

Ким А.

Ли Х.С.

Хохлова Е.

Dafis

КОРЕЙСКОЕ

СОВРЕМЕННОЕ

ИСКУССТВО:

о р и е н т и р о в а н и е

н а м е с т н о с т и

Современное корейское искусство: ориентирование на
местности

© 2015 Адель Ким, Ли Хун Сук, Елена Хохлова,
Дарья "Dafis" Черкашина

Все права защищены.

Выпущено при поддержке Факультета свободных искусств и
наук СПбГУ, фонда Calvert 22, Balvatnik Family Foundation

Идея и координация проекта: Дарья "Dafis" Черкашина,
Адель Ким

Ассистент проекта: Софья Хаустова

Корректор: Софья Хаустова, Адель Ким

Верстка и дизайн: Адель Ким

СОДЕРЖАНИЕ

Об авторах	6
Благодарности	8
Вместо вступления. Корейское искусство для российского зрителя (Dafis)	9
I. История (Ли Хун Сук)	15
II. Художники и темы (Елена Хохлова, Адель Ким)	53
III. Институции (Адель Ким)	95
Заключение	117
Список рекомендуемой литературы	119

ОБ АВТОРАХ

- ▲ **Адель КИМ** – студент магистратуры Hongik University, Сеул (Теория искусства). В прошлом - сотрудник MMCA Residency Goyang, автор лекции «Современное искусство Южной Кореи: от 1970-х гг. до наших дней» в Пространстве Тайга (СПб, 2015) и тумблога о современном корейском искусстве Art from Below (a-from-b.tumblr.com).

- ◆ **ЛИ Хун Сук** – аспирант кафедры истории отечественного искусства МГУ им. М. В. Ломоносова. Окончил Sungkyunkwan University (Русский язык и литература) и СПбГУ (Арт-критика). Корреспондент художественного журнала Art in Culture (2012-2013). Куратор спецвыставки Пусанской биеннале (2012).

- **Елена ХОХЛОВА** - в 2007 г. закончила ДВГУ (г. Владивосток) по специальности корееведение, в 2012 г. получила степень MA in Arts (Hongik University, Сеул). В настоящий момент является преподавателем Школы востоковедения НИУ ВШЭ, читает лекции по искусству и литературе Кореи.

- **Дарья "Dafis" ЧЕРКАШИНА** – окончила Смольный факультет СПбГУ, Bard College по специальности кураторские исследования. Независимый куратор, участник различных арт-проектов в России. Обучалась в Университете Корё, Сеул в 2014 году. Куратор выставки "Открытое прочтение. Корейский текст", г. Санкт-Петербург, пространство Тайга, 2014 г.

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы книги хотели бы выразить искреннюю благодарность Факультету свободных искусств и наук Санкт-Петербургского Государственного университета, фонду Calvert 22 и Blavatnik Family Foundation, без которых публикация книги не стала бы возможной, а также всем художникам, любезно разрешившим использовать изображения своих работ в оформлении книги.

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ. КОРЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ДЛЯ РОССИЙСКОГО ЗРИТЕЛЯ

Данная книга – попытка восполнить пробел в отсутствии русскоязычных источников, рассказывающих о современном искусстве Южной Кореи.

Корейское искусство существует в пространстве далекого от нас арт-рынка и питается чужими для нас идеями и информационной средой. Такое искусство зачастую апеллирует к понятиям и образам, присущим его локальной специфике. Пространство культуры предстает как единое целое, частью которого является и современное искусство, включающее в себя не только художественные, но и кураторские практики. Рассматривая проблемы взаимодействия в рамках репрезентации одной культуры в другой, неизбежно сталкиваешься с обобщением представляемого публике явления. Так, современное искусство Кореи известно российскому зрителю только в общих чертах и было представлено в России лишь на нескольких выставках.

Корейский художник, погруженный и сформированный в специфическом социально-этническом культурном слое, создает работы, исходя из опыта и анализа своего социального пространства и для «своего» зрителя, во многих случаях ориентированного на культурные символы и представления данного социума. Здесь есть определенные культурные знаки, которые легко считываются человеком из

этой же среды. Такое произведение является доступным для понимания зрителя данного региона, но, изъятое из родной среды и насильно перенесенное в чужую, оно требует от куратора работу по адаптации и интерпретации для зрителя – зрителя, не подключенного ни к пониманию локальной культуры, из которой взято произведение, ни к пониманию «глобального художественного дискурса». Поэтому, когда корейское искусство экспонируется на российских площадках, неподготовленный зритель зачастую выстраивает цепочку интерпретаций, чуждых самому произведению и обусловленных спецификой культуры зрителя.

Очевидным является тот факт, что выставки корейского современного искусства не пользуются популярностью у организаторов. Тут, конечно, играет роль множество факторов: дорогостоящая транспортировка и страховка, отсутствие прочных связей для коммуникации с дальневосточным регионом (особенно это касается европейской части России), а также фактор сложности восприятия настолько отличной от русской азиатской культуры.

Искусство – одно из ярчайших проявлений культуры, а современное искусство – часть современного общества страны. Сталкиваясь, различные культуры создают новое понимание и новое видение, расширяют кругозор, мировосприятие, системы представления. Именно поэтому так важны различные культурные программы обмена, именно поэтому так необходимо показывать искусство столь незнакомой для нас страны. Такие выставки позволяют подтолкнуть зрителей к новым мыслям, открыть им новые темы и впечатления.

Удивительно, что при таком большом количестве различных экономических и образовательных обменных программ между Россией и Кореей, культурных, в особенности касающихся современного искусства, крайне мало. Поэтому разрыв во взаимопонимании здесь особенно ощутим.

Русское современное искусство в Корее выставляется так же редко и практически не изучено в этой стране. Однако если в странах Дальнего Востока все-таки есть присутствие, пусть и небольшого, числа профессионалов, изучающих эту область знаний о России, то их практически полное отсутствие в России определяет особую проблематику в искусствоведческих статьях и проектах. Исследователи почти полностью исключают страны Дальнего Востока даже из тех статей, которые отсылают к обсуждению глобальных искусствоведческих тем. Рост популярности китайских художников на Западе заставил российских исследователей обратиться к изучению китайского арт-мира, но, ограничившись Китаем, этот интерес не распространился на другие страны Восточной Азии. В рамках нескольких выставок в России была предпринята попытка представить и, в некоторых случаях, интерпретировать или адаптировать искусство Южной Кореи для российского зрителя. Некоторые из проектов были удачными, некоторые – не очень, в любом случае, есть позитивный элемент в том, что подобные выставки проходят в нашей стране и инициатива в экспонировании искусства Южной Кореи, если не возрастает, то, по крайней мере, не уменьшается.

Тот факт, что импульсом для распространения современного искусства (contemporary art) послужило развитие

искусства стран Европы и Америки, очевиден. Однако уже достаточно давно современное искусство развивается и в других странах, далеких от центра его исторического начала. В этих странах оно могло первоначально принимать подражательные формы, взятые из-за границы, но уже много лет, как оно развивает и свои локальные практики, акцентуализируя местные темы и дискурсы. Развитие глобальной сцены отнюдь не прервало этого процесса, а наоборот, помогло выделить глобальную и локальную арт-сцены, четко разделив эти понятия на два разных вида. На локальной сцене выражено присутствие одной культуры; глобальная – это пространство, которое смешивает различные культуры так, что происходит их почти полное «размытие». Можно говорить о глобальной сцене как пространстве со стертой культурной идентификацией.

Возможность переосмыслить вопросы репрезентации одной культуры в пространстве другой – актуальная проблематика кураторской практики на сегодняшний день. Например, в своем интервью в рамках открытия выставки «Открытое прочтение. Корейский текст»^{*} корейская художница Суджин Ли, проживающая в Нью-Йорке, рассказала, что «азиатским художникам очень трудно иметь коммерческий успех в Соединенных Штатах. Художникам из Кореи часто приходится бороться за внимание аудитории. Зрители и профессионалы от художественного сообщества часто хотят видеть в их работах что-то очень специфичное и

^{*} «Открытое прочтение. Корейский текст» Выставка Суджин Ли в пространстве Тайга (Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 20).

ограниченное. Они хотят видеть то, что хотят видеть, или то, что они ожидали: что-то в азиатском или смежном с ним стиле. Сложные, трудоемкие инсталляции большого масштаба от азиатского художника крайне популярны. Также вы всегда можете найти аудиторию для восточного искусства, работающего с миловидными, мультипликационными персонажами или сексуализированными телами, а предлагать что-то отличное от ожиданий – трудно*^{*}. Возможно, здесь художнице видятся истоки проблемы, когда азиатский художник, сделавший успешную карьеру в Азии или в Европе, не принят в США из-за неоправданных ожиданий американского зрителя. Суджин Ли указывает на то, что корейские художники, работающие в Корее, сталкиваются с иной проблемой. У них нет необходимости бороться со зрительскими штампами, они могут работать свободно, но вопросы, которые интересны корейскому зрителю, обычно сводятся к двум пунктам: количество вложенных в работу сил и времени и связь с поколениями, традиционной культурой**^{**}.

Как мы можем видеть из интервью с художницей, где она делится своими мыслями о проблематике диалога произведения художника с аудиторией, этот вопрос актуален не только в России. Американская аудитория также ставит азиатского художника в рамки своих ожиданий и интерпретаций. Эта практика характерна для любого пространства, в котором существует гегемония западной

* Открытая дискуссия с художницей от 30 апреля 2015 года, в рамках выставки «Открытое прочтение. Корейский текст».

** Там же.

культурной системы. Именно поэтому видится необходимым поиск возможных решений данного вопроса, которые сняли бы это ограничение с художественного произведения.

Подобные проблемы все еще остаются недостаточно исследованными в искусствоведческом мире, но, по мере их обсуждения и попыток постоянного взаимодействия с другими странами и их современными художниками, они смогут быть решены, и будут находиться новые ответы на поставленные вопросы. Хочется верить, что российские кураторы будут продолжать поиски возможностей реализации проектов азиатского искусства.

Книга написана для ознакомления российского зрителя с корейским современным искусством и дает краткий обзор развития и становлении корейского современного искусства, его главных на сегодняшний момент участников и институций, представляющих арт-сцену Южной Кореи. Мы условно разделили книгу на три части, сопроводив главы схемами, объясняющими взаимодействие между участниками процесса.

Для транскрибирования большей части приведенных ниже русских вариантов написания имен и фамилий корейских художников была применена система Концевича. Имена могут отличаться от английского либо предыдущего перевода.



I. ИСТОРИЯ

ИСТОРИЯ



- Информель (Informel)
- *Тансэкхва* (Dansaekhwa)
- Экспериментальное искусство и арт-группы
- *Минчжун мисуль* Minjung Art
- Гиперреализм
- Глобализация и номадизм

л. 1950-х – к. 1960-х гг.



н. 1970-х – к. 1980-х гг.



н. 1960-х – к. 1970-х гг.



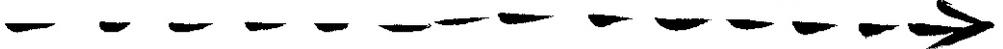
к. 1970-х – к. 1980-х гг.



с. 1970-х – к. 1980-х гг.



н. 1990-х – настоящее время



Что такое современное корейское искусство? Чем оно отличается от корейского искусства прошлых эпох и современного искусства других стран? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо сначала взглянуть на Новейшую историю Кореи и понять корейскую современность в контексте исторической полупериферийности страны и ее преодоления.

В период с 1910 по 1948 год Япония, оккупировавшая Корею, предприняла попытку тщательного уничтожения национальной самоидентичности народа Корейского полуострова. После освобождения корейцам нужно было выполнить сложную, но важную задачу по созданию и дальнейшему развитию независимого национального государства: найти золотую середину между сохранением традиционных ценностей и модернизацией всех сфер жизни восстанавливаемого общества. К большому сожалению, эта задача была почти забыта во время диктаторского правления президентов Пак Чонхи и Чон Духвана, т. е. до конца 80-х годов.

В середине прошлого века США казались жителям южной части Корейского полуострова самой модернизированной и развитой страной в мире. Как в эпохи Корё (918-1392 гг.) и Чосон (1392-1897 гг.) корейский правящий класс признавал Сунскую и Минскую империю центром цивилизационного мира и считал свою страну полупериферией империи, так и южнокорейцы середины XX века считали США идеальным образцом развитой страны, с которой они должны брать пример. Поэтому модернизация по западному, в частности, американскому образцу была важнейшей целью

южнокорейцев того периода. Традиционные национальные ценности были отчуждены от самих корейцев, которые осваивали западный ориентализм.

Под руководством первого президента Ли Сын Мана, получившего высшее образование в США, Республика Корея начала активно вестернизироваться в различных областях: от правительственной структуры до моды. В это время западный стиль жизни казался южнокорейцам образцом современности, а традиционные ценности воспринимались как символ отсталости, мешающей им достичь новых высот.

Тем не менее, ситуация с таким безусловным преклонением перед Западом и пренебрежением традициями постепенно стала изменяться после трагических событий в городе Кванджу. В мае 1980 года жители города провели акции протеста против нового военного режима, игнорировавшего конституцию и демократические принципы, но правительство жестоко, с применением огнестрельного оружия подавило демонстрацию. В итоге 154 человека погибли, 3139 человек получили ранения (среди них 376 погибли в результате осложнений после полученных травм), 1589 человек были арестованы, 76 человек остались пропавшими без вести. Чтобы избежать ответственности за произошедшую трагедию, военное правительство пыталось оправдать массовые убийства жителей города, скрывшись за авторитетом США. Южнокорейские СМИ, находившиеся под контролем военного правительства, распространяли ложные сведения, согласно которым США признали легитимность действующего правительства в Республике Корея и дали согласие на

использование военной силы при подавлении массовых беспорядков в городе Кванджу, хотя на самом деле правительство США узнало о случившемся только после того, как был открыт огонь. Отношение южнокорейского народа к Америке резко ухудшилось вследствие распространения этой ложной информации.

В сложившихся обстоятельствах интеллигенция Южной Кореи стала пересматривать мировоззрение, основанное на западных ценностях. Начали развиваться собственные взгляды на мироустройство, в центре которых был поставлен корейский народ как самостоятельный субъект истории. В процессе пересмотра традиционных национальных ценностей сформировалось своеобразное течение народной культуры – «*Минчжун Мунхва*». Оно было тесно связано с разнообразными антидиктаторскими демократическими движениями в Республике Корея, развивавшимися в 80-х годах XX века.

В июне 1987 года, благодаря непрерывной деятельности движения сопротивления, граждане Республики Корея наконец смогли разрушить старый диктаторский режим и добиться установления демократии. В итоге корейский народ приобрел большую уверенность в своей силе. Повысилось чувство национального достоинства не только среди интеллигенции, но и среди народа. Вместе с распространением постмодернистского течения и плюрализма по всему миру, население Республики Корея в последнее время по-новому осознает важность сохранения и развития своих традиционных ценностей.

Итак, в настоящее время для корейцев современность больше не означает подражание западной цивилизации, как это было в прошлом веке. Современное корейское искусство признает свою самобытность, сплавленную с универсальными ценностями всех времен и стран мира. В итоге рождается новое понятие о современности.

В первой главе нашей книги мы бегло рассмотрим историю корейского современного искусства. В связи с ограниченностью объема пришлось опустить детали, однако мы постарались максимально раскрыть и описать основные направления. Надеемся, что данный текст сможет стать простым и верным путеводителем в мир истории корейского современного искусства.

ИНФОРМЕЛЬ | INFORMEL | 앵포르멜

с. 1950-х – к. 1960-х гг.

Основные художники:

Юн Мённо | Yoon Myung Ro | 윤명로
Чон Ённёль | Jeong Yeongryeol | 정영렬
Ли Бонъёль | Lee Bongyeol | 이봉열
Пак Собо | Park Seo-Bo | 박서보
Ким Чханъёль | Kim Tschang-Yeul | 김창열
Чан Сонсун | Sung Soon Jang | 장성순
Чо Ёник | Jo Yongik | 조용익
Сон Чхансон | Son Chan Sung | 손찬성
Бан Хечжа | Bang Hai Ja | 방혜자
Ким Чонхак | Kim Chong Hak | 김종학
Ю Ёнгук | Yoo Young Kuk | 유영국

Корейская война (1950-1953 гг.) привела к огромным разрушениям на всем Корейском полуострове. В течение трех лет войны погибло более 1,7 млн. человек. Обе Кореи стали одними из самых бедных стран в мире, так как ни в южной, ни в северной части практически не осталось промышленного производства. Люди страдали от постоянной нехватки продовольствия, а самое страшное – война еще не полностью закончилась. Стороны лишь договорились временно прекратить огонь на неопределенное время. Корейцы того времени жили в постоянной нужде и ужасе перед смертью.

Мировоззрение молодых художников, переживших тяготы войны в юности, неизбежно отличалось от мировоззрения старшего поколения. Это различие нашло свое отражение в новых чертах изобразительного искусства, которые почти не проявлялись в довоенный период: деформация фигуры, чистая абстракция, подчеркнутая экспрессивность. Подобные тенденции в изобразительном искусстве, возникшие в середине 50-х годов, стали известны под названием «горячая абстракция», или «*информель*».

Информель - название, заимствованное из французского языка (art informel, информализм). Отсюда можно заключить, что корейский стиль *информель* был вдохновлен французским информализмом. Тем не менее, в произведениях этого течения наблюдается не только французское влияние, но и отсылки к американскому направлению «живопись действия» (action painting). Опираясь на интуицию и чувства, художники корейского *информеля* свободно и экспрессивно выражали свои эмоции. Грубые фактуры, выполненные в смешанном

материале, и экспрессивные мазки ярких кричащих цветов напоминают об огромном энтузиазме художников нового поколения и одновременно говорят об их глубоком отчаянии в тяжелых обстоятельствах послевоенной жизни.

Если говорить только о названии и поверхностных характеристиках, то вполне можно утверждать, что корейский *информель* является лишь имитацией западного искусства 40-х годов. Однако это не вполне корректно. Конечно, нельзя отрицать влияние западного искусства, но возникновение корейского *информеля* имеет свою историческую причину, которой стала сложившаяся ситуация после разрушительной войны. Вторая мировая и Корейская войны стали потрясением не только на материальном уровне, но и для системы мышления людей, испытавших на себе варварство и насилие «разумных зверей». Смерть, разрушение и страдание всегда стояли рядом с человеком, уверенным в своей силе и не осознающим своего конца. Но теперь люди поняли, что надежда на постоянное совершенствование мира путем использования человеческого разума и наступление светлого будущего оказалась абсурдной. Мир (или бог) не отвечает на вопрос о смысле существования. Ответ должен дать сам человек. Сила случайности оказалась вернее силы разума. С таким пониманием мира художник больше не мог прославлять вечное и прекрасное, как это делали художники старшего поколения в прежнем фигуративном стиле живописи, потому что теперь они казались лишь ложными грезами.

В октябре 1960 года художники *информеля* выступили против сформировавшегося во время японской оккупации

корейского академизма, чья власть монополизировала сферу искусства в Республике Корея. В знак протеста молодые художники организовали уличный показ картин на стенах дворца Кёнбоккун и Токсугун, в то время как рядом проходила выставка номинантов государственного конкурса *Кукчжон* (National Art Exhibition, 국전), в основном представлявшая работы в консервативном академическом стиле. В своем манифесте молодые художники упрекали канонизированный академический стиль и требовали свободы выражения, более соответствовавшей духу времени. Благодаря непрерывной активной творческой деятельности, молодые художники *информеля* с начала 60-х годов уже нередко выставлялись на международных выставках и познакомили зрителей всего мира с корейским современным искусством.

ТАНСЭКХВА | DANSAEKHWA | 단색화

н. 1970-х – к. 1980-х гг.

Основные художники:

Ха Чонхён | Ha Chong Hyun | 하종현
Ким Ки린 | Kim Gi-lin | 김기린
Пак Собо | Park Seo-Bo | 박서보
Чон Санхва | Chung Sang Hwa | 정상화
Чон Чхансон | Chung Chang Sup | 정창섭
Юн Мённо | Yoon Myung Ro | 윤명로
Ли Уфан | Lee Ufan | 이우환
Юн Хёнгын | Yoon Hyung-Geun | 윤형근

В 1970-х годах в Республике Корея существовали разные экспериментальные движения современного искусства. Самым крупным и известным среди них стало течение монохромной абстрактной живописи, ныне называемое «*тансэхва*», стиль которой характеризуется монохромностью и плоскостностью. В живописи *тансэхва* почти не наблюдается конкретной формы, напоминающей определенный предмет или даже вызывающей абстрактную эмоцию. Большинство картин художников *тансэхва* выполнены в одном цвете, близком к ахроматичности: черный, серый, белый, бежевый и т. д. Вместе с этим в живописи *тансэхва* подчеркивается плоскость гомогенной поверхности. Полотна художников на первый взгляд напоминают живопись цветового поля Барнетта Ньюмана или Марка Ротко: на них не изображено ничего конкретного, только монохромное цветовое поле. Но если всмотреться в детали, можно увидеть, что плоскость поверхности составлена из многочисленных мелких фактур материала, выполненных бесчисленными повторными нанесениями и удалением мазков.

В *тансэхва* картина является не просто «маслом на холсте», а полем осуществления замыслов художника, отличных от идей западного искусства. Художники *тансэхва* используют идеи древних восточных философских школ, в частности буддизма и даосизма, для объяснения своего произведения, точнее, художественного акта: удаления грунта с холста повторным проведением линий карандашом (Пак Собо), вытеснения краски через щели грубого пенькового холста (Ха Чонхён), повторного выскабливания и переписывания мелких

частей высушенной монохромной картины (Чон Санхва) и т. д. Такой повторный длительный акт напоминает продолжительную и весьма мучительную медитацию буддийского монаха в попытке достичь нирваны. Этот незавершающийся процесс поиска глубочайшей истины восточных философских учений путем «разговора» художника с материалом и создания «молчаливой» картины является главной целью данного художественного движения.

Тем не менее, такая трактовка живописи *тансэхва* требует дополнительного объяснения. Необходимо отметить, что многие главные художники течения *тансэхва* в 60-х годов занимались живописью *информеля*, эстетика которого противоречит характеристике *тансэхва*. Как можно объяснить такой резкий поворот творческого пути? Исследователи течения *тансэхва* обращают внимание на период, когда течение только оформилось – начало 70-х гг. В этот период социальная и экономическая ситуация в Республике Корея стала более стабильной, чем была в послевоенные годы. По этой причине условия жизни корейских художников и их окружения также начали улучшаться. Открывались разнообразные выставки, освещающие более широкий круг работ художников нового поколения, которые раньше не могли выставляться из-за системы государственного конкурса. Многие корейские художники начали участвовать в международных выставках и становились известными. В этот период, в связи с уже приобретенным немалым международным опытом, корейские художники начали осознавать важность национальной идентичности в искусстве,

так как, несмотря на историческую справедливость возникновения *информеля* на корейской почве, в его пластическом языке явно наблюдалось влияние западного модернистского искусства. Корейские современные художники задумались о «корейскости», которая могла бы охарактеризовать национально-культурную уникальность на международном арт-рынке, и в итоге они обратились к древней восточной философии. Иначе говоря, «корейскости» течения *тансэхва* на основе традиционной восточной философии не была естественным выражением идей художников, а всего лишь являлась необходимостью для рекламы «национального бренда».

Несмотря на подобную критику, *тансэхва* имеет большое значение в истории корейского современного искусства в качестве первой попытки выражения национальной самобытности. В последнее время вместе с ростом интереса к *тансэхва* на международном арт-рынке в Республике Корея оно часто становится предметом научных дискуссий. Нет сомнений, что в ближайшее время критики и искусствоведы смогут найти более прогрессивную интерпретацию *тансэхва*.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО и арт-группы

н. 1960-х – к. 1970-х гг.

Основные художники:

Квак Инсик | Kwak In-Sik | 곽인식
Ли Сынхэк | Lee Seung-taek | 이승택
Ким Гурим | Kim Kulim | 김구림
Кан Кукчжин | Kukjin Kang | 강국진
Чон Канчжа | Jung Kang Ja | 정강자
Чон Чхансын | Chansung Chung | 정찬승
Ли Гонъён | Lee Kun-Yong | 이건용

Как уже было отмечено выше, в 1970-х годах в Республике Корея помимо *тансэхва* процветали и другие экспериментальные творческие движения. Радикальные художественные эксперименты проводились в основном по инициативе небольших арт-групп, которые начали свою деятельность уже в середине 1960-х годов.

Быстро изменявшаяся политическая и социальная ситуация 60-х годов в Республике Корея привела к резкой смене мировоззрения людей. Апрельская революция (1960 г.), военный переворот (1961 г.), политика реформ и индустриализация в Третьей республике Южной Кореи пошатнули традиционные духовные и общественные ценности и, как уже было упомянуто, поставили во главу угла западный материализм*. Кроме того, правительство Третьей республики, пришедшее к власти в результате военного переворота, взяло за основу авторитарные методы управления государством и вынудило население стать «борцами за индустриализацию отечества». Распространение материализма и фрагментация общества привели к автономии индивида и его самоотчуждению, а жесткий авторитаризм превратил страну в казарму. В таких обстоятельствах молодые художники, чувствовавшие проблемы своего времени, старались найти

* Третья республика Южной Кореи, существовавшая с 1963 г. по 1972 г., была установлена вследствие редактирования Конституции Республики Корея 17 декабря 1962 г. в Верховном Совете Национальной Перестройки, сформированном путем военного переворота 1961 г. под руководством генерал-майора Пак Чонхи. Пак Чонхи занимал пост президента РК в течение 16 лет (Третья и Четвертая республики) и проводил «диктатуру развития».

выход из этой болезненной ситуации при помощи нового языка искусства.

Разные экспериментальные движения молодых художников, в т. ч. перформанс, хэппенинг и инсталляция, являлись частью попыток вырваться из круговорота проблем современного южнокорейского общества. Некоторые авангардистские художники уже в начале 60-х гг. исследовали традиционные корейские воззрения на вещи и природу, проводили экспериментальные перформансы. Например, Квак Инсик сначала разбивал природные камни, потом восстанавливал их с помощью гипса и других материалов, и в конце концов возвращал в природу. Ли Сынхэк обратил внимание на беспредметные природные элементы – огонь, ветер и дым – и использовал их в качестве материала для своего искусства. Он проводил акции, в которых опускал на поверхность реки горящие этюдники или пускал по ветру стометровую красную ленту. В этих экспериментах главным является не само природное явление, а акция художников, которые превращают это явление в средство художественного выражения и в конце концов возвращают ее в природу. В акциях подчеркивается традиционная корейская концепция вещей, где нет различий между интенционалом и экстенционалом, существующих в западной логике. Однако в творчестве этих художников еще не просматривались критические взгляды на проблемы, с которыми столкнулось корейское общество того времени.

Авангардистское движение, обратившееся к сложным вопросам, было активизировано с конца 60-х годов. В

перформансе «Убийство на берегу реки Хан» (1986 г.), проведенным художниками Кан Кукджином, Чон Канчжой и Чон Чансыном, зрители сожгли и похоронили «мошенника культуры» (псевдохудожника), «уклоняющегося от культуры» (идеалиста), «несправедливо разбогатевшего на культуре» (псевдомастера), «торговца культурой» (художника, сотрудничающего с диктаторской властью) и др., каждый из которых символизировал пассивных и безвольных культурных деятелей, не желающих решать актуальные проблемы корейского общества.

Такая ангажированная акция в 1970 году привлекла внимание широкой публики, которое, тем не менее, вследствие непонимания сразу перешло в неприятие. К тому же, радикальность авангардистских художников вызвала беспокойство со стороны авторитарных властей.

В июне 1970 года в Сеуле была организована «Четвертая Группа» (*Чесачиптан*, 제 4 집단). Она просуществовала всего лишь 2 месяца из-за давления со стороны как государственного управления в области культуры, так и представителей политической власти. Несмотря на крайне короткое время существования, она оставила большой след в истории корейского экспериментального искусства. Среди участников группы были не только художники, но и сценаристы, режиссеры, музыканты, модельеры и даже буддийский монах, занимавшийся искусством гравировки печатей. Такой необычный состав членов группы стал возможен потому, что участники стремились создать тотальное искусство, в котором были бы размыты границы между

разными видами творчества.

Акции «Четвертой группы» в основном отражали контркультурную тенденцию неприязни к высокой культуре, в которой господствовали представители старшего поколения. Такая радикальность не нравилась ни деятелям высокой культуры, ни представителям политической власти. В своей последней акции, «Похороны существующей культуры, искусства и режима», проведенной на улице в центре Сеула, участники тащили по улицам гроб, однако их сразу задержала и арестовала полиция за нарушение правил дорожного движения. В полицейском участке художников допрашивали о связях с КНДР. После освобождения власти преследовали не только художников, но и их семьи. В конце концов группа распалась.

В истории корейского экспериментального искусства 70-х годов нельзя обойти вниманием такие группы как «Корейская ассоциация авангардистов» (AG) и «Пространство и время» (ST). Их участники искали возможность размыть границы между искусством и повседневностью. Они обращали особое внимание на новые способы творческого выражения – использование объекта и инсталляции, которые освобождали искусство, заключенное в ограниченном формате плоской картины или скульптуры на пьедестале. Избавление искусства от традиционной формы обозначало противостояние старшему поколению художников, установивших гегемонию в сфере корейского искусства конца 60-х годов – художников *информеля*. Конфликт между авангардистами и консерваторами (хотя с точки зрения академизма довоенного

времени и эти «консерваторы» тоже являлись авангардистами) закончился в 70-х годах победой консерваторов и дальнейшим процветанием движения *тансэкхва*.

МИНЧЖУН МИСУЛЬ | MINJUNG ART | 민중미술

к. 1970-х – к. 1980-х гг.

Основные художники:

Хон Сондам | Hong Sung-Dam | 홍성담
О Юн | Oh Yo-on | 오윤
Им Оксан | Lim Ok Sang | 임옥상
Ли Чонгу | Lee Jong Gu | 이종구
Ким Чонхон | Kim Jeong Heon | 김정헌
Мин Чонги | Min Joung Ki | 민정기
Но Вонхи | Noh Won Hee | 노원희
Пэк Сунам | Baek Soo Nam | 백수남
Пак Пульттон | Park Bul-Dong | 박불똥

В истории современного корейского искусства существовали не только абстрактная живопись и авангардистские эксперименты, но и различные реалистические движения. Среди них самым своеобразным и исторически значимым в 1980-х годах стал «*минчжун мисуль*» (Minjung Art, People's Art).

Корейское слово *минчжун* дословно переводится на русский язык как «народ» или «публика», но его интерпретация в контексте истории общественных движений Республики Корея немного отличается. В истории общественных движений Республики Корея слово *минчжун* имеет следующее значение: просвещенный народ поработенного класса, сопротивляющийся несправедливой эксплуатации класса господствующего. В 70-80-х годах, когда активизировалось общественное движение против «диктатуры развития» авторитарных властей, слово *минчжун* приобрело значение народа, который в качестве исторического субъекта участвует в борьбе за демократизацию в области политики и экономики страны. В движении приняли участие не только крестьяне и рабочие, но также студенты и интеллигенция. Корейский искусствовед и критик Вон Донсок (Won Dong-Seok) в своем труде «Логика и перспективы *минчжун мисуль*» определил *Минчжун мисуль* как искусство, созданное рукой *минчжуна*, принадлежащее *минчжуну* и существующее для *минчжуна*. Таким образом, субъектом производства и потребления художественного произведения должен быть сам народ, и художник должен стать его частью.

Критики движения *минчжун мисуль* упрекают его в

чрезмерной агитационности и недостатке эстетического переживания. Действительно, немало работ представителей этого движения больше похожи на грубый политический плакат, чем на произведение высокой культуры. Тем не менее, нельзя не отметить, что такая ангажированность и грубость *минчжун мисуль* возникла и впоследствии усиливалась в качестве контркультурной реакции на противоречивое поведение культурных деятелей Республики Корея 70-80-х годов, в частности представителей течения *тансэхва*.

Некоторые ведущие художники и идеологи *тансэхва* «захватили» культурную власть в стране и заставили художников младшего поколения соблюдать их эстетический канон, отдаленный от действительности, в которой находился южнокорейский народ. Более того, несмотря на заявления художников *тансэхва* о важности сохранения «чистого искусства», некоторые представители течения часто принимали государственные заказы от военного правительства на историческую батальную живопись, прославляющую военных героев Кореи. Такое несовпадение теории и практики *тансэхва* вызвало разочарование у молодого поколения, выпускавшегося из художественных ВУЗов в 70-80-х годах.

Художники нового поколения чувствовали необходимость реформирования сферы изобразительного искусства страны. Замечая изолированность широкой публики от искусства *тансэхва*, которое имело мало правдивости в контексте восстановления и развития национальной традиции, они обращали внимание на корейское народное творчество, которое они считали наилучшим помощником в деле

восстановления национальной самобытности в изобразительном искусстве. К тому же, произошедшая в Кванджу трагедия и повышающаяся демократическая сознательность корейского народа сделали поиск образа национальной идентичности в народном искусстве еще более важным.

О Юн, один из молодых художников *минчжун мисуль*, изучал разные виды традиционного народного искусства и воплощал их специфику в творчестве гравюры. Его произведения характеризуются лаконичностью линии и динамичностью ее движения, что также можно увидеть в корейском народном искусстве. Не только О Юн, но и многие другие художники движения *минчжун мисуль* занимались гравюрой, уделяя ей особое внимание, так как этот вид искусства позволял легко делать множество копий, благодаря чему был широко доступен для простого народа.

Среди художников *минчжун мисуль* также существовали наследники критического социального реализма. В своих панно они запечатлели несправедливость и разложение современного южнокорейского общества, которое страдало от побочных эффектов быстрого экономического роста. Часть этих критических реалистов расширила свой диапазон творчества и примкнула к общественным движениям. Так, художники группы «Дурон» (Dureong, 두렁) активно участвовали в демонстрациях студентов и рабочих, создавая большие плакаты с требованиями протестующих, или раскрывающие образ народа, борющегося за свои права. Естественно, такой творческий путь был воспринят авторитарной политической

властью как предательство. Художники *минчжун мисуль* сталкивались с разными препятствиями в своей творческой деятельности. Нередко их арестовывали, а картины конфисковывали. Борьба *минчжун мисуль* за свободу критического творчества продолжалась до падения авторитарного режима в 1987 году. В настоящее время художники *минчжун мисуль* и их последователи продолжают разоблачать проблемы современного южнокорейского общества посредством языка критического реализма.

**Г И П Е Р Р Е А Л И З М ,
или новая фигуративная живопись
с. 1970-х – к. 1980-х гг.**

Основные художники:

Ко Ёнхун | Ko Young-hoon | 고영훈
Пак Тонъин | Park Dong-In | 박동인
Ким Канъён | Kim Kang Yong | 김강용
Ким Чханъён | Kim Chang-Young | 김창영
Пэ Тонхван | Bai Dong-Hwan | 배동환
Чи Сокчхоль | Ji Seok-Cheol | 지석철
Пён Чонкон | Byun Chonggon | 변종곤
Со Чончхан | Seo Jeongchan | 서정찬
Ли Сокчжу | Lee Suk Ju | 이석주
Чон Гюсок | Jung Kyu Suk | 정규석

Кроме художников *минчжун мисуль*, среди последователей реалистического движения Республики Корея 70-80-х годов существовали и те, кто пытался открыть новый уровень фигуративности в искусстве живописи. Если для творчества художников *минчжун мисуль* характерна политическая ангажированность и попытка изменить действительность силой искусства, то этим художникам присуща сосредоточенность на фотографической детализации изображаемой действительности. Художников данного движения и их последователей сегодня называют гиперреалистами, но на самом деле такое название не очень подходит для их определения.

Причина этого состоит в том, что гиперреализм как художественное течение в западном понимании, строго говоря, не мог существовать в южнокорейском искусстве того периода. Гиперреализм возник на Западе, где реалистическая традиция существовала более 500 лет и столкнулась с вызовом такой новой технологии, как фотография. Поэтому западные художники имели возможность размышлять о соотношении между реалистическим изображением и действительностью. Гиперреализм (*hyper* – “над” или “сверх”) ставит своей целью преодоление ограничений предшествовавшего ему реализма и перенесение реалистических установок на новый уровень искусства. Художники гиперреализма обычно используют фототехнику для совершенствования своих произведений. Если фотография считается копией действительности, то гиперреалистическая живопись является копией этой копии. Тем не менее, благодаря крайне детальному и точному

изображению, гиперреалистическая живопись выглядит более близкой к действительности, чем фотография. Такая смена приоритета между действительностью и ее копией дает зрителю возможность поразмыслить над реальностью, насыщенной симулякрами новой мультимедийной эры, в которой он живет. В данном контексте гиперреализм имеет связь с поп-артом – ведущим течением западного искусства 60-х годов, которое заняло значимое место в истории современного искусства. Однако ситуация в Республике Корея 70-80-х годов существенно отличалась от ситуации на Западе: отсутствовала реалистическая традиция, которую нужно было преодолеть; отсутствовали взаимоотношения живописи и фотографии в развитии реализма; отсутствовала связь с поп-артом.

Несмотря на такие различия, термин «гиперреализм» широко употребляется для обозначения художественного течения в южнокорейской живописи, появившегося в 70-х годах. Возможно, причина заключается в том, что на его зарождение неизбежное влияние оказал американский гиперреализм. Как бы то ни было, в последнее время среди корейских искусствоведов существует мнение о необходимости отличать корейский гиперреализм от западного и дать ему более подходящее название – «новая фигуративная живопись». Однако использование такого термина поднимает новую проблему в определении и классификации течений, которую сегодня активно обсуждают корейские искусствоведы. Необходимо учитывать этот аспект, хотя здесь мы для удобства используем термин «гиперреализм».

Важно отметить, что сами корейские художники этого течения уверенно заявляют: их искусство не является эпигоном западного гиперреализма. Авторы сознательно развивали своеобразную логику фигуративности, отличающуюся от западной. Несмотря на то, что их работы демонстрируют внешнее сходство с работами западных гиперреалистов относительно техники изображения, южнокорейская гиперреалистическая живопись 70-80-х годов отличается от западной содержанием и темой. В корейском гиперреализме явно прослеживаются субъективные эмоции и символическое высказывание художника, что сознательно устранено в западной гиперреалистической живописи. Западный гиперреализм характеризуется стремлением к изображению максимально объективного и, соответственно, холодного механического взгляда на предметы, но видение художника корейской гиперреалистической традиции более человечно. Часто изображаемыми предметами становятся объекты природы (например, камни, песок, капли воды, трава) или предметы, созданные из них (кирпичи, глинобитная стена и т. д.). Также в работах часто появляются объекты инфраструктуры (железная дорога, лестница). Хотя в картинах корейских гиперреалистов отсутствует человеческая фигура, через изображение объектов, намекающих на отношение людей к природе и обществу, корейская гиперреалистическая живопись метафорично говорит о существовании человека в мире.

Из-за разделения сферы современного искусства Республики Корея на два крупных лагеря (*тансэкхва* и *минчжун*

мисль) южнокорейский гиперреализм 70-80-х годов не смог обратить на себя достаточное внимание теоретиков искусства и остался почти незаметным. Однако с 2000-х годов вместе с появлением нового поколения художников, выросших в среде потребительского общества и массовой медиакультуры, гиперреализм в Республике Корея смог переродиться и стать предметом большего интереса. В настоящее время южнокорейские художники-гиперреалисты хорошо понимают контекст западного гиперреализма 60-х гг., они также унаследовали опыт предыдущего поколения и успешно выражают свое художественное видение мира и человека посредством сверхточного изображения актуальной действительности.

Г Л О Б А Л И З А Ц И Я И Н О М А Д И З М

н. 1990-х гг. – нынешнее время

Основные художники:

Нам Джун Пайк | Nam June Paik | 백남준
Ли Уфан | Lee Ufan | 이우환
Кимсуджа | Kimsooja | 김수자
Со До Хо | Suh Do-Ho | 서도호
Ян Хегю | Haegue Yang | 양혜규
Ку Чжона | Koo Jeong A | 구정아
О Инхван | Oh In Hwang | 오인환
Хо Ынгён | Hur Unkyung | 허은경

Зная современное либерально-демократическое общество Республики Корея, сложно поверить, что ее гражданам до 1989 г. было запрещено выезжать в другую страну без специального правительственного разрешения. Для получения этого разрешения и заграничного паспорта нужно было ясно объяснить причину поездки (например, деловая поездка или получение образования). По сравнению с нынешним временем, число художников, имевших опыт жизни в другой культурной среде, было невелико. Немногим удавалось выиграть конкурсы и получить шанс поехать за границу, представить свои произведения на международных выставках. Художник, живущий и работающий за рубежом, был редчайшим случаем. Однако с 1989 г. ситуация начала меняться.

Вместе со снятием ограничения на выезд за границу начался туристический бум среди южнокорейцев. Стало активно развиваться международное сотрудничество во многих отраслях, и сфера искусства не стала исключением. При желании художник мог свободно отправиться в другую страну и общаться с любыми художественными деятелями, посещать зарубежные галереи, музеи и международные выставки, чтобы расширить свой творческий горизонт. В 90-х гг. опыт пребывания за рубежом среди художников уже не был такой редкостью, как раньше. В южнокорейском современном искусстве началась эра глобализации.

Глобализация в искусстве одновременно обозначала и деконструкцию творческой иерархии, и демократизацию искусства. До этого, чтобы стать «хорошими» художниками,

творческая молодежь должна была ознакомиться с определенным стилем старшего поколения, главенствующим в то время в сфере изобразительного искусства (например, академизм 50-60-х годов или *тансэххва* 70-80-х годов). Но с 90-х годов, вследствие распространения постмодернистического плюрализма, ни одно течение не могло более доминировать в сфере южнокорейского искусства. Все стили и течения получили право на существование.

Конечно, до наступления эры глобализации существовали корейские художники, свободно развивавшие свое искусство, не обращая внимания на «моду» и престижность. Нам Джун Пайк (корейское произношение – Пэк Намджун) был как раз одним из таких художников. Благодаря материальной поддержке семьи, он с юного возраста смог переехать за границу, где сформировал свой собственный взгляд на искусство и развивал свою художественную теорию. Он предвидел новые возможности технологий в различных сферах творчества и стал основателем совершенно нового вида искусства – видео-арта.

Нам Джун Пайк идентифицировал себя с гражданином мира и осуществлял план по объединению Запада и Востока силой искусства. Объявляя себя «желтой угрозой», он претендовал на роль Чингисхана новейшего времени – не как завоевателя или разрушителя, но как человека, объединившего Запад с Востоком. В своем телепроекте «Доброе утро, мистер Оруэлл» автор смог осуществить задуманное. Благодаря спутниковым технологиям связи и современным видеотехнологиям 1-го января 1984 года мир стал одним

целым. Спутниковая система трансляции соединила в реальном времени студии в Нью-Йорке и Париже. В Нью-Йорке выступали Джон Кейдж, Мерс Каннингем и др., а в Париже – Шарлотта Мурман, Йозеф Бойс и др. Их совместное шоу транслировалось в реальном времени в Сеул, Берлин, Париж и Нью-Йорк. В нем участвовали более 100 артистов, а зрителями стали более 25 млн. человек. Джордж Оруэлл в своем романе «1984» предсказал установление тоталитарного государства, которое контролирует личность и отнимает ее свободу посредством технологии массовых коммуникаций; Нам Джун Пайк же обнаружил в средствах массовой коммуникации не контроль, а, наоборот, возможность для свободного общения личностей.

Нам Джун Пайк был предшественником многих корейских художников, которые не ставят себе ограничений и творят в различных уголках мира. Как номады, они не желают оставаться на одном месте, а переезжают в другие страны, где есть возможности для нового творческого развития, трансформации своего образа жизни и мировоззрения. Эта тенденция набирает обороты вместе с распространением программ арт-резиденций по всему миру. В настоящее время корейские художники свободно пересекают границу не только в физическом, но и в духовном смысле. Такой распространенный номадизм, с одной стороны, обеспечивает свободное развитие творческого пути художника, а с другой – вызывает беспокойство в связи с проблемой национальной самоидентификации в современном корейском искусстве, укреплявшейся долгое время художниками прошлых поколений.



Вверху: **Нам Джун Пайк**, *Good Morning Mr. Orwell*, 1984, вид экспозиции в Арт-центре Нам Джун Пайка в 2014 г.

Внизу: **Кимсуджа**, *Боттари грузовик – иммигранты*, 2008, вид экспозиции в музее современного искусства Валь-де-Марна в 2008 г.

Кимсуджа и Со До Хо особенно ярко выделяются успешным сочетанием национальной своеобразности и опыта жизни за рубежом среди таких «номадических» корейских художников. Кимсуджа использовала *боттари*, т. е. цветные платки, в которые корейские женщины упаковывают вещи для переезда, в своей серии своих работ о миграции. Вопрос миграции – универсальная тема, которую, однако, нелегко затрагивать при отсутствии личного опыта жизни в качестве иностранца в чужой стране; *боттари* же являются элементом национальной и гендерной особенности художницы. Со До Хо с помощью полупрозрачной хлопчатобумажной ткани воспроизводит жилые пространства в Южной Корее и США, которые были его домом в разное время. Материал этих объектов аналогичен тому, из которого шьют корейский традиционный костюм. Посредством такой «текстильной архитектуры» художник затрагивает тему перемещения фиксированного пространства, которую он вывел из личного опыта переселения из привычного в чужое для себя место.

Благодаря постоянно продолжающемуся поиску пути сохранения и развития своей национальной идентификации в искусстве, южнокорейские современные художники смогли не растерять свою аутентичность в эпоху глобализации. Начиная с 90-х гг., произведения современных корейских художников стали высоко оцениваться зрителями и критиками крупных зарубежных музеев и международных выставок, в чем немалую роль сыграла успешно найденная гармония между универсальными ценностями и самобытными национальными особенностями. Благодаря такой положительной оценке

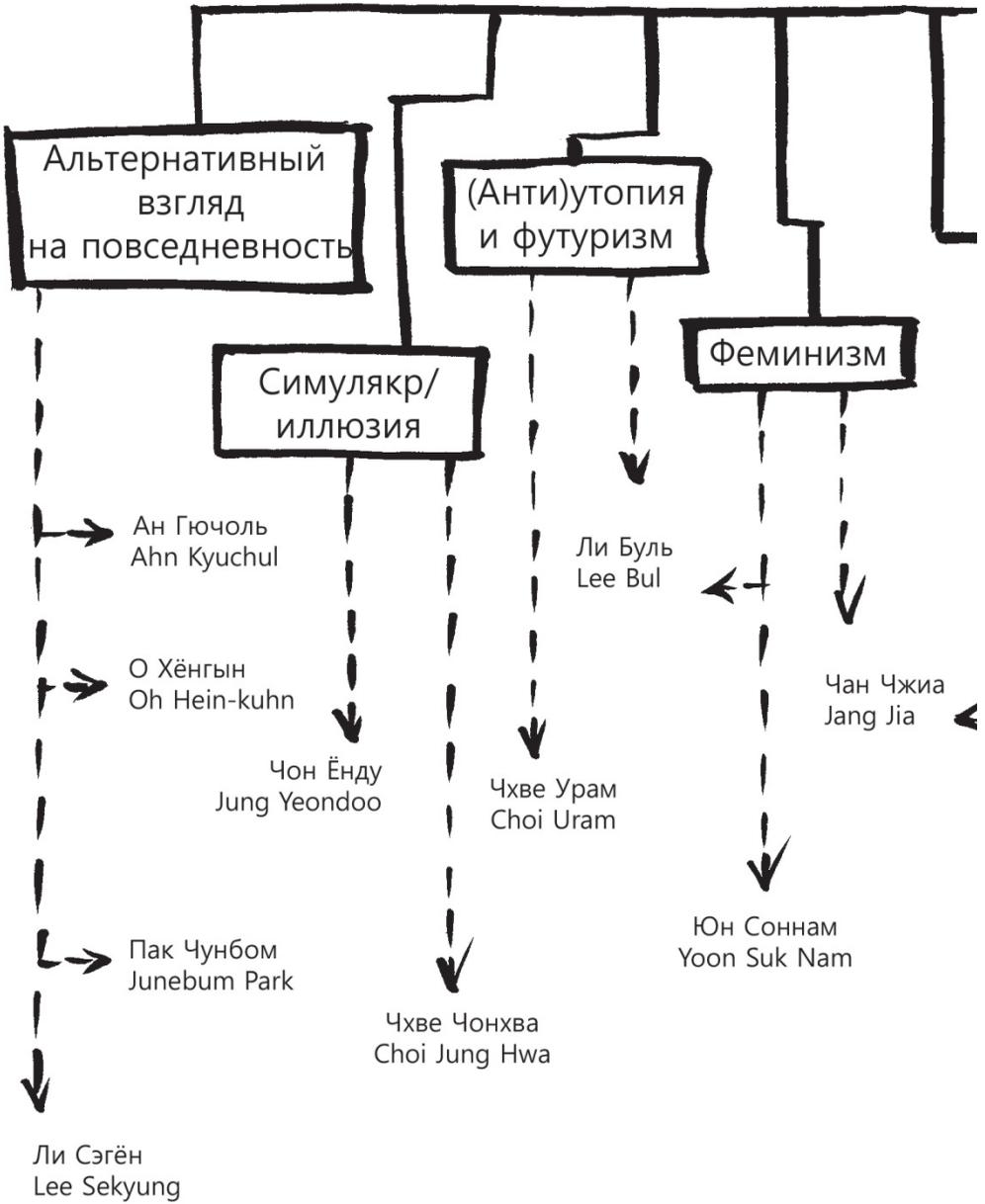
корейское современное искусство постепенно приобретает все большую международную известность.

Завершая обзор истории современного искусства Кореи, хочется отметить, что со второй половины XX в. для корейцев понятие «современность» перестало быть западным. Сегодня корейцы считают, что стать современным можно только путем сочетания глобального и традиционного. Таким образом, травма от попытки культурного геноцида во время первой половины XX в. постепенно излечивается посредством преодоления исторической полупериферийности корейцев (по крайней мере, в современном искусстве такая тенденция явно прослеживается). В современном плюралистическом мире не существует центра или края, нет ни верха, ни низа, а также нет границ. В нем все виды искусства и национальные культуры значимы и имеют право на существование. Понимание этого позволяет осознать чувство собственного достоинства и одновременно сохранить скромность. Корейское современное искусство является лишь частью мирового искусства, но вместе с тем оно также содержит в себе и ценность, которая сопоставима с ценностью искусства всего мира. Надеемся, наши читатели смогут почувствовать это, читая эту скромную, но насыщенную книгу.

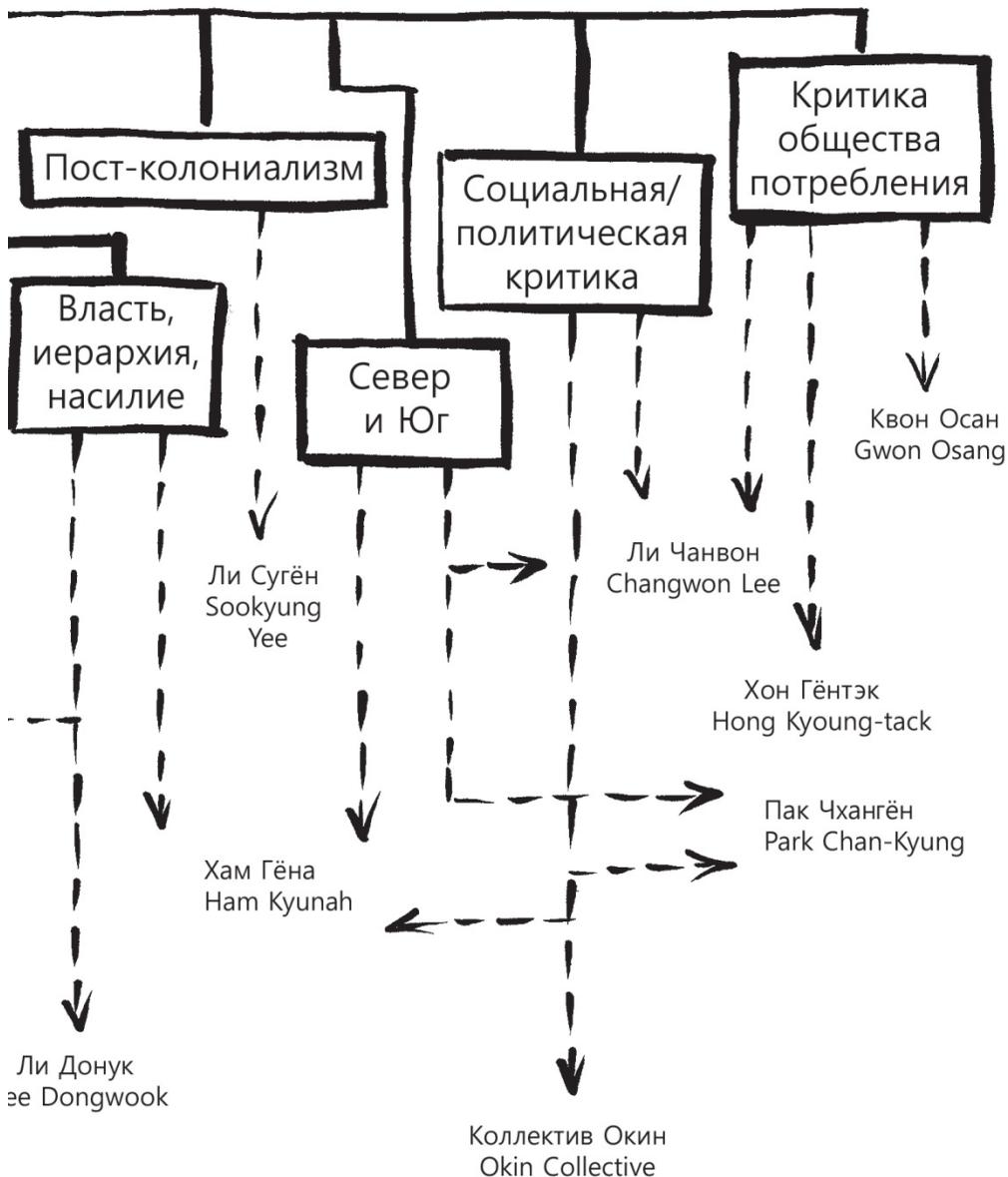


II. ХУДОЖНИКИ И ТЕМЫ

ХУДОЖНИКИ



И ТЕМЫ



Говоря о современных корейских художниках, довольно сложно выявить главных лиц или основные направления. Как уже было отмечено, постмодернизм, пришедший в Корею в 1990-х годах, стал источником плюрализма, который позволяет сосуществовать огромному разнообразию арт-практик без выделения какой-либо одной из них в качестве главенствующей. Поэтому в данной главе, где освещается творчество современных корейских художников, мы не стали применять строгих критериев при выборе – хотя бы потому, что критерии (количество персональных выставок, участие в биеннале, упоминания в медиа и т.д.) в итоге не дают гарантий объективности. Вместо этого мы постарались максимально широко отобразить то многообразие художественной деятельности, которое существует в Корее на сегодняшний день.

Ан Гючоль | Ahn Kyuchul | 안규철 р. 1955

Ан Гючоль работает в жанрах скульптуры, инсталляции и графики. Он относится к первому поколению корейских художников, получивших образование за границей. Учеба в Германии в 1980-х гг. оказала решающее влияние на его дальнейшее развитие: именно она дала ему возможность очертить горизонт мирового современного искусства и в то же время осознать историческую разницу между Кореей и Западом.

Ан Гючоль не относит себя к определенному течению либо стилю, хотя часто пользуется репутацией концептуального художника. Это утверждение не вполне верно, учитывая, что он не принадлежит напрямую ни к эпохе, ни к идеям концептуализма. Концептуальным его искусство можно назвать постольку, поскольку форма художественного выражения подчинена общему замыслу.

В круг интересов художника входят ничем не примечательные предметы быта, а также язык в качестве средства коммуникации и передаваемое с его помощью повествование. Художник сосредотачивается на сущности обычных вещей, пытаясь проникнуть в их внутренние смыслы, а также нащупать границу, когда обыкновенный предмет



Ан Гючоль, *Один и единый стол*, 2013

переходит в категорию искусства. Образам предметов в работах художника зачастую присуща незавершенность, нестабильность, отражающая внутреннее состояние легкой меланхолии.

Например, в инсталляции «Один и единый стол» (2013) собрано вместе около десятка столов. Они различаются по высоте, но при этом их поверхности образуют ровную горизонтальную плоскость. Это достигнуто за счет стопок книг разной высоты, которые подложены под ножки стола. Столы имеют разные предназначения и названия: кухонный, обеденный, письменный, рабочий; они могут кому-то принадлежать, иметь свою историю. Однако, собранные художником в один единый, столы изменяют свою функцию. Трансформациям художник подвергает не только мебель, но и сумки, обувь, шляпы, молотки, кирпичи. Вырванные из контекста, они зачастую преобразены и однозначно нефункциональны. Ан Гючоль исследует изменения, которые происходят, если назвать эти предметы искусством.

Художника также интересует парадокс «все и ничто»: он приравнивает эти понятия друг к другу, в чем можно увидеть критику и предупреждение современному обществу. Действительно, как часто люди, добившись чего-то, к чему долго стремились, обнаруживают, что это обесценилось, и все усилия потрачены впустую? Тогда почему бы не пойти от обратного и не прикладывать усилия для того, чтобы ничего не добиваться? Ан Гючоль предлагает ставить ошибку своей целью. В итоге, по идее автора, необходимо задаться вопросом: что случится, если ничего не случится?



Квон Осан | Osang Gwon | 권오상

р. 1974



Квон Осан, *SlipSlider*,
2006-2007, цифровая печать,
смешанная техника, 40×173×63 см

Квон Осан из фотографий делает скульптуры людей. Для этого художник наклеивает фотографии модели на пенопласт. Свои работы он называет фотографической скульптурой (photo-sculpture).

Будучи студентом, Квон Осан устал передвигать тяжелые металлические и каменные работы и захотел создать «легкую

скульптуру». Это привело его к идее соединения двух видов искусства: скульптуры и фотографии. В отличие от традиционной тяжелой и монументальной пластики, работы Квон Осана очень легкие. Можно сказать, что автор упростил процесс создания скульптуры, так как решает техническую задачу передачи объема и реалистичности при помощи фотографии. Квон Осан намеренно наклеивает фотографии так, чтобы были видны стыки, разрушая тем самым иллюзию и подчеркивая тот факт, что скульптуры сделаны из снимков.

Что движет художником, зачем из фотографий складывать объемные фигуры? Наблюдая за процессами, происходящими в обществе, увлеченном маркетингом, потреблением, гламуром и глянцем, он пришел к мысли о том, что в современном мире фотографии часто заменяют реальность. Основным источником вдохновения художника – это гляцевые журналы, поэтому его фигуры гладкие, яркие и блестящие, словно картинки. Квон также обращается за вдохновением к греческой скульптуре, и его модели нередко стоят в позах, напоминающих греческих богов. В целом его скульптура, так же как и греческая, является выражением культа, только не культа красоты человеческого тела, а культа гламура и потребления. Произведения Квон Осана – это портрет современного общества и продукт современности, увлеченной и переполненной картинками, умеющей воспринимать себя только через глянец фотографий.

www.osang.net



Л и Б у л ь | L e e B u l | 이 불

р. 1964

Ли Буль – одна из самых ярких фигур современного корейского искусства, привлекла к себе внимание инсталляцией «Majestic Splendor» в MoMA (1995). Художница декорировала яркими нитями, бусинами и лентами туши рыб, каждую из которых поместила в отдельный прозрачный полиэтиленовый пакет. Красота ярких узоров привлекала зрителей, однако с течением времени туши начинали разлагаться, издавая характерный запах, что привело к досрочному демонтажу выставки. Рыбы в работе символизировали природу или плоть, над которой совершается насилие.

С конца 1990-х Ли Буль начала раскрывать тему стремления человека к идеальному существованию, некоей утопии, которая обречена на неизбежный провал, однако, несмотря на это, продолжает заставлять человека стремиться к реализации этой мечты. Данная тема была наиболее проникновенно раскрыта в серии работ «Киборги (Cyborgs)», принесшей Ли Буль мировое признание. Киборги – это висящие в воздухе одноцветные силиконовые либо фарфоровые фигуры, созданные под влиянием японского анимэ и классической греческой скульптуры. У идеально проработанных, гладких, словно отшлифованных фигур явно женского пола не хватает частей тела: головы, руки или ноги. Киборги со словно ампутированными частями безупречно красивы и ужасны одновременно. Ли Буль не дает им быть

совершенными, чтобы показать, насколько несостоятельна мечта человека об идеальном теле (как известно, Южная Корея занимает лидирующее место в мире по количеству проводимых пластических операций) и сверхсильном бессмертном человеке. Кроме этого, киборги – это визуализация стереотипного представления о роли женщины в обществе, об идеальной женщине, матери и жене.

Сегодня Ли Буль еще более убежденно исповедует «пессимистическую веру в прогресс». Она создает сложные архитектурные композиции, в которых раскрываются темы утопии и ее недостижимости. По мнению Ли Буль, утопические устремления человека часто реализуются в архитектуре. Однако, создавая архитектурные сооружения своей мечты, люди обречены на осознание того, что она недостижима. Автор очарована этими неудачами и утопичными идеями, которые никогда не будут материализованы.

www.leebul.com



Ли Донук | Lee Dongwook | 이동욱 р. 1976

Ли Донук из полимерной глины «скалпей» создает миниатюрные, размером с указательный палец, гиперреалистичные фигурки обнаженных людей, которые испытывают сильнейшие физические муки, носят одежду, сделанную из человеческой кожи, но при этом на их лицах не выражено никаких эмоций. Скалпей используют в

пластилиновой анимации, и Ли Донук познакомился с полимерной глиной, будучи студентом. Скалпей до обжига не застывает и не засыхает; художник использует это свойство материала, чтобы усилить эффект реалистичности, вдохнуть в фигурки жизнь.

В ранних работах художник часто менял между собой роли человека и животного, например, помещал фигурки людей в консервные банки, где они лежат подобно анчоусам, или насаживал тела на крючок вместо наживки. В 2006 году он создал несколько работ под названием «Бонсай», которые представляют собой нагроможденные друг на друга, словно туши животных, заплывшие жиром обнаженные человеческие тела. Человек представлен как существо, роль и значение существования которого решено за него обществом. Так художник раскрывает тему отношений между обществом и человеком, а также отношений между людьми.

Создавая гиперреалистичные фигурки, оказавшиеся в абсурдных ситуациях, художник играет с чувствами зрителя, который испытывает противоречивые эмоции любопытства и неприязни одновременно. Творчество Ли Донука сосредоточено на противоречиях, присущих жизни людей, он затрагивает тему власти и отчуждения человека, живущего в двух реальностях. Его человечки – это миниатюрный портрет современного человека, который, желая того или нет, часто испытывает различного рода страдания.



Ли Сугён | Sookyoung Yee | 이수경 р. 1963

Главной темой для Ли Сугён стали культурные барьеры. Одна из крупных серий художницы – «Переведенная керамика», для которой она возводит высокие, хаотичные, деформированные скульптуры из осколков отбракованных фарфоровых изделий, найденных в корейских гончарных мастерских. Художницу трогает тот факт, что потенциальные предметы роскоши, предназначенные для обращения со всей возможной осторожностью, оказываются заброшенными и ненужными из-за незначительных дефектов. Она собирает их осколки вместе, тем самым создавая новые связи и одновременно оспаривая утверждение о том, что разбитая керамика бесполезна. Осколки склеиваются с помощью пластиковой эпоксидной смолы, которая затем покрывается золотой краской. Здесь художница прибегает к игре слов: в корейском языке слово «*гым*» означает одновременно как трещину, так и золото. Трещина подчеркивается, превращаясь из недостатка в украшение. Склеивая осколки воедино, художница совершает символический акт преодоления травмы, и керамика в ее руках получает новое рождение.

В глобальном смысле в данной серии автор обращается к проблеме восприятия и трактовки культуры. Отправной точкой послужил проект, в котором художница сделала запрос итальянскому мастеру гончарного дела на создание предметов белого корейского фарфора *пэкчжа* при условии использования в качестве образца изображений, фотографий и

стихов, посвященных ей. Результатом, как и можно было ожидать, стал фарфор, не относящийся в полной мере ни к корейской, ни к западной традиции – скорее, некий химерический сплав, прошедший своеобразный «культурный перевод». Художницу занимает интерпретация корейской традиции иностранцем, человеком с другой культурной базой, а также вопрос возможности взаимопонимания. В итоге зритель может видеть, как сильно изменяется смысл в процессе многочисленных переводов – именно к этому факту отсылает название серии.

Ли Сугён иронично высказывается на тему взаимного недопонимания культур, которое до сих пор не преодолено, несмотря на провозглашенный глобализм. Она совершает попытку переосмысления корейской керамической и живописной традиции, одновременно критикуя как ориентализм, с которым неизбежно сталкивается азиатский художник на Западе даже в наши дни, так и чрезмерное чувство национальной гордости и превосходства, усердно пропагандируемое официальными корейскими властями.

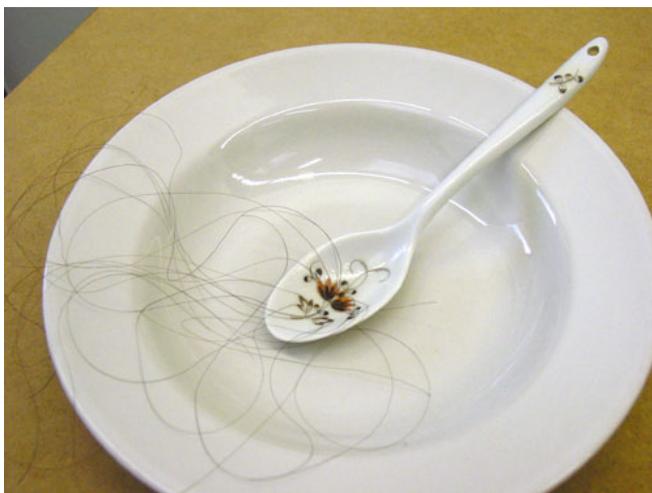
www.yeesookyung.com



Ли Сэгён | Sekyung Lee | 이세경

p. 1973

Ли Сэгён закончила факультет керамики в Корее, продолжила обучение в Германии, где начала создавать необычайно красивую и изящную фарфоровую посуду и плитку.



Ли Сэгён, *Ложка с орнаментом из волоса*, 2003, человеческий волос, фарфоровая тарелка и ложка, частная коллекция, Германия

Ее работы привлекают зрителя утонченной красотой, однако мало кто сможет скрыть удивление или даже отвращение, узнав, что декорированы изделия человеческим волосом.

Ли Сэгён приклеивает волос на поверхность фарфоровых изделий, повторяя известную художественную роспись, например, узоры немецкой мануфактуры Мейсен или супрематические рисунки Малевича. Для экспонирования работы помещаются в шкафы-витрины, похожие на музейные. У зрителя создается ощущение, словно перед ним известные предметы фарфорового искусства. Ли Сэгён не дает зрителю возможности догадаться о происхождении используемого материала и словно задает ему задачу проанализировать, как и

почему меняется его отношение к утонченно-красивому изделию при слове «волос».

Ли Сэгён начала работать с волосом с целью понять и исследовать двойственность отношения человека к нему. Автора интересует вопрос, почему волос, являющийся символом красоты, с того момента, как он отделяется от головы человека превращается в нечто, ассоциирующееся с грязью, и начинает вызывать чувство отвращения, особенно если оказывается в тарелке.

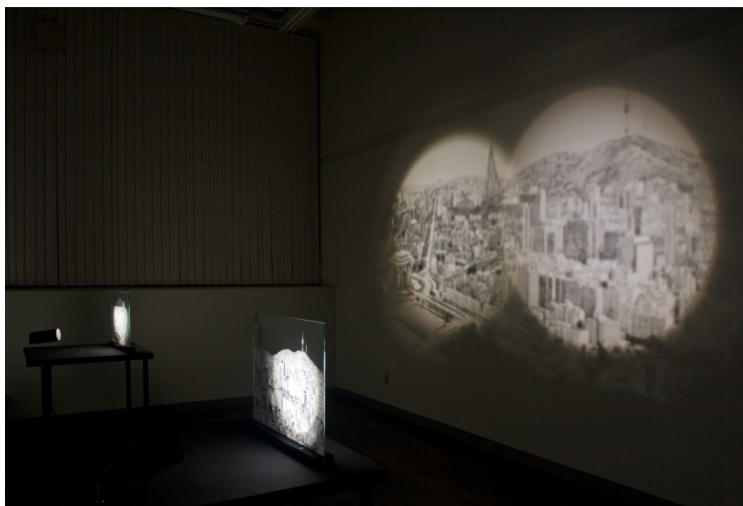
www.sekyunglee.com



Ли Чанвон | Lee Changwon | 이창원 p.1972

Ключевые элементы произведений Ли Чанвона – свет и его производные: тень и отражение. Его работы вызывают ностальгические ассоциации с театром теней или просмотром диапозитивов на слайд-проекторе. Обладая визуальной притягательностью, они не лишены, однако, определенной повествовательности – главными темами в творчестве художника являются социальные и политические проблемы современности.

Хрупкость, неустойчивость, временность – характерные черты изображений, построенных на основе света. Когда исчезает источник освещения, исчезает и работа, так как в данном случае противоположности не могут существовать



Ли Чанвон, *Две столицы*,

2013, негатив на стекле (слева: Пхеньян, справа: Сеул), подсветка, постамент

одна без другой. Похожую нестабильность можно увидеть не только в формах, но и в темах, интересующих художника.

Например, работы серии «Параллельный мир» посвящены темам катастроф и жестокости. Ли Чанвон использует газетные статьи с новостями о природных катаклизмах, войнах и бедствиях. С фотографий в статье вырезается часть силуэтов, после чего под страницы газет устанавливаются зеркала, а напротив – источник света. Таким образом, благодаря отраженному свету на стенах возникают фигуры людей, животных, очертания предметов, складываясь в подобие созвездий, однако в прямом и переносном смысле являясь отражением неприглядной действительности.

В работах Ли Чанвона часто можно заметить и зеркала либо стекла с напылением, которые инверсируют направленный на них свет, создавая изображение. Так, в работе «Две столицы» источники направленного света, проходя через такое стекло, отбрасывают на стену две соприкасающиеся друг с другом черно-белые проекции городских панорам. Две столицы здесь – Пхеньян и Сеул, города с травмой, два своеобразных полюса разъединенного корейского народа. В работе считывается печальный намек на то, что их можно представить вместе только на зыбком, призрачном изображении, в игре света и тени, но не в реальности.

Высказывание на другую проблемную тему можно увидеть в серии «Священный свет». Инсталляции, расположенные в затемненном помещении и подсвеченные изнутри, напоминают готические витражи. Однако с обратной стороны конструкций можно обнаружить, что жизнерадостные цвета принадлежат весьма прозаическим предметам быта: пластиковым упаковкам, таре и другой кухонной утвари, предназначенной для широкого потребления. Они отсылают к проблемам бездумного консюмеризма, утилизации пластиковых отходов, перепроизводства, дешевой рабочей силы. Как можно заметить, работы художника характеризует волшебная, немного сказочная манера и острая критическая направленность, которые, создавая диссонанс, способны держать зрителя в напряжении.

www.changwonlee.com



О Хёнгын | Oh Hein-kuhn | 오형근 р. 1963

Фотограф О Хёнгын родился в Сеуле, закончил институт Brooks Institute of Photography и университет Огайо. В конце 1990-х привлек внимание арт-общественности серией портретов под названием «Аджума (кор. "замужние женщины")». После этого были созданы: «Старшеклассницы», «Cosmetic girls», серия «Middleman» и др. Названия его работ говорят сами за себя.

О Хёнгын выделяет существующие в обществе типы людей; героями отдельно взятой серии портретов являются представители одного класса, одной возрастной категории. Целью портретов является не привычное желание передать индивидуальность, О Хёнгину интересно не то, чем герои отличаются друг от друга, а то, насколько они похожи. Его женщины, девушки все как одна во внешнем виде следуют четким правилам, продиктованным модой, пропагандируемой масс-медиа. Взятые по отдельности герои могут представлять определенный интерес, все вместе они являются не более чем одним из типов, созданных обществом. Художник в поздних работах усиливает ощущение стереотипности, фотографируя людей в одинаковых позах без какого-либо выражения на лице. Так О Хёнгын показывает стереотипное представление о том, что есть красота, как должен выглядеть человек, каким критериям соответствовать и т.д. А также раскрывает внутренние механизмы работы общества, как оно воздействует на людей и формирует их сознание.



О Хёнгын, *Кан Сура*, 18 лет, 18 июля,
2008, цифровая печать, 218×170 см

Может показаться, что фотографу не интересен внутренний мир героев, однако даже при беглом просмотре нескольких работ зритель начинает ощущать дискомфорт.

Причина в том, что объединяет героев не только внешний вид, но и общее чувство тревоги, беспокойство. Фотограф словно пытается показать, что выбранный внешний образ, один из предложенных обществом, является не просто данью моде, но прежде всего попыткой защитить, сохранить, спрятать личное и сокровенное.

www.heinkuhnoh.com



Коллектив Окин | Okin Collective | 옥인 콜렉티브

Основной состав Коллектива Окин - Ким Хваён (Kim Hwayong), Чин Шиу (Jin Shiu) и Ли Чонмин (Joungmin Yi). Имя группы отсылает к названию ныне разрушенного жилого комплекса Окин в Сеуле, в котором художники часто встречались и снос которого стал отправной точкой для их первого проекта.

Капитальная перестройка жилых кварталов, получившая название городской перепланировки, стала одной из знаковых особенностей последних десятилетий в Корее. Большая часть построек, возведенных в 1960-70 гг. во времена политики модернизации президента Пак Чонхи, устарела и не соответствует более современным стандартам жилищных условий. Это мотивирует городские власти разрушать и заново отстраивать целые районы города, принудительно выселяя жильцов. В процессе модернизации бесследно исчезает история города, атмосфера и культура небольших кварталов, а также сложившаяся там локальная общественная структура;

вынужденное переселение становится непосильной финансовой обузой для рядовых граждан с доходом ниже среднего, которые составляют основную массу населения районов перепланировки.

Вскоре после объявления о начале работ в районе комплекса Окин жильцы стали покидать свои дома. Художники коллектива устроили небольшой фестиваль «Каникулы в Окиндон», проходивший в течение нескольких дней на крыше здания. После фестиваля деятельность коллектива продолжилась разнообразными выступлениями, фейерверками, а перед окончательным сносом зданий был проведен проект «Открытое пространство Окин», включавший в себя экскурсии по заброшенным зданиям, видеопоказ, боулинг и импровизированный бар. Проект могли посетить все желающие. Благодаря широкому освещению в средствах массовой информации и социальным сетям работа художников вызвала большой резонанс, и за ними закрепился имидж политически направленных.

Деятельность Коллектива не ограничивается рамками определенных жанров: в их случае цель определяет средства. Они занимаются перформансом, проводят передачи на своем радио «Студия +82», которое стало интерактивной интернет-площадкой для обмена мнениями на острые темы. Несмотря на явную социальную направленность, Коллектив Окин не занимается прямой критикой и демонстрацией несогласия с официальной позицией властей, а скорее обращается к методу полевого исследования, с известной долей абстрагированности пытаясь противопоставить голос снизу



Коллектив Окин, *Фейерверк в Окин-дон*
(14 октября 2009 г.)

распоряжениям сверху. Работы Окин задают неудобные вопросы о человеческих правах, правах художника, правах женщин в современном обществе, однако было бы неверно назвать акции Коллектива Окин однозначно политическими. Скорее, они мотивированы естественной реакцией неравнодушного гражданина, который не может оставаться в стороне и бездействовать, глядя на события в своей стране. Возможно, такого рода художественная активность может поспособствовать формированию гражданской сознательности, столь необходимой современному обществу в его стремлении к постоянному обновлению и прогрессу.



Пак Чунбом | Junebum Park | 박준범

р. 1976

Пак Чунбом работает в жанре видео-арта. Он фотографирует городской ландшафт с высоты птичьего полета, а затем снимает на камеру, как гигантские по сравнению с размерами города и живущих в нем людей руки добавляют и переставляют предметы, отстраивают жилые комплексы. Художник манипулирует реальностью, он словно контролирует процессы, происходящие в пространстве города, будь то передвижение похожих на муравьев пешеходов, машин или строительство жилых комплексов. Огромные руки могут принадлежать богу, правительству или системе. Но при этом они также могут быть символом независимости человека, способного абстрагироваться от игр общества, и начать двигаться независимо.

Пак Чунбом выбирает непривычный угол зрения, он словно смотрит на людей с небес глазами бога. Зритель получает возможность посмотреть, как выглядит человечество со стороны, увидеть мир, в котором жизнь сведена к набору шаблонных движений. В ранней серии видео под названием «Парковка» (2001-2002) камера снимает автостоянку сверху. Две руки контролируют передвижения людей, переставляют и паркуют машины. Человечки на парковке словно не осознают присутствие и контроль находящихся над их головами рук. Однако при внимательном рассмотрении зритель замечает, что руки на самом деле ничего не контролируют, поскольку находятся слишком высоко от объектов на стоянке. Таким образом,



Пак Чунбом. *Строительство жилого дома,*
2005, цветное видео

контроль принадлежит не «всевышнему», маленькие человечки движутся согласно собственным установкам. Пак Чунбом говорит о том, что в современном обществе люди следуют общественным нормам, но при этом осознают присутствие «Старшего Брата».

В работе «Строительство жилого дома» (2005) Пак Чунбом показывает, насколько монотонна и однообразна жизнь больших городов. Руки художника отстраивают высотное жилое здание, ничем не отличающееся от множества рядом стоящих. На экране повторяются движения рук, скрупулезно выстраивающих дом этаж за этажом. Монотонность движений и абсолютная идентичность возведенного здания с рядом стоящим показывает, насколько однообразна жизнь больших городов, где все происходит согласно масштабному урбанистическому замыслу.

www.junebumpark.com



Пак Чхангён | Park Chan-Kyung | 박찬경

p.1965

Диапазон деятельности Пак Чхангёна, младшего брата всемирно известного режиссера Пак Чхан Ука, чрезвычайно широк. Он – художник, кинорежиссер, критик и куратор, однако при всем разнообразии его работа в первую очередь является масштабным исследованием. Прошедшая под его руководством биеннале «Медиасити Сеул 2014» стала комплексным высказыванием автора, а ее название – «Привидения, шпионы, бабушки» – как ничто иное точно отражает круг его интересов. Пак Чхангёна увлекают традиционные, доконфуцианские верования корейцев (сущность которых может быть рассмотрена через тему приведения и призрака), проблема «холодной войны» и разделения Кореи на Север и Юг (выраженная в образе шпиона), а также память и забвение по отношению к недавней национальной истории (посредниками которой становятся ныне живущие пожилые и престарелые люди).

Проекты «Черный ящик: воспоминания об изображении "холодной войны"» (1997) и «Декорации» (2000) отсылают к проблеме разделения страны. Однако художник изучает не сам феномен, а то, каким образом он воспринимается и отражается в коллективной памяти, и какую роль в формировании воспоминаний играет власть. Несмотря на то, что «холодная война» уже закончилась, ее дух до сих пор жив в обеих Кореях, находящихся в условиях временного перемирия, и выражается в неосознанном страхе, взаимном недоверии и

подозрительности.

Проект «Синдоан» (2008) повествует о средоточии нео-традиционалистских и этических религиозных общин, базировавшихся в горах Керён во времена японской колонизации и после нее. Пак Чхангён освещает неизвестный эпизод корейской современной истории, связанный с глубокими, подавленными еще во времена установления конфуцианства корнями. Сейчас, когда в стране прочно укрепились католицизм и протестантство, такие мистические учения и поверья становятся не более чем туристским развлечением, а сами корейцы относятся к ним пренебрежительно. При этом ими игнорируется тот факт, что при всей суеверности эти «примитивные» религии обращены именно к окружающей реальности, и в них заложено больше потенциала для выживания в условиях кризиса.

Пак Чхангён отзывается о национальной традиции как о «проваленной», неудавшейся, обращая внимание на культурное самоотчуждение корейцев. Он указывает на факт, что «Восток» стремится выглядеть культурно обособленным, локально-традиционным в соответствии с ожиданиями «Запада», тем самым впадая в самоориентализм. Художник не отвергает важность традиции, но призывает к поиску ее истинных основ и источников, к прекращению концентрации на западном образце. Корея, по мнению художника, обладает уникальной историей, характеризующейся сложным и болезненным, зачастую насильственным процессом модернизации, а также неоднозначностью и сложностью современной политической ситуации; все это может стать

богатым материалом для исследовательской деятельности. Взгляды художника роднят его с предшественниками 80-х гг., позволяя отнести его творчество к пост-минчжун мисуль.

www.parkchankyong.com



Х а м Г ё н а | Н а м К у н а н | 함 경 아 р. 1966

Хам Гёна работает в разнообразных жанрах, создавая инсталляции, видео, перформансы, объединенные между собой ключевыми проблемами. В ее работах просматриваются темы власти, войны, противостояния, насилия, однако они не лишены чувства юмора и доли веселого хулиганства.

Инсталляция «Одесская лестница» (2008) содержит отсылку к классическому фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"», в частности, к знаменитой сцене расстрела гражданского населения на одесской набережной. Инсталляция представляет собой деревянную лестницу, нагруженную разнообразными предметами, выброшенными при перепланировке особняка бывшего президента Кореи Ро Дэу. Несмотря на то, что это был первый президент после смещения военной диктатуры в Корею, он также принадлежал к военной элите и сыграл значительную роль в расстреле демонстрации в Кванджу в 1980 г. Хам Гёна проводит параллель между трагическим прошлым революционной России (эпизод фильма на одесской лестнице, хотя и является выдумкой режиссера, выглядит своего рода метафорой

трагедии гражданской войны) и недавней историей Южной Кореи.

С 2008 г. Хам Гёна работает над проектом «Вышивка», идея которого пришла, когда художница обнаружила листовку северокорейской пропаганды рядом со своим домом. Это натолкнуло ее на мысль о том, что жители Северной Кореи, возможно, не имеют представления о жизни за пределами страны. В рамках проекта художница работает с северокорейскими мастерами ручной вышивки, осуществляя заказ через китайских посредников. Для вышивок она выбирает значимые, по ее мнению, сюжеты: например, война в Ираке, взрыв атомной бомбы, репродукция «Джоконды», таким образом передавая исполнителям заказа информацию о событиях в мире. Иными словами, художница отправляет сообщения в один конец неизвестному адресату, руководствуясь желанием разделить опыт познания с теми, кто лишен возможности прямого доступа к мировым информационным сводкам.

Инсталляция «Музейная экспозиция» отсылает к знакомому всем опыту посещения музея. В музейной витрине, подражая коллекциям фарфора, выставлены на первый взгляд непримечательные предметы: посуда и предметы столовой сервировки с разнообразными логотипами. Все они были украдены художницей из гостиниц и кафе, которые она посещала. В качестве объяснения таких неоднозначных с точки зрения общепринятой морали поступков художница напоминает, что коллекции мировых музеев во многом составлены по аналогичной схеме: артефакты незаконно

вывезены из других стран, в том числе во время войн. Почему одно считается приемлемым, а другое аморальным, и где проходит грань между одним и другим – этот вопрос Хам Гёна задает как зрителю, так и всему обществу.



Хон Гёнтэк | Hong Kyoung-tack | 홍경택

p. 1968

Живопись художника Хон Гёнтэка легко узнать: ей свойственна гиперреалистическая манера изображения, обилие кругов и радиусов, насыщенная и яркая цветовая палитра. Его ранние работы посвящены массовой культуре. В серии «Панкестр» (Punkestra) можно увидеть детализированные портреты поп-звезд, обрамленных графическими орнаментами, что отсылает к сакральной живописи. Образы популярной культуры трактуются им как фетишизируемые объекты поклонения. Позднее художник стал писать многочисленные «букеты» из ручек, карандашей, клюшек для гольфа, а также книжные шкафы и абстрактные композиции на фоне идиллических пейзажей. Нетрудно догадаться, что эти предметы, часто коллекционируемые, также относятся к своего рода фетишам.

Для Хон Гёнтэка одним из определяющих свойств homo sapiens являются его неутолимые, бесконечные желания. Современный человек в понимании художника занимается не исследованием мира, а его коллекционированием. Так, вместо

того, чтобы выйти за пределы личного пространства во внешний мир, изучить его и стать органической его частью, он старается присвоить этот мир себе, наполнив свой дом всевозможным разнообразием проявлений действительности. Это разнообразие и является объектом вождления; со временем могут изменяться лишь формы страсти, но не она сама. Поэтому и на полотнах динамическая устремленность канцелярских принадлежностей и ключек от центра к периферии повторяет направленность желания – одновременно во все стороны. Именно страсть присваивать и собирать, выражая собственное существование через материальные ценности, в конечном итоге становится причиной процветания общества потребления. В этом свете особенно ироничен тот факт, что работы Хон Гёнтэка, столь явно критикующие консюмеризм и фетишизм, пользуются стабильным успехом на арт-ярмарках и аукционах.

Художник не скрывает, что пишет в студии по фотографии: его отражение с мобильным телефоном в руке можно увидеть в ключках для гольфа, а в пейзажах рассмотреть недостатки растровой печати из-за недостаточно высокого разрешения. Таким образом, художник подчеркивает, что он также занимается присвоением внешнего мира, перенося его по частям в свою студию и, затем, в живопись.



Чан Джиа | CHANG Jia | 장지아

p. 1973

Творческие идеи Чан Джиа реализуются в перформансах, фотографиях, видео и инсталляциях. Автора интересуют разного рода табу, созданные человеком и контролирующие его существование. Чан Джиа убеждена, что хорошее произведение искусства должно задавать зрителю вопросы о том, как устроено общество, а также заставлять человека мыслить, быть стимулом к анализованию и переосмыслению существующих принятых большинством норм и правил.

Чан Джиа начала с исследования женского тела и связанных с ним запретов, рождающих чувство отвращения. С 2004 г. главной объектом ее творчества становятся естественные отверстия, существующие на человеческом теле, а также биологические жидкости, выводимые ими. Жидкости, выходящие из ануса, гениталий и рта представляют собой, по мнению художницы, «маргинальные элементы», которые, «угрожают укоренившимся в обществе социальным идентичностям и воплощают собой то, что социальная система скрывает и от чего избавляется с целью сохранить себя».

Чан Джиа показывает естественное, присущее человеческому организму, но при этом то, что человек стремится скрыть, то, чего он стыдится. Автор исследовала желание человека как можно быстрее выбросить, избавиться от выводимых жидкостей. Она уверена, что такие желания формируются обществом и налагаемым им правилами и нормами. Герои ее видео и фотографий действуют согласно

собственным желаниями, которые считаются в обществе неприемлемыми для воспитанного человека.

Стоя перед работами Чан Джиа, зритель испытывает далеко не чувство эстетического наслаждения. От автора зритель получает задание разобраться, почему та или иная работа, показывающая всего лишь естественные вещи, присущие организму человека, вызывает в нем чувство отвращения. Так Чан Джиа стремится подвести зрителя к началу переосмысления того, как устроено общество.

www.changjia.kr



Чон Ёнду | Jung Yeondoo | 정연두 р. 1969

Чон Ёнду может по праву считаться одним из главных иллюзионистов среди корейских художников: он прибегает к возможностям цифровых медиа для создания изображений альтернативной реальности. Его фотографии и видеомонтажи – результат фантазии не только его самого, но и участников проектов. В своих работах он оперирует неопределенностью понятий реальности и фантазии, а также иллюзиями, создаваемыми человеком, и его верой в них.

Основным предметом интереса художника являются обыкновенные люди. В проекте «Заколдованные» (2001-) он обращается к сокровенным человеческим мечтам, помогая посредством фотографии воплотить их в жизнь. Результат работы представлен фотографическим диптихом: одна его часть

изображает человека в привычной повседневной обстановке, а вторая представляет его в желанном образе и месте, занимающимся любимой деятельностью. Впрочем, мечта исполняется условно: задний план фотографии оказывается постановкой или театральной декорацией, а атрибуты успеха – бутафорией. Однако для художника имеет смысл даже такое призрачное исполнение мечты, так как, по его мнению, именно мечта как ничто иное точно характеризует личность.

С иной стороны тему иллюзии затрагивает серия «Локация» (2005), в которой также рассматривается воздействие массовой культуры и, в частности, кино и телевидения на механизмы восприятия. Каждый снимок серии напоминает кинокадр, настолько типичный, что сложно соотнести их с каким-то конкретным фильмом. При более подробном рассмотрении в глаза бросаются явно искусственные декорации, студийное освещение и оборудование: художник осознанно информирует зрителя о том, что мир внутри его работы – подделка. По аналогии с этим, любой современный кинозритель понимает, что видимое им на экране срежиссированно, смонтировано и не соответствует действительности, однако дает неосознанное согласие быть обманутым и принять условия. Художник доводит этот факт до абсурда, обнажая внутреннюю сторону привлекательности визуальных образов, ежедневно в огромном количестве встречающихся в масс-медиа.

«Шесть точек» (2010) – монтаж из 7-8 тысяч уличных снимков, сделанных в национальных районах Нью-Йорка и соединенных в одну протяженную панораму. В этом монтаже воспроизводится движение камеры, однако предметы и

действующие лица статичны, и время кажется остановившимся. Художник смешивает визуальный код кино и фотографии, двух- и трехмерное пространство. Видео сопровождается рассказами иммигрантов о своей будничной жизни в чужой стране, ее радостях и горестях.

В работах Чон Ёнду всегда присутствует уважение к человеку, который имеет мечту и испытывает гордость за свои, пусть и не такие выдающиеся в мировом масштабе достижения. С другой стороны, сложно не почувствовать при этом легкую печаль: оттого ли, что наши мечты зачастую несбыточны, или оттого, что все мы слишком обыкновенны и похожи друг на друга.

www.yeondoojung.com



Ч х в е У р а м | C h o i U R a m | 최 우 램 р. 1970

Чхве Урам родился в Сеуле, закончил факультет скульптуры в одном из сеульских университетов. Из запчастей старых машин, ламп, электронных устройств художник создает грандиозные кинетические механизмы, похожие на насекомых, растения, скелеты доисторических рыб или других живых существ. Самый простой объект Чхве Урама состоит из более чем двух тысяч деталей. Объекты начинают двигаться при приближении зрителя.



Чхе Урам, *Самка Урабанус*,
научное название: *Амнопис каволатикус флорис Урам*, 2005,
металл, металл галогенные лампы, электронные приборы,
размер в открытом состоянии 389×398×233 см

В основе работ художника лежат исследования по биологии, археологии и механике. Своим работам Чхве Урам придумывает названия, созвучные научным терминам, например, *Urbanus Antopista Volaticus floris Uram*. Каждый механизм сопровождается описанием научного характера, в котором дается характеристика, место обитания, информация о том, чем существо питается и др. Механизмы-существа Чхве Урама словно живут собственной независимой жизнью, художник убирает из выставочного помещения любое напоминание о существовании человека.

Зайдя в затемненную комнату, в которой подвешено огромное движущееся, светящееся существо из железа, зритель словно попадает в один из многочисленных фантастических фильмов, в котором машины созданные человеком и наделенные разумом, осознав свое существование и силу, восстанут против своих создателей и пытаются уничтожить человечество. Зритель, находясь рядом с объектами Чхве Урама, испытывает любопытство, поскольку объекты обладают невероятной притягательностью, но одновременно появляется и ощущение дискомфорта, так как он привык, что подобное существует только на экране, но не в жизни. Чхве Урам словно предоставляет человеку, который уже сегодня зависим от машин и технологий, возможность представить, как будет выглядеть мир будущего. Художник стремится предостеречь самоуверенное, не знающее границ человечество о последствиях безрассудной разработки и использования новых технологий без учета последствий. Ведь создаваемые все более умные механизмы рано или поздно могут начать действовать независимо от человека.



Чхве Чонхва | CHOI JEONG HWA | 최정화

р. 1961

Чхве Чонхва – несомненно, один из самых ярких и веселых современных южнокорейский художников. Он известен инсталляциями, материалами для которых служат мусор, предметы быта и домашней утвари. Техника и само художественное ремесло, по мнению художника, значения не имеют. Излюбленный материал художника – пластиковые тазики и корзины ярких цветов. Чхве Чонхва уверен в том, что любой предмет массового потребления, будь то тазик, корзина или воздушный шар, может стать искусством. Автор работает в основном с пластиком, поскольку это материал не гниет и не портится, а также из него можно создать предметы, которые, будучи подделкой, могут выглядеть реальнее, чем настоящие.

Идеи, вдохновение художник находит в хаосе и гармонии городской среды, наблюдая за жизнью, кипящей в местах скопления людей, например, на традиционных корейских рынках, поскольку считает, что «нормальные» люди зачастую создают «инсталляции» в быту намного лучше, чем профессиональные художники.

Чхве Чонхва в основном работает вне стен арт-институций, предпочитает взаимодействовать с публикой за пределами музеев и галерей. Один из наиболее знаменитых проектов художника – «Давайте соберемся и будем собирать» (2009). Чхве Чонхва придумал украсить фасад олимпийского стадиона в Сеуле гирляндами из пластикового мусора, оставленного тысячами зрителей, посетивших Сеульскую олимпиаду дизайна



Чхве Чонхва, *Алхимия и космос с Каббала*,
2013, инсталляция из пластиковых предметов
в музее искусств Тэгу, Республика Корея

в 2009 году. Всего было собрано 1,712,462 предмета, в создании гирлянд приняло участие 3,638 человек.

Художник стремится создавать искусство, способное пробудить души людей. Ему интересно стирать границы между подделкой и подлинными вещами, искусством и товарами широкого потребления, т.е. искусством и повседневностью. Чхве Чонхва задает зрителю вопрос о том, кто решает, что достойно называться искусством, а что нет, и дает ему возможность самому попытаться дать ответ. В его работах всегда есть скрытый смысл, желание разрушить стереотипы и законы, по которым живет современное общество.

www.choijeonghwa.com



Юн Соннам | Yun Suknam | 윤석남

р. 1939

Юн Соннам называют крестной матерью корейского феминизма. Из подобранных на улицах деревьев художница вырезает плоские фигуры, на которых традиционными красками пишет женщин. Главная тема ее творчества – это материнство и женская доля.

Юн Соннам начала заниматься искусством в возрасте сорока лет, вдохновением и главным стимулом к занятию творчеством была мать художницы, вырастившая одна шестерых детей. Первая серия работ «Глаза матери» была посвящена матери художницы, в ней раскрылась тема материнской любви и самопожертвования.

После художница почувствовала в себе силы рассказать не только о матери, но и о себе, и о женщинах своего поколения. В сериях «Розовая комната» и «Вытянутые» Юн Соннам показала другую, скрытую от посторонних жизнь современных корейских женщин. Автор призывала зрителя вместе с ней отдать должное всем тем, кто приносит себя в жертву на благо семьи.

Серия «Розовая комната», начатая в 1996 году, представляла собой инсталляции из подобранной художницей ярко-розовой мягкой мебели с торчащими металлическими крюками или лезвиями, на которые были помещены фигуры дорого одетых, но напуганных женщин средних лет. Торчащие шипы говорили о том, что, даже находясь в привычной знакомой обстановке, женщина пребывает в состоянии психологического напряжения



Юн Соннам, Родословная, 1993, акрил, дерево, бумага,
250×150×279 см, Музей Искусства, Фукуока, Япония

и не может насладиться покоем. В «Розовой комнате» раскрываются противоречия и конфликты, с которыми сталкивается женщина, выполняющая возложенную на нее обществом роль доброй жены и матери.

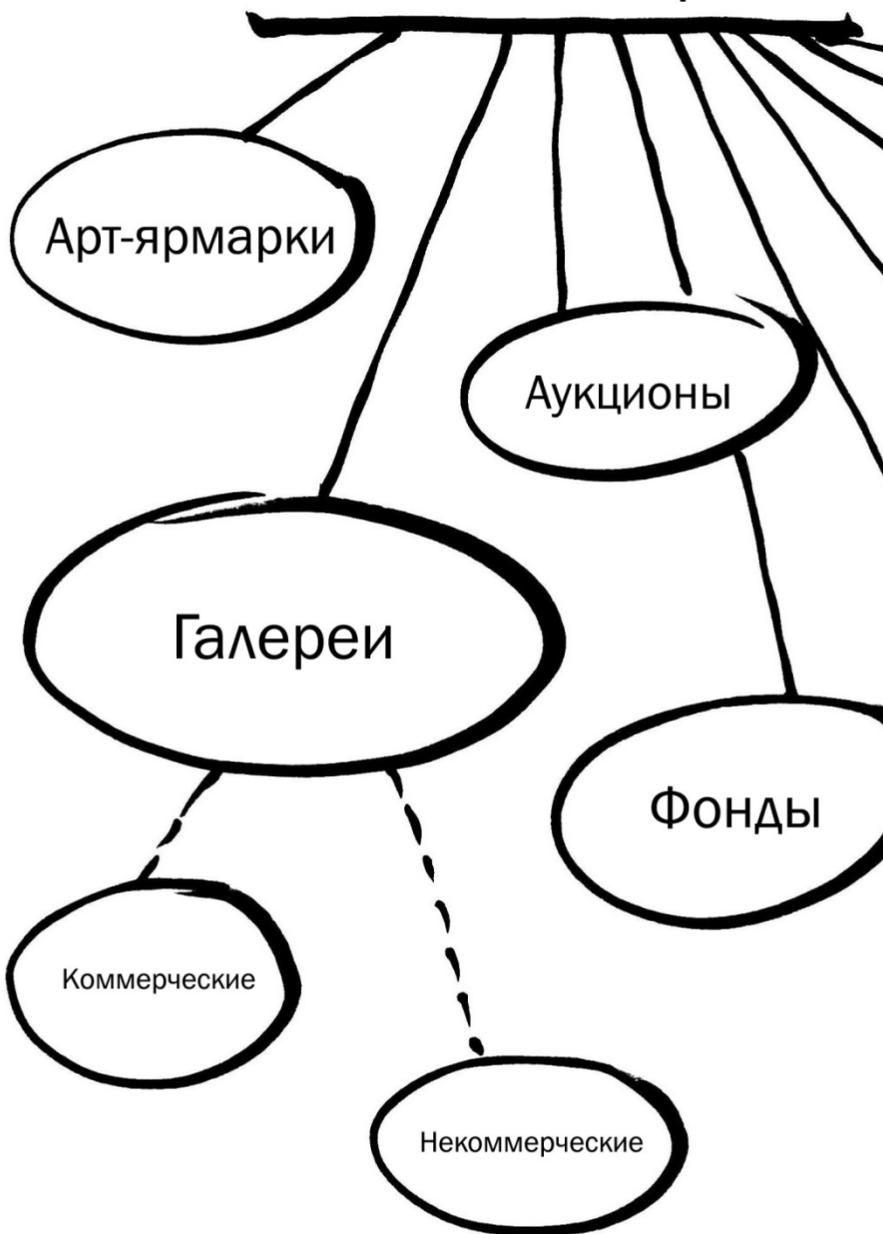
В 2003 году Юн Соннам продолжила раскрывать тему психологического давления, испытываемого женщинами в обществе. Серия «Вытянутые» представляла собой инсталляции из деревянных фигур с удлиненными вытянутыми в сторону руками. Автор хотела объединить знаменитых женщин из корейской истории и современниц сестринскими отношениями, создать философское и эмоциональное пространство, в котором они смогли бы ощущать себя комфортно и уверенно. Темы творчества Юн Соннам понятны и близки не только кореянкам, ее произведения утешают и вдохновляют уже не одно поколение женщин.

www.yunsuknam.com



III. ИНСТИТУЦИИ

ИНСТИТУЦИИ





Художественные институции – одна из основополагающих составляющих современной арт-системы, которую невозможно обойти вниманием. Без построения карьеры путем прохождения определенных институций современный художник не может добиться серьезного признания. Южная Корея, долгое время находившаяся под сильным культурным влиянием США и европейских стран, во многом переняла соответствующую систему художественных организаций, однако она имеет и свои характерные особенности. В данной части нашего путеводителя по арт-миру Кореи мы рассмотрим ее институциональное разнообразие.

● Музеи

Музеи Кореи, как большинства стран мира, можно разделить на государственные и частные. При этом лидерство во влиянии на развитие корейского искусства далеко не всегда оказывается в руках государственных музеев.

- государственные

Государственный музей современного искусства (Museum of Modern and Contemporary Art, Korea / ММСА), основанный в 1969 г., является одним из крупнейших. Ранее занимавший здание на территории древнего дворца Токсугун, музей со временем разросся: в 1986 г. открылось главное отделение в пригороде Сеула г. Квачон, а в 2013 г. – музейный комплекс неподалеку от главного королевского дворца Кёнбоккун в самом центре столицы.



Государственный музей современного искусства (MMCA Seoul)

Как видно из англоязычного названия, приоритетом музея является не только изучение последних художественных тенденций, но и систематизация знаний о корейском модернизме и истории мирового искусства XX века. Музей занимается организацией и проведением выставок, исследовательской деятельностью, созданием архива, формированием коллекции, а также владеет арт-банком (ответственным за покупку, продажу и аренду произведений искусства) и имеет собственную программу арт-резиденций.

Если ММСА напрямую подчиняется министерству культуры Республики Корея, то многие другие государственные музеи относятся к региональным структурам. Так, второй по величине и важности государственный музей – Сеульский городской музей (Seoul Museum of Art / SeMA) – также включает в себя три основных выставочных здания и резиденцию для художников. Важную роль в развитии современного корейского искусства играет и музей провинции Кёнги (Gyeonggi Museum of Modern Art), арт-центр Нам Джун Пайка (Nam June Paik Art Center), музеи современного искусства крупных городов – Кванджу (Gwangju Museum of Art), Пусан (Busan Museum of Art), Тэгу (Daegu Art Museum), Течжон (Daejeon Museum of Art). В провинциальных городах также зачастую есть собственные музеи современного искусства, финансируемые из регионального бюджета.

- частные

Частные музеи не отстают от государственных, что связано во многом и с более существенным финансированием некоторых из них. Особняком среди частных институций стоят два связанных с современным искусством музея, принадлежащих концерну Самсунг: Лиум (Leeum, Samsung Museum of Art) и Плато (PLATEAU, Samsung Museum of Art, в прошлом – Rodin's Gallery). Здания Лиума, изначально бывшего закрытым хранилищем личной коллекции директора Самсунга Ли Конхи (Leeum = Lee + Museum), были спроектированы такими известными архитекторами, как Рем Коолхас, Марио Ботта и Жан Нувель. Лиум может сравниться с европейскими музеями по громкости имен авторов (Хёрст, Ротко, Кляйн и др.) и заоблачному уровню цен многих выставленных произведений, за что и бывает часто упрекаем – коллекция музея не отличается большим новаторством, и предпочтение отдается «проверенным», «безопасным» авторам. Помимо здания современного искусства, включающего в себя работы большинства исторически значимых зарубежных и корейских художников второй половины XX в., в музее есть отдельное помещение для временных выставок. В еще одном здании экспонируется коллекция традиционной живописи, фарфора и произведений декоративно-прикладного искусства Корейского полуострова, многие из экспонатов которой числятся национальными сокровищами. Плато, второй музей Самсунга, владеет авторскими копиями



Вверху: Leeum Samsung Museum of Art, внизу: Art Sonje Center

работ Огюста Родена, а в качестве временных экспозиций организует персональные и групповые выставки корейских и мировых художников.

Среди других частных музеев наиболее значимыми являются Art Sonje Center, директор которого, Ким Сончжонг (Kim Sunjung), входит в топ-100 влиятельных деятелей искусства по версии журнала Art Review; Arko Art Center, один из старейших музеев, занимавшихся экспериментальным искусством; Coreana Space*С, принадлежащий косметической компании Кореана; Art Center Nabi, занимающийся медиа-артом, а также Total Museum, Seongkok Museum, Ilmin Museum of Art, Arario Museum In Space и многие другие. Большинство из них объединено в Ассоциацию частных музеев Кореи (The Korean Art Museums Association).

● Галереи

В Южной Корее на данный момент насчитывается более 300 галерей, что является довольно большой цифрой для страны с населением немногим более 50 млн. человек.

- коммерческие

Под коммерческими галереями подразумеваются выставочные пространства, занимающиеся продажей произведений искусства, а также сдачей помещений в аренду для проведения выставок. К крупнейшим коммерческим корейским галереям относятся Hyundai Gallery (не имеет отношения к одноименному концерну; в свое время являлась одним из главных выставочных пространств движения *тансэхва*, а также первой представляла экспозиции ведущих зарубежных художников), Kukje Gallery (сосредотачивается на международном культурном обмене), Hakgojae, Arario Gallery, Gana Art Center, PKM Gallery, Keumsan Gallery. Многие из них имеют по несколько зданий в провинциях Кореи, а также других городах мира. Коммерческие галереи часто концентрируют внимание на персональных выставках художников, именитых и начинающих, сотрудничающих с данными галереями, и на участии во всевозможных арт-ярмарках. Меньшее внимание уделяется теоретическим исследованиям и групповым тематическим выставкам.

Интересным ответвлением коммерческих галерей можно назвать галереи при главных сетях универмагов страны,

таких как Lotte, Hyundai, Shinsegae. Они играют роль одного из организаторов культурного досуга посетителей универмагов, что соответствует современной идее просвещенного потребления, хотя нельзя с определенностью сказать, способствует ли развитию такового.

- некоммерческие

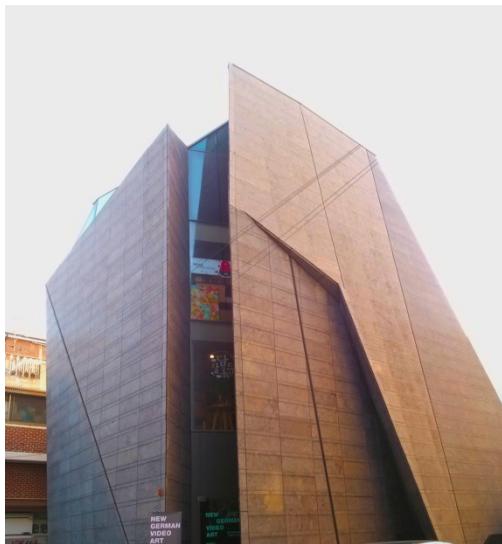
Некоммерческие галереи не занимаются прямым арт-дилерством, но при этом зачастую могут составить конкуренцию коммерческим по уровню представляемых художников, качеству исследования и выставок. В большинстве своем они работают на основе меценатства: крупная компания организует галерею, к примеру, в корпоративном здании (например, Doosan Gallery, Atelier Hermes, Perigee Gallery), либо полностью спонсирует администрирование арт-центра (Song Eun Art Space). Помимо выставочной деятельности, в некоторых галереях присутствуют также разнообразные программы поддержки молодых художников: премии на звание художника года, материальная поддержка при создании новых работ, командировки в зарубежные резиденции. Для многих молодых художников сотрудничество с некоммерческими галереями становится важной вехой в карьере внутри страны и путевкой в международное арт-сообщество.



Вверху: **Kukje Gallery**, внизу: **Hakgojae Gallery**

● Альтернативные пространства

Необходимость экспериментальных пространств, отличающихся и от музеев, и от галерей, стала осознаваться в конце 1990-х гг. Большая часть альтернативных пространств первой волны существуют и по сей день. Это Alternative Space Loop (оно интересно тем, что неоднократно выставляло российских современных художников), Art Space Pool, Project Space Sarubia, Ssamzie Space (к данному моменту прекратившее деятельность), Insa Art Space – составили важную движущую силу в сфере современного искусства в 2000-х годах. Эти некоммерческие организации не взимали плату за аренду выставочного помещения. В то же время, в отличие от галерей, ориентированных на востребованных художников арт-рынка, и музеев, поддерживающих состоявшихся именитых мэтров, альтернативные пространства были открыты более широкому спектру молодых (mid-career) экспериментально направленных художников, работающих в разнообразных жанрах от перформанса до медиа-арта. Вместе эти факторы создавали прекрасную среду для роста. С другой стороны, в отсутствие дополнительного финансирования поддержание деятельности альтернативных пространств становилось нелегкой задачей, и многие инициативы не получили своего развития. Впрочем, это не означает, что идея таких институций обречена на неудачу. В последние годы можно наблюдать новую волну появления пространств, основанных по частной инициативе художников и независимых кураторов – таких, как Amado Art Space, Common Center, Trading Post, Audio Visual Pavilion и множество других.



Alternative Space
Loop



Биеннале дизайна в Кванжду "d=D≠d" 2011 г.

● Биеннале

Многим знакомо название биеннале в Кванджу (Gwangju Biennale), которая отсчитывает свою историю от первой экспозиции 1995 г. и в течение долгого периода держится в десятке главных мировых биеннале. Как уже было упомянуто в предыдущих главах, город Кванджу связан с одним из самых трагических эпизодов новейшей истории Кореи. По этой причине одной из главных задач организации биеннале стало изменение имиджа города и превращение Кванджу в центр культуры и искусств. Каждая экспозиция привлекает работы сотен мировых художников, а за прошедшие 20 лет в числе ее кураторов побывали и ключевые корейские теоретики искусства, такие как Ким Хонхи (Kim Hong-hee), О Гвансу (Oh Kwang-Su) и вышеупомянутая Ким Сончжонг, а также всемирно известные Окви Энвезор, Массимилиано Джони и Джессика Морган. Также в Кванджу в течение нескольких промежуточных лет проводилась биеннале дизайна.

Другой, также почетной и исторически значимой, является биеннале в Пусане (Busan Biennale), втором по величине городе Кореи. Начавшееся в середине 1980-х гг. как биеннале молодого искусства, к 2000 г. событие вышло на международный уровень, в том числе при содействии зарубежных кураторов. Наряду с Пусанским кинофестивалем оно играет ведущую роль в формировании культурной инфраструктуры региона.

В Корею существуют также и тематические биеннале – например, биеннале фотографии в г. Тэгу (Daegu Photo Biennale), биеннале декоративно-прикладного искусства в

г.Чхонджу (Cheongju Craft Biennale), «природная» биеннале на реке Кымган (Geumgang Nature Art Biennale), биеннале скульптуры в г. Чангвон, на родине известного скульптора XX века Мун Щина (Changwon Sculpture Biennale), и другие.

● Резиденции

Временные студии для местных и международных художников, открывающие свои двери для заинтересованной публики несколько раз в год, стали появляться в Корее с середины 2000-х годов. Несмотря на относительно короткую историю, их количество и активность постоянно растет. В большинстве своем это резиденции с открытым конкурсом, доступные каждому художнику, который соответствует требованиям относительно возраста и карьеры; они не требуют ни платы за пребывание (лишь в некоторых случаях взимая расходы за коммунальные услуги), ни пожертвования работ в пользу институции, ни постоянного публичного доступа к студии. Некоторые резиденции предоставляют грантовую программу для зарубежных художников, что делает их очень привлекательными для иностранцев, желающих заниматься творческой деятельностью в Корее. Часть крупнейших резиденций существует при государственных музеях – MMCA Residency Changdong&Goyang (MMCA), SeMA Nanji Residency (Сеульский городской музей), другие – при частных, например, Gimhae Clayarch Museum Residency, OCI Museum Residency, Kumho Museum Residency. Некоторые крупные институции такого рода, например, Seoul Art Space_Geumcheon, Incheon Art

Platform, Gyeonggi Creation Center, получают поддержку от региональных культурных фондов. Помимо перечисленных резиденций, существует и множество других, основанных по частной инициативе. Период пребывания варьируется от 3 месяцев до 1 года; часто в программу резиденции входят выставки, встречи с кураторами и критиками, публичные лекции, и так называемые открытые студии (open studio) – день или несколько дней, в течение которых любой желающий может посетить студию художника, познакомиться с его работами и пообщаться с ним лично. Таким образом, международные резиденции становятся не только местом работы молодых художников, но и большим шагом в их карьере, а также важной площадкой внутреннего и международного культурного обмена.



**MMCA Residency
Goyang**

● Культурные фонды

Финансовая поддержка инициатив художников, кураторов и критиков зачастую становится определяющим звеном художественной системы. Для обеспечения таковой в Корее существует множество культурных фондов (которые, необходимо отметить, занимаются не только сферой визуальных искусств, но и прочими его видами, как современными, так и традиционными). По аналогии со многими другими институциями, фонды можно разделить на государственные и частные. В качестве крупнейшего государственного фонда можно назвать АРКО (Корейский совет искусств, ARKO Art Council Korea), способствующий развитию и популяризации национального искусства внутри страны и за рубежом. Муниципальные и региональные государственные фонды (культурный фонд Сеула, Кванджу, Пусана, Инчхона, провинции Кёнги и другие) поддерживают базирующихся на их территориях художников и спонсируют локальные события. Развитием международных связей в сфере культуры и образования активно занимается Корейский фонд (Korea Foundation). Поддержка и дотации в сфере культуры – неотъемлемая часть деятельности и крупных частных корпораций, в числе которых Самсунг, Кымхо, Самхва, SK и многие другие.

● Арт-ярмарки

В середине 2000-х гг. на волне экономического подъема и растущего спроса на произведения искусства в Корее

открылось большое количество арт-ярмарок. После кризиса 2008 г. арт-рынок пока не вернулся на прежние позиции, но ярмарки продолжают свою деятельность. Участие в ярмарках – один из ключевых видов деятельности галерей, а для гостей это прекрасная возможность пополнить коллекцию, увидеть большое количество экспозиций в одном помещении и проследить главные изменения на арт-рынке без существенных затрат времени и сил. Впрочем, ярмарки часто подвергаются критике за однообразие.

Главное событие такого рода в Южной Корее – Korean International Art Fair (KIAF) в торгово-выставочном комплексе COEX, где ежегодно представлено более 150 галерей со всего мира. Другая ярмарка, Korean Galleries Art Fair, представляет только экспозиции корейских галерей. Определенным успехом пользуются и Seoul Open Art Fair, нацеленная на продажу произведений искусства по более доступным ценам, Seoul Photo со специализацией на искусстве фотографии, Busan Art Fair, работающая на арт-рынок Пусана. В рамках ярмарок проходят специальные выставки актуального искусства приглашенных стран-участниц и молодых корейских художников, разнообразные симпозиумы и образовательные программы.

Также интерес представляют арт-ярмарки, проходящие в отелях – такие, как Asia Hotel Art Fair (AHAF), Doors Art Fair. Их главный плюс состоит в том, что выставленные произведения можно увидеть непосредственно в интерьере.

В условиях пониженной в последние годы активности местного арт-рынка некоторые ярмарки проводятся и за

пределами Кореи – такова, например, АНАФ, уже который год представляющая корейские галереи в Гонконге.

● Аукционы

В Корее на данный момент существует несколько аукционных домов. Конечно, нельзя относить аукционы к институциям, касающимся исключительно современного искусства – они работают в основном традиционной живописью, каллиграфией, а также произведениями именитых мастеров XX века. Однако было бы упущением не упомянуть о них совсем. В настоящий момент самые высокие ставки на аукционах у художников *тансэхва*, в частности, Ли Уфана, а также у пионера видео-арта Нам Чжун Пайка. Главные аукционы – своего рода Christy's и Sothbey's Кореи - Seoul Auction и K Auction. Если первый был создан в 1998 г. директором крупной коммерческой галереи Gana Art Center, то второй – несколькими годами позже бывшими сотрудниками первого при поддержке галереи Hyundai. Этим двум аукционам принадлежит 80% прибыли от общей суммы торгов в Корее. Seoul Auction делает акцент на популяризации искусства и демократичной ценовой политике, а K Auction ставит во главу угла благонадежность, особое внимание уделяя проверке подлинности произведений. Аукционы обоих домов проводятся 4-6 раз в год, как в Корее, так и в представительстве в Гонконге. Помимо традиционных, проводятся и онлайн-аукционы.

● Университеты

Говоря о построении карьеры художника, нельзя обойти вниманием первую институцию в освоении художественных практик, а именно университеты. Система высшего образования в области искусства в Корее еще достаточно традиционна – большая часть факультетов изобразительного искусства включает такие специальности, как живопись (с разделением на западную и восточную), графика, скульптура, керамика и прикладные искусства, дизайн, теория и история искусства.

Среди университетов большим влиянием пользуется, разумеется, главный государственный университет страны – Сеульский национальный (Seoul National University). Старейшим из специализированных высших учебных заведений является университет Хоник (Hongik University), альма-матер многих всемирно известных корейских художников. Авторитетные факультеты искусств существуют также в университетах Кукмин (Kookmin University), Конгук (Konkuk University), Чунан (Joonang University), государственном университете наук и технологии (Seoul National University of Science and Technology), женском университете Ихва (Ewha Womens University). Главные специализированные университеты – Корейская высшая школа искусств (KARTS), единственная в Корее с современным стандартом деления на факультеты (например, в рамках факультета пластических искусств можно заниматься любой из интересующих художественных практик), университет искусств Чхуге (Chugae University for Fine Arts), Сеульский институт искусств (Seoul Institute for Fine Arts) и др.

Интересной особенностью корейского общества является приверженность университетским связям, выросшая из конфуцианской традиции: даже если люди, окончившие один университет, не были знакомы во время учебы, они считаются принадлежащими к одному кругу и стараются оказывать взаимную помощь, встретившись за пределами университета. Таким образом, в корейском арт-мире выделяются так называемые «школы» соответствующих университетов. Однако это правило не является универсальным. При всей необходимости нетворкинга в художественном мире (среди корейских деятелей искусства популярно высказывание, что арт-мир держится на «связях»), некоторые художники пренебрегают высшим художественным образованием; другие же получают степень бакалавра или магистра в престижных университетах США, Европы, Японии, что стало весьма распространенной практикой в последние десятилетия.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная эту книгу, мы ставили перед собой цель – пробудить интерес российских зрителей и художественных профессионалов к современному искусству Южной Кореи. Мы очень надеемся, что хотя бы в небольшой степени мы к ней приблизились. Итак, с чего стоит начать, если Вас затронула данная тема, и Вы хотите узнать о ней больше?

Во-первых, основную базу знаний помогут составить книги. Несмотря на практически полное отсутствие русскоязычных источников, на сегодняшний день существует достаточное количество литературы на английском языке, список которой можно найти в приложении к книге.

Во-вторых, не лишним будет ознакомиться с содержанием некоторых сайтов. Главным информационным порталом в области искусства в Корее является neolook.com. К сожалению, большая часть информации в нем на корейском языке, но можно найти и англоязычные пресс-релизы и рецензии. Также любопытен проект Ассоциации частных музеев Кореи, Korean Artist Project, где собраны данные по большому количеству активных на данный момент художников (koreanartistproject.com). Сайты большинства художников и арт-институций предоставляют информацию и новости на английском языке.

В-третьих, на главные позиции среди масс-медиа в Корее вышли социальные сети. С помощью соответствующих страниц таких ресурсов, как Twitter и Facebook, можно узнать последние новости музеев, галерей и самих художников.

Разумеется, все авторы данной книги открыты для контактов и предложений. Мы были бы рады видеть, что наш труд был проделан не зря и хотя бы в малой степени помог преодолеть культурное отчуждение. Хотелось бы, чтобы читатели смогли посмотреть на искусство Южной Кореи в частности и Дальнего Востока в общем как на уникальное в своем роде явление, заслуживающее интереса и серьезного изучения, выходящего за рамки общепринятых стереотипов.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- *100.art.kr: Korean Contemporary Art Scene*, Ed. by GIM Jonggil, KANG Sumi, KHO Chunghwan, KIM Chandong, LEE Sunyoung, YU Jinsang, Ministry of Culture, Sports and Tourism of the Republic of Korea, Arts Council Korea, The Open Books Co., 2012
- Jin, Whui-yeon. *Coexisting Differences: Women Artists in Contemporary Korean Art*, Hollym, 2012
- Kee, Joan. *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, University of Minnesota Press, 2013
- *Korean Art: The Power of Now*, Edited by Hossein Amirsadeghi, Thames & Hudson, 2013
- *Korean Eye: Contemporary Korean Art*, Edited by Serenella Ciclitira, Skira, 2010
- Kim, Jung-rak. *Diaspora: Korean Nomadism*, Hollym, 2011
- Kim, Miki Wick. *Korean Contemporary Art*, Prestel, 2012
- Kim, Youngna. *Modern and Contemporary Art in Korea: Tradition, Modernity, and Identity*, Hollym, 2005