhibition spaces, art museums, and temporary venues with empty white walls, poured concrete floors, and uniform lighting. In such imposing spaces, the artist is presented as the sovereign, who inhabits volume with utter autonomy. And it is the autonomy of the presented artists and their structural analysis that creates an artistic scenario situated at Structura Gallery as venue of presentation. Physicality or the absence thereof as components of spatial structures, as well as bodily performance within architecture, play an important role when shaping artistic gestures in given environments. The interrelatedness of space and the physical body raises questions about the inherent visual signifiers, which are followed unconsciously in order to represent objects and bodies in space. The role of art is to come up with multiple ways of interfering with the binary system of biologically and culturally prefabricated obligations, where the fluidity of solid and malleable space and the involved structures of thought apply to both the physical presence of the body as well as its enveloping surroundings. The production of space as an artistic strategy involves, for one thing, the investigation of social interaction in spatial units as identity-fostering attributes of medial surfaces. In visual arts, there is the tendency on the part of artists to deviate from traditional conditions of space through deconstruction by various media-related interventions, ultimately transposing given conditions into the virtuality of a “warped space” in Anthony Vidler’s terms.¹ The relationship between interior and exterior worlds serves as a basis for facilitating the essentiality of spaces—that is, for imbuing them with a specific meaning and physical performance. Which structural components of thought might serve as points of origin for fathoming the conditions of space and linking these to a supporting medium? This can be traced back to a range of different psycho-geographic modalities in which the individual is situated in an interim position. Here, according to Fredric Jameson, less emphasis is placed on geographical points of departure and arrival than on in-between spaces, which are the result of phenomena associated with the increasing mobility of the postmodern and postindustrial subject. Yet, the perception of spatial structures correlates not only with the mobility of the individual, but also with the transformative processes influencing geographical locales through avenues of political and social restructuring. Political decisions of the few, often do lead to psychosocial changes to the public space—and consequently to the private space—which may well prove to constitute restrictions on the effective magnitude of individual autonomy. The question thus arises as to what reciprocal effect can be attained between the construction and manipulation of images—or between the pictorial representation of structural changes and their inherent social reality content? Potentials presented by artistic possibilities lie in the allusion to such realities, which take on societal relevance as indirect markers. Digital virtuality as photography and film-related product of reality, that has been in demand for numerous decades thus serves as a means of engendering new spaces, on the one hand, and also of positing formerly analog scenarios in new contexts of meaning. It is not only in the fields of film and advertising, but also in the visual arts that montages are employed as strategies for referencing the reality defined by Vidler. The artists in the exhibition play with such realities by transferring different media into different realities, in order to create artistic works in space. However, what levels of autonomy are spaces like a white cube gallery still capable of asserting? And what conditions might artists create in an attempt to thwart the loss of a space’s autonomy as a pictorial-analytical phenomenon? Both the politics of images as well as the images of politics impart artists to create counter-models with which to respond to the policy-determined public sphere. After all, the opportunities presented by contemporary artistic production effectively define a segment of the constantly changing spatial conditions and structures of thought. The question of art’s importance as a relevant indicator of social change is always linked to questions regarding current collective social tendencies, as well as to psycho-geographical factors. While some decades ago, art was considered a means of drawing attention to politically unrecognized and publicly or mediaily invisible forms of life and corporeally represented identity formations, today, in the wake of the increasing access to imagery via the Internet, it is less the visible body that is at stake than the image of the individual’s mental configurations—structures of thought—which are to no small extent considered to be the result of a continually accelerating process of social transformation.

The exhibition examines the structures that define current conditions of perception and seeks for alternatives in order to testify how individuals have to adapt but also argue against the notions of given space and its forms of visibility. This can be seen in the works by Bitter/Weber, VALIE EXPORT, Sonja Gangl, or Maria Hahnenkamp, who posit the individual in the center of thinking and how the surrounding social strata influence certain modes of behavior. Artists such as Christoph Weber, Franz West or Heimo Zoernig are concerned with formal structures that relate to modernist thinking, but at the same time frame our perception of space and the modalities of how the subject can be placed within a certain environment. Their interventions take up art historical modes of the avant-garde and how the 20th century has led to moments of abstraction that redefined space and the perception of various locales of agency. The exhibition contains photography, video, drawing, sculpture and installation, which define structural borders and offer possibilities to overcome these contextual and conceptual configurations by alternative modes of thinking that develop new artistic strategies in order to demonstrate how the space we currently live in can be fathomed. Breaking up space and inserting the individual and their bodies in these spaces can be seen as the starting point of the artistic observations, which stem from a secessionist thinking that places artists at the forefront of re-defining the conditions of social and artistic space.

ул. Кузман Шапкарев 9, София 1000

9, Kuzman Shapkarev Str., Sofia 1000

www.structura.gallery



Валтер Зайдл. СТРУКТУРИ НА МИСЪЛТА

Изложбеният проект „Структури на мисълта“ представя художествени произведения от Австрия, които третират понятието за структура както формалистично, така и концептуално. Изложбата повдига въпроса за това как телесните и архитектурните ограничения се преплитат по начин, засягащ развитието на обществото и структурите на пространството, които модернизмът и неговите по-късни отражения оформят в продължение на повече от век. Художниците анализират представата за това как отношението между индивида и пространството получава отглас в разнообразни изразни средства, за да противодейства на унифициращите социални и пространствени кодове чрез критичен анализ.

За подобни наблюдения белият куб се е развил от модернистичните рефлексии и присъщите им идеи за абстракция като структурно място за идеални художествени репрезентации. Откакто художникът и писателят Брайън О’Дохърти публикува своята основополагаща поредица от есета „Белия куб“ в „Артфорум“ през 1976 г., идеята за белия куб завладява експоненциално света на изкуството: обрънете

внимание колко експлозивно нараства броят на изложбените пространства, музеите за изкуство и временните места с празни бели стени, равни бетонни подаве и тилово осветление. В подобна импозантна обстановка пространството се представя като суверен, който изпълва пространството с абсолютна автономност. Именно автономността на представените художници и техният структурен анализ създава художествена сценарий в галерия „Структура“ като място на изложбата.

Затова и физическата осезаемост или отсъствието ѝ като компонент на пространствените структури, както и телесният пърформанс в архитектурата, играят важна роля при моделирането на художествените жестове в дадена среда. Взаимната свързаност на пространството и физическото тяло повдига въпроси за присъщите визуални символи, които следавме несъзнателно, когато представяме обекти и тела в пространството. Ролята на изкуството е да измисли множество начини за намеса в двоичната система от предавателни зададен – биологично и културно – ангажимент, където fluidsността на твърдото и податливото пространство и свързаните с него мисловни структури се отнасят както за физическото присъствие на тялото, така и за неговото обкръжение. Създаването на пространство като художествена стратегия означава изследване на социалното взаимодействие в пространствени единици като атрибути на повърхности-посредници, които подхранват идентичността. Във визуалните изкуства има тенденция художниците да се откъпават от традиционните условия на пространството чрез деконструкция, намесвайки се в него с разнообразни материални средства, при което накрая трансформират дадените условия във фактически „изривено пространство“, по думите на Антъни Видъл.¹ Отношението между външни и вътрешни светове е основата, която поддържа есенциалността на пространствата – тоест изпълва ги с конкретно значение и физическа действителност.

Кои структурни компоненти на мисълта могат да служат като изходни точки, за да се осмислят условията на пространството и да се свържат с подобавашо изразно средство? Можем да проследим тази връзка до набор от различни психогеографски модалности, където индивидът е поставен в преходно състояние. Тук, според Фредерик Джеймисъ, се акцентира по-малко върху географските точки на замнавяване и пристигане, отколкото

СТРУКТУРА

3/2018

^[1] Cf. Anthony Vidler. Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. Cambridge: MIT Press, 2000

Сабине Битер / **Хелмут Вебер**

Модернистичната архитектура като вид намеса, стимулираща развитието на определени социални условия и начин на живот, е в основата на художествената практика на Сабине Битер и Хелмут Вебер. Този творчески дует анализира прехода от чиста архитектура към жизнени пространства, които са места за съвместно живеење на различни социални и политически групи. Съвзването на текстов материал с исторически и архитектурни нагледни (ре)продукции на забележителни архитектурни произведения може да служи като отражение на сложната символна политика на културно значимите пространства. Посветени на архитектурата като рамка на пространствено мислене, работите на Битер/Вебер са в пресечната точка на взаимодействие на модернистичните стради, новите медийни технологии и системите на изобразяване. Техните творби създават платформа за общуване със съвременните градски пространства като диференцирани социални сфери и като оспорван политически дискурс.

За изложбата „Структури на мисълта“ Битер/Вебер вземат като отправна точка монумента на Валентин Старчев „1300 години България“, размишлявайки върху темата какво се случва с колективната социална памет на един град, когато определен времеви отрязък от историята – свързан с даден обект или архитектурен паметник – бъде изтръгнат от течението на градското време. Върху фотографски тапел те показват фрагментарната история не само на този паметник, но и на периода, който представлява. Разположен не точно на централната ос на Националния дворец на културата, издигнат по онова време, а леко встрани, паметникът е съзвучен с преобладаваща тогава комунистическа реторика по отношение на (дългата) история, на която е посветен, но и се отклонява от нея, шо се отнася до кратката 36-годишна история на собственото си съществуване. Със своята форма и образност това произведение на монументалното изкуство, реализирано през 1981 г., отправя към основополагащия разказ и идея за това, какво е България от времето на социализма.

От самото начало обаче паметникът на Старчев е изправен пред проблеми – материални повреди, които сериозно застрашават безопасността, докато части от монумента се разпадат. През следващите десетилетия състоянието на творбата постоянно се влошава заради лошата поддръжка. Най-сетне през 2017 г., въпреки гражданските демонстрации, градските власти решават да разрушат злочестия паметник. Той е заменен с лъска фигура върху постамент, заобиколена от цветни лехи. Лъзът по-рано е бил част от друг монумент, разположен на същото място. Той е напомния за друг момент в българската история като паметник на войнищите, паднали във войните на България преди Втората световна. Издигнат през 1934 г., във време, когато България е била обвързана с фашистите, паметникът е бил частично разрушен от бомбардировките над София през Втората световна война и по-късно напълно демантиран от комунистически режим.

В своята интерпретация на това „пресъздаване на историята“ чрез паметници, Битер и Вебер използват свои и други снимки, както и се базира на поредица разговори с художника Валентин Старчев, с историци на архитектурата и кулуролози като основа за техния монтаж, като контекстуализират паметника като метафора на условностите в историята. Съставяйки карта на временните състояния на паметника, те създават художествена картография, възпроизвеждаща хипотетична визуална матрица за различните материални насоеания и конфликти в града. Политиката на образите и произтичащите от тях разриви на паметта.



ВАЛИ ЕКСПОРТ
Синтагма, 1983
Оригинал: 16 мм филм, видео, цвят, звук, 17 мин, 3 сек
от комплацията: METANOIA
С любезното съдействие на: Контакт. Колекцията на Erste Group и ERSTE Foundation
VALIE EXPORT
Syntagma, 1983
Original: 16mm film, video, color, sound, 17 min, 3 sec
from the compilation: METANOIA
Courtesy: Kontakt, The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation.

ВАЛИ ЕКСПОРТ

ВАЛИ ЕКСПОРТ, която е една от най-важните концептуални и мултимедийни художници в Австрия, много отдавна рециклира образи и серии от собствените си произведения в нови работи – творческа стратегия, която поставя под въпрос традиционната идея за автентичността на образа. Тя изследва тялото като мембрана между обществото и идентичността – мембрана, която е едновременно образ и знак, и където женското тяло е вписано в структурите на обществото. Нейният филм от 1983 г. „Синтагма“ напомня за втречен поглед, който човек разменя със самия себе си, като че ли е двама различни души – поглед, вторачен в себе си, и упоритият взор на камерата, с фокус върху взаимно преплетените структури на тялото и заобикалящата го архитектура, – и в същото време прониква в емоционалната реалност зад това. Докато психоаналитичният подход става всеобща практика в САЩ през 60-те години на ХХ в., в Западна Европа по същото време той привлича ограничено внимание. Тук, като се изключи областта на медицината, най-вече сферата на изкуството е онази, която реагира на формите на социални и умствени отклонения, отчасти и заради постоянния обмен между творци от двата континента.

В Австрия ВАЛИ ЕКСПОРТ е първият художник, който изследва духовните структури, предимно в контекста на женската психика, а нейните изяви и филми са посрещнати с внимание и на американската художествена сцена. „Синтагма“ обобщава основните елементи от ранните търсения на ВАЛИ ЕКСПОРТ: видеото буквално свързва повтарящи се елементи от художествената продукция на ЕКСПОРТ с проблемите на ажендърно-дефинираната социалност. В „Синтагма“ ЕКСПОРТ се фокусира върху разделението в женската психика между тялото на жената и неговото доминирано от мъже обкръжение, като черпи вдъхновение от британския психиатър Р. Д. Лейнг, който разглежда проблемите на шизофренията в издадената си през 1960 г. книга „Разделеният Аз“ (The Divided Self), застъпвайки се за социално приемане на феномена, познат в ежедневиия език като „удост“. ЕКСПОРТ подчертава видимата схизма на тялото и неговото обкръжение, като заявява: „Тялото ясно заема позиция между мен и света; от една страна, тялото е центърът на моя свят, от друга, то е обект в света на Другите“. В работата на ВАЛИ ЕКСПОРТ от самото начало от централно значение е това, че женското тяло вече не представлява обект на (мъжко) желание, а трябва да се възприема в обществото като субект с напълно равни права. Психичното разделение, което се проявява периодично в „Синтагма“ чрез фотографското наслагване на телесни части, трябва да се разбира като отпратка не към шизофренията, а към социалните неправди на 70-те, които в случая са източник на невротични, психотични и депресивни действия, смятани за бариера, която трябва да се преодолее – от гледна точка както на пола, така и на обществото. Това е особена точка, в която се фокусират паралели между изкуството и психиатрията, и двете с опитите си да се преоборт с тези социални рестрикции, които имат за резултат ограничаване на личността и позицията на аза. Стесняването на възможностите, което произтича от шаблоните (не непременно полови и сексуални) на социалната зависимост, стимулира активни извєни творци да създават свободно идеологическо пространство за себе си или да разширяват стандартизираното обществено пространство. Фактът, че подобно разширяване на социалното пространство често означава навлизане на терена на социалната патология, автоматично поставя артистите в положението на ексцентрици с буквално центробежно насоченост – или понякога лишени от дължимия респект към социалния и политически център на властта, спрямо който се дефинира обществената реалност.



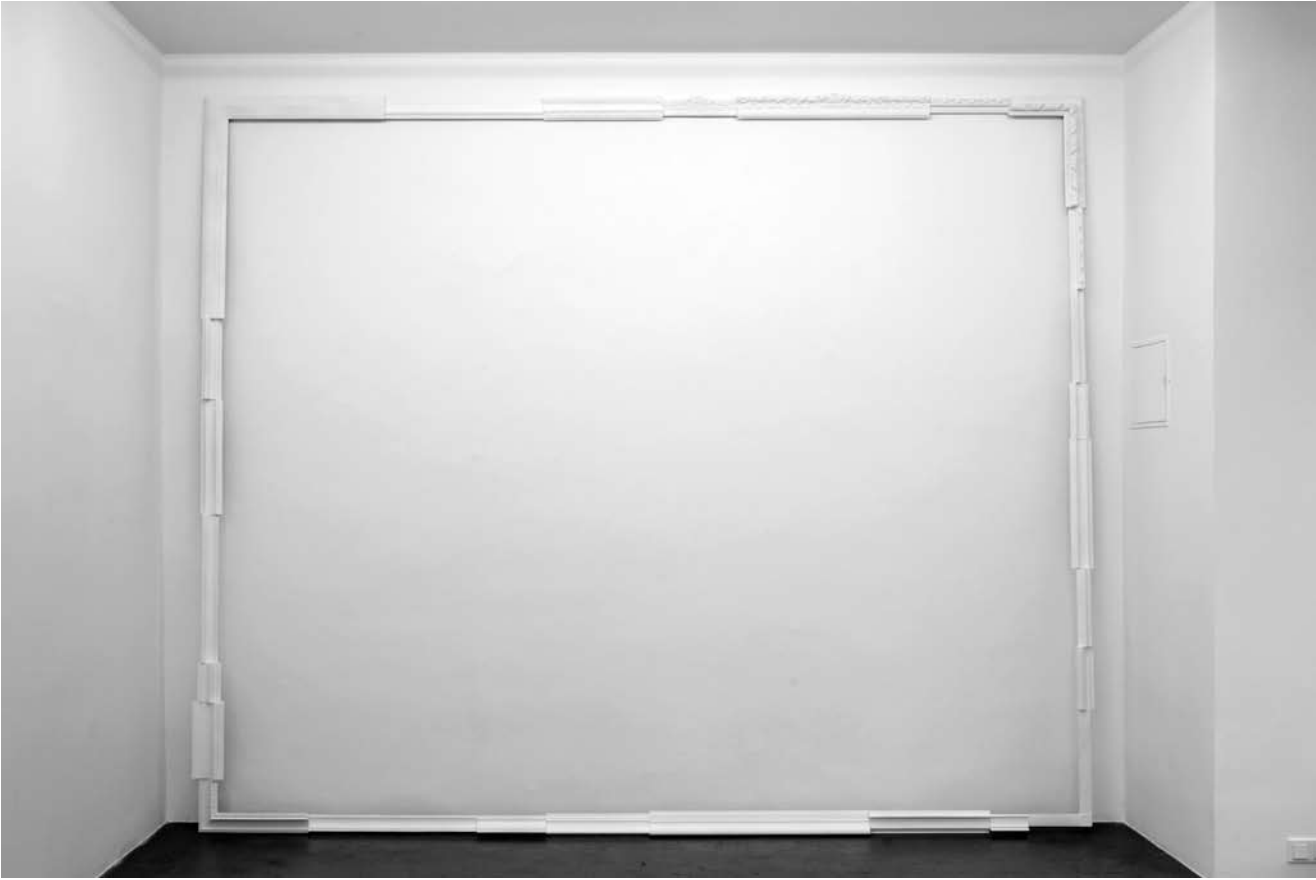
Соня Гангл
Без название # 39, # 40, 2016
Молив върху хартия, 33,5 x 47 см
Снимка: Томас Горисек
С любезното съдействие на: Sonja Gangl & Krobath Vienna
Sonja Gangl
Untitled # 39, # 40, 2016
Pencil on paper, 33.5 x 47 cm
Photo: Thomas Gorisek
Courtesy: Sonja Gangl & Krobath Vienna.

Соня Гангл
Соня Гангл работи с разнообразни средства и през последните години се концентрира главно върху фотографските качества на рисуанката. В своите черно-бели рисунки Гангл показва различните етапи от реалността на художественото средство, докато стигне до последното ниво, където разкрива съвършено владеење на молива. В историята на изкуството рисунката се смята за подготвителен етап на живолиста, която се стреми да докосне реалност отвъд самата себе си. В произведенията на Гангл фотографията играе важна роля, като дефинира предаварително детайлите на изображението, а по този начин и реалностите, които са представени в рисунките. Работите на Гангл загатват за диалектиката между предаването на конкретните картинни сценарии и връзката с примери от историята на изкуството, където отделните етапи на историята и развитието на изразните средства са в зависимост. Тя тръгва от снимките, които е направила на различни места, като например главния пазар за селскостопанска продукция на Виена, където е сималаа опаковането на плодове и зеленчуци. Визмайки тези фотоцеии като отправна точка, в своите рисунки Гангл прояснява мястото на натюрморта в изкуството и въобще историята на изкуството като цяло. Рисунките, създадени за този цикъл произведения, съществуват в различни формати, които като размери напомнят за работите на първите майстори на натюрморта в испанското изкуство от XVII в. Хуан Санчес Котан и Хуан де Сурбаран. Докато по-назад в историята на изкуството плодовете и зеленчуците, изобразявани в художествените произведения, са били свежи, разкошни елементи от интериора, във фокуса на по-новите творби са процесите на промяна и разложение. Днес Испания е главната земеделска плантация на Еуропа. При това обаче три четвърти от световната реколта и половината от хранителните продукти в Европа отиват на буншието. Докато за Котан и неговите съвременници храната и луксозните продукти като шитросови плодове и зеленчуци са чисто естетически обекти, днес е невъзможно да гледаме същата продукция, без да се замислим за условията на нейното производство и маршрутите за доставка. Докато хората, съзречаващи испанските натюрморти от XVII в., са били смятани за ценители-фетишисти, тези от днешната публика неизбежно си спомнят за своята роля като потребители на стоки и услуги. Видеоинсталациите на Сам Тейлър-Ууд изтъкват тази гледна точка: художничката преобръща естетиката на класическия натюрморт и се прекланя в своите филмови творби пред гниенето на плодовете и зеленчуците. Работите на Гангл извеждат този подход с една крачка по-напред и се фокусират директно върху пакиерирането и превоза на стоките.

В своите рисунки малък формат например, Гангл представя стилизирано завързана торба за боклук или контейнер за юфкичи с кисело мляко като самостоятелни обекти в центъра на картината. По този начин тя извежда фокуса на вниманието. Този нов подход към натюрморта екстраполира предметите от техния контекст и увеличава визуалното им значение. Презисността, с която предава всеки детайл, постигната с точните штрихи на молива, поражда художествено взаимодействие между рисунка и фотография, отменяйки по този начин традиционното разграничение между различните образителни средства. Рисунките й в голям формат предават пълността на смачкания опаковъчен материал, който с черно-бялата си естетика използва езика на минималистичната форма. Тук-там можем да различим имена на компании, но те са на заден план в композициите от кашони и детайлите на изображението, където фокусът е неизменно върху структурното разнообразие на тези готови скулптури и тяхната подобна-на-решетка геометрия. В този смисъл художественият език на Гангл различна на ефекта от разделението, за да породи визуално желание, което може да отвлече вниманието от изобразеното съдържание, но все пак въвегля светлина върху реалностите на настоящето.



Соня Гангл
Без название # 14, 2016
Молив върху хартия, 33,5 x 47 см
Снимка: Томас Горисек
С любезното съдействие на: Соня Гангл & Krobath Vienna
Sonja Gangl
Untitled # 14, 2016
Pencil on paper, 33.5 x 47 cm
Photo: Thomas Gorisek
Courtesy: Sonja Gangl & Krobath Vienna.



Мария Ханенкамп
Без название, 2012
Рамка, построена по исторически фрагменти, боядисани в бяло, 290 x 350 см
Снимка: Ава Раст
С любезното съдействие на художничката
Maria Hahnenkamp
Untitled, 2012
Frame constructed according to historical frame fragments, painted white, 290 x 350 cm
Photo: Lisa Rast
Courtesy of the artist.

Мария Ханенкамп

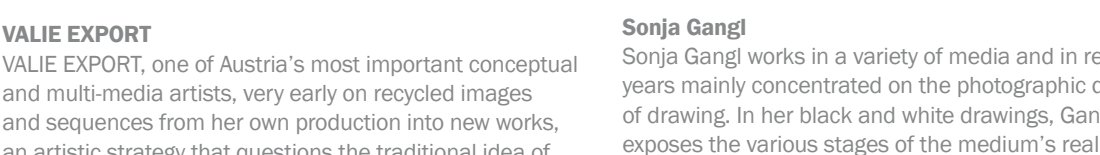
Работите на Мария Ханенкамп формират диалектическа връзка между един условно женски телесен език на отсъствието, изразяван чрез графична редукция, и традиционната орнаментика в историята на изкуството, съобразена с властови структури в рамките на джендърно обусловени проблеми. От самото начало творбите на Ханенкамп загатват за моменти от психоанализата, присъщи на възприемането на образи, където редуцирането на мотива изтъква на преден план проблемите на желанието. Тази идея пронизва всички нейни работи и постоянно се предефинира и развива. Една от възможните интерпретации на нейните произведения може да се проследи назад до психоаналитичните теории на Жак Лакан, според когото желанието е свързано с отсъствие и моменти на „липса“ (на френски „manqué“). За Лакан най-същественото в желанието не е стремехът към удоволствие или любов, а по-скоро извеждането на едното от другото, при което изглежда почти невъзможно да се задоволим желанието, тъй като то постоянно се възпроизвежда.

Работата на Ханенкамл откровенo препраща към психоаналитичния случай на липса: инсталация, която се състои от бели фрагменти от рамки с различни размери, широчини, дължини и имитационни орнаменти от ХХ в. Въображението на зрителя е стимулирано да запълни празното място (липсата) на несъществуващо изображение, което извиква безкрайна верига от желания, основана на исторически размеродните типове орнаменти и присъваните им властови дискурси. В тази творба са отприщени проекции и приятни самозаблуди, напомнящи за идеята на Фройд за „Wunsch“ (желание), която Лакан следва в своята теория за „désir“. Вместо видим образ, орнаменталните фрагменти означават желание за физическо-пространствена връзка, което се характеризира с липсата на реален мотив.

В своята работа като цяло Ханенкамл експлицитно изследва възможностите на фотографската деконструкция, където формациите от сенки и отражения имат значително влияние върху конструирането на идентичността. Редуцирането на мотива и минималаната естетика на орнаментите в джендърния дискурс, свойствен на нейните фотографски, текстови и тактилни произведения, ни въвемяч в игра на заблуди, поредена от въображението на желанието. Тя подлага тази игра на постоянно възпроизвеждане, за да събуди разнообразни психични процеси, които се коренят в историята на женската репрезентация и джендърно обусловените властови дискурси.



Хеймо Зоберниг
H22017-071
Без название, 2017
Гуандирано платно, 200 x 200 см
Снимка: Арив на H2
С любезното съдействие на: галерия Майер Кайнер, Виена
Helmo Zobernig
H22017-071
Untitled, 2017
primed canvas, 200 x 200 cm
Photo: Archive HZ
Courtesy: Galerie Meyer Kainer, Vienna.



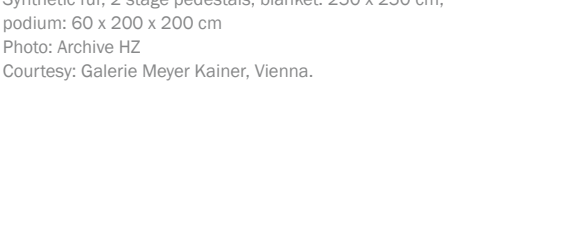
Valie Export, one of Austria’s most important conceptual and multi-media artists, very early on recycled images and sequences from her own production into new works, an artistic strategy that questions the traditional idea of the image’s authenticity. She investigates the body as a membrane between society and identity, a membrane which is simultaneously image and sign and where the female body is inscribed into the structures of society. Her 1983 film *Syntagma* alludes to a fixed gaze that someone exchanges with himself/herself as if he/she were two people - eyes staring at oneself and the unyielding gaze of the camera, focusing on the intertwining structures of the body and its surrounding architecture and at the same time gauges the psychic realities behind. While psychoanalytic treatment had become general practice all over the USA in the 1960s, it received limited attention in Western Europe at that time. Here, with the exception of the medical field, it was primarily the artistic field that reacted to forms of social and mental deviance, in part also in account of the continual exchange occurring between the artists of both continents.

In Austria, VALIE EXPORT was the first artist to explore mental formations, primarily in the context of the female psyche, and her actions and films also received attention in the American art scene. *Syntagma* provides an overview of the key elements of EXPORT’s early work: in a literal, grammatical sense it links a contiguous chain of elements from EXPORT’s artistic production with the problems of a gender-specific sociology. In *Syntagma*, EXPORT focuses on the disjunction in the female psyche between the women’s own body and its masculinely dominated environment, whereby she draws inspiration from the British psychiatrist R.D. Laing, who dealt with the problems of schizophrenia in his 1960 book *The Divided Self* while speaking out for the social acceptance of the phenomenon known in everyday language as “madness.” EXPORT underpins the visual schism of the body from its environment with the statement: “The body clearly takes the position between me and the world; on the one hand, the body is the center of my world, on the other, it is an object in the world of the Others.”

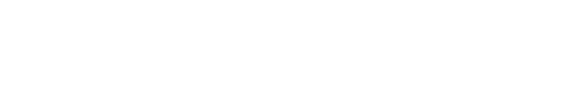
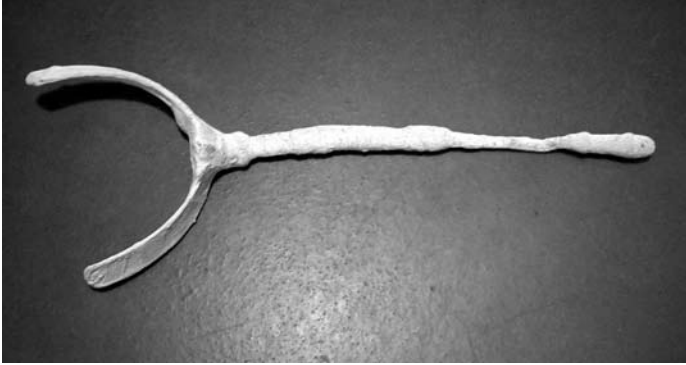
In EXPORT’s work from the very beginning it has been of central importance that the female body no longer represents an object of (male) desire, but that it ought to be perceived in society as a subject with fully equal rights. The psychical disjunction that repeatedly appears in *Syntagma* through the photographic superimposition of body parts should not be understood as a reference to schizophrenia, but to the social inequities of the 1970s, which here, represents the source of neurotic, psychotic, and depressive actions, which were considered a barrier to be overcome in terms of both gender and society. This is a particular point at which to address parallels between art and psychiatry, both of which attempt to combat those social restrictions which have the effect of limiting personalities and the position of the self. The narrowness that results from (not exclusively sexual) patterns of social dependency drives artistically active protagonists to create free ideological space for themselves or to expand the standardized societal space. The fact that such expansion of the social space often entails pressing forward into socially pathological terrain automatically puts artists in the position of the ex-center, literally moving out from the center—or not necessarily paying due respect to the social and political center of power with reference to which societal reality is defined.



Хеймо Зоберниг
H22016-006
Без название, 2016
Синтетична кожа, 2 платформи, одеяло: 250 x 250 см, основа: 60 x 200 x 200 см
Снимка: Арив на H2
С любезното съдействие на: галерия Майер Кайнер, Виена
Helmo Zobernig
H22016-006
Untitled, 2016
Synthetic fur, 2 stage pedestals, blanket: 250 x 250 cm, podium: 60 x 200 x 200 cm
Photo: Archive HZ
Courtesy: Galerie Meyer Kainer, Vienna.



Франц Вест
Без название, 1982
Метал, дърво, гипс, 8 x 75 x 27 см
С любезното съдействие на: галерия Майер Кайнер, Виена
Franz West
Untitled, 1982
Metal, wood, plaster, 8 x 75 x 27 cm
Courtesy: Galerie Meyer Kainer, Vienna.



Мария Ханенкамп

Мария Hahnenkamp’s works form a dialectic link between a female-coded body language of absence, expressed through graphic reduction, and the traditional ornamentation of art history, which addresses power structures within gender-specific issues. From the outset, Hahnenkamp’s works have alluded to psychoanalytical moments inherent in the perception of images, where the reduction of the motif pushes issues of desire into the foreground. This concept runs like a thread throughout her work and is constantly re-defined and developed. One possible interpretation of her works can be traced back to the psychoanalytical theories of Jacques Lacan, who considered desire to be related to absence and moments of “lacking” (in French “manqué”). For Lacan desire is not about the wish for gratification nor for love, but rather deducting one from the other, thus making it seem almost impossible to satisfy desire, because it continues to reproduce itself.

Hahnenkamp’s work is a clear reference to the psychoanalytical instance of lack: an installation consisting of white-colored fragments of frames in different sizes, widths, lengths, and imitation ornamentations from the 20th century. The viewers’ imagination is stimulated to fill in the void (lack) of the non-existent image that evokes an infinite chain of desire based on the historically different types of ornamentation and the power discourses attributed to them. In this work, projections and wishful thinking are unleashed, reminiscent of Freud’s concept of “Wunsch” (desire), which Lacan followed in his theory of “désir.” Instead of a visible image, the ornamental fragments indicate a desire for a physical-spatial relationship which is characterized by the lack of a real motif.

In her works in general, Hahnenkamp explicitly explores the possibilities of photographic de-struction, where formations of shadows and reflections have a considerable influence on the construction of identity. The reduction of the motif and the minimal aesthetics of the ornaments within the gender discourse inherent in her photographic, textual and tactile works lead us into a game of deception created by desire’s imagination. She subjects this game to a permanent reproduction in order to evoke various psychic processes that are rooted in the history of female representation and gender-specific power discourses. While beholders of 17th century Spanish still lives were considered scopophilic aficionados, today’s viewers are confronted with their role as consumers of goods and services. Sam Taylor-Wood’s video installations highlight this perspective: the artist reverts the aesthetics of classic still life and celebrates the rotting of fruits and vegetables in her film pieces. Gangl’s works take this approach a step further and focus directly on the packaging and transportation of the goods. In her small-format drawings, for example, Gangl stylizes a closed black garbage bag or a yogurt pot carrying case as stand-alone objects in the center of the picture. She thus shifts the focus of attention. This new take on still life extrapolates the objects from their context and increases their visual significance. Her precision, which conveys every detail and is achieved through her exact pencil lines, results in an artistic interplay between drawing and photography, thus suspending the traditional distinction between the various media. Gangl’s large-format drawings depict the density of compressed packaging material, which, in their black and white aesthetic, draw on minimalist form language. We can discern company names here and there, but they take a back seat in the cardboard assemblages and picture details with the focus firmly on the structural variety of these sculptural ready-mades and their grid-like geometry. Gangl’s artistic language thus draws on the effect of disassociation in order to create a visual desire that may distract from the depicted content, yet still throws a spotlight on current realities.