

Пространственные конструкции Сергея Прокофьева



Сергей Прокофьев, Заграждение (2011), групповая выставка По краям (Department of Research Arts, ВДНХ, павильон ОПТИКА, 2018) фото - Иван Клейменов

Сергей Прокофьев (р. 1983 г.) — современный художник из России, живет и работает в Москве. Выпускник Школы современного искусства Свободные мастерские (2011 г.) и Института Проблем Современного Искусства (2013 г.). Участник коллектива artist-run space «Это не здесь» (2011–2016 гг.), участник коллектива artist-run space «галерея Электрозавод» (с 2016 г.).

О методах «конструирования пространства» впервые заговорили еще в начале XX века, т.е. в расцвет эпохи художественного авангарда.

В это время происходит открытие целого ряда различных способов художественной работы с пространственными конструкциями, в дальнейшем послуживших основой для искусства конструктивизма.

Для конструктивистов характерна трактовка индустриальных форм и материалов как самостоятельных ценностей научно-технического характера. Их искусство призывало к выявлению конструкционной основы в художественной форме, к конструированию новой материальной культуры для нового человека.

Понятие пространственной конструкции продолжает играть значимую роль и в современном искусстве.

В российском контексте современного искусства мы можем наблюдать отчетливую тенденцию к обращению и переосмыслению исторически сложившихся методов художественной работы с пространственными конструкциями на примере практик художника Сергея Прокофьева, в качестве материала для большинства своих работ избравшего использование флуоресцентных ламп, а также ABS и PLA-пластика.

Данная статья посвящена описанию его искусства в период с 2008 по 2018 год, а также критическому анализу его взаимосвязей с исторически сложившимися практиками работы с пространственными конструкциями.



Владимир Татлин, модель
Памятника III Коммунистического
интернационала, 1919г.

Работа со светом в пространственных конструкциях Сергея Прокофьева

Значимая роль в искусстве Сергея Прокофьева отводится художественным практикам, направленным на построение световых пространственных конструкций, создаваемых посредством флуоресцентных ламп и/или луча лазера.

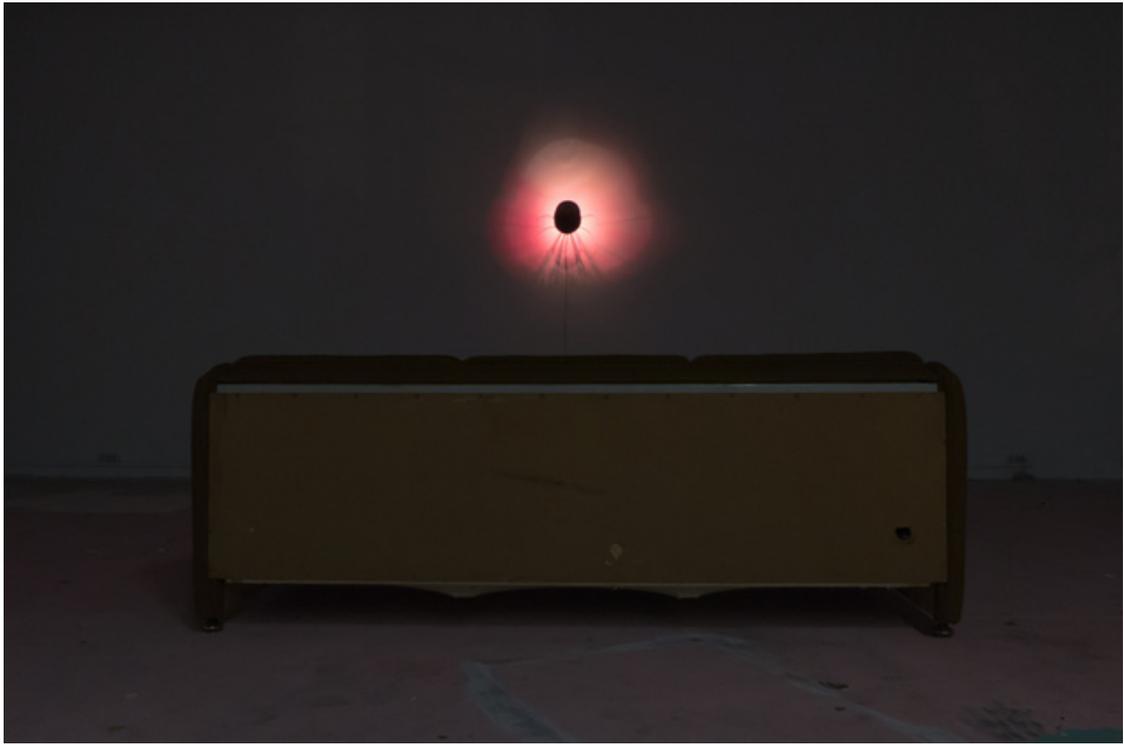
Одно из первых обращений художника к подобного рода практикам происходит в работе «Мозговой паразит» (2008 г.), посвященной художественному переосмыслению опыта обучения в аспирантуре, нацеленной на изучение сверхтонких кремний-органических пленок, а также работы инженером-конструктором на ракетном заводе ГКНПЦ им. Хруничева в 2006 — 2007 гг.



BRAIN PARASITE, Studio of Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin, Moscow, 2015

Работа относится к раннему периоду в становлении художника и носит экспериментальный характер. Но, несмотря на это, является важной отправной точкой для той части искусства Прокофьева, которое базируется на исследовании взаимоотношений социума и света.

Само название работы — метафорическое описание повседневности коллег Сергея, отличительной особенностью внешнего вида которых было обязательное ношение кепи в качестве головного убора, а поведенческая специфика, по мнению художника, имела явное сходство с персонажами мультипликационного сериала Мэтта Гроунинга “Футурама” (Futurama, 1999-2013), пораженных инопланетными мозговыми паразитами, порабощавшими волю своих носителей, сводя их действия к поддержанию возможности биологического существования и лишая возможности осознанного критического мышления.



BRAIN PARASITE, Studio of Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin, Moscow, 2015

«Каждый рабочий день я совершал путешествие во времени. За проходной начинались 70е, которые так бережно старались навсегда сохранить заводчане.

Но смерть все равно настигала их. В декабре 2006 — январе 2007 на этаже, где я работал все стали прямо умирать и умирать. Женщина, которая сидела перед мной, заплакала вдруг и сотрудники легко подхватили ее и вынесли. Большие я ее не видел. До этого ее долго не было, наверное, лечилась. После нее умерло еще 3, или 4 человека... Рабочие тоже умирали и из-за этого случались казусы...»

«Я ездил на смену к 8 утра. Нужно было садиться на автобус около 7 утра. В автобусе уже находилось 15-20 мужчин в черных ботинках, черных брюках, черных куртках, с черными сумками-кубиками и в черных кепках. Когда я заходил в автобус все они смотрели на меня.»

— Сергей Прокофьев



BRAIN PARASITE, Studio of Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin, Moscow, 2015

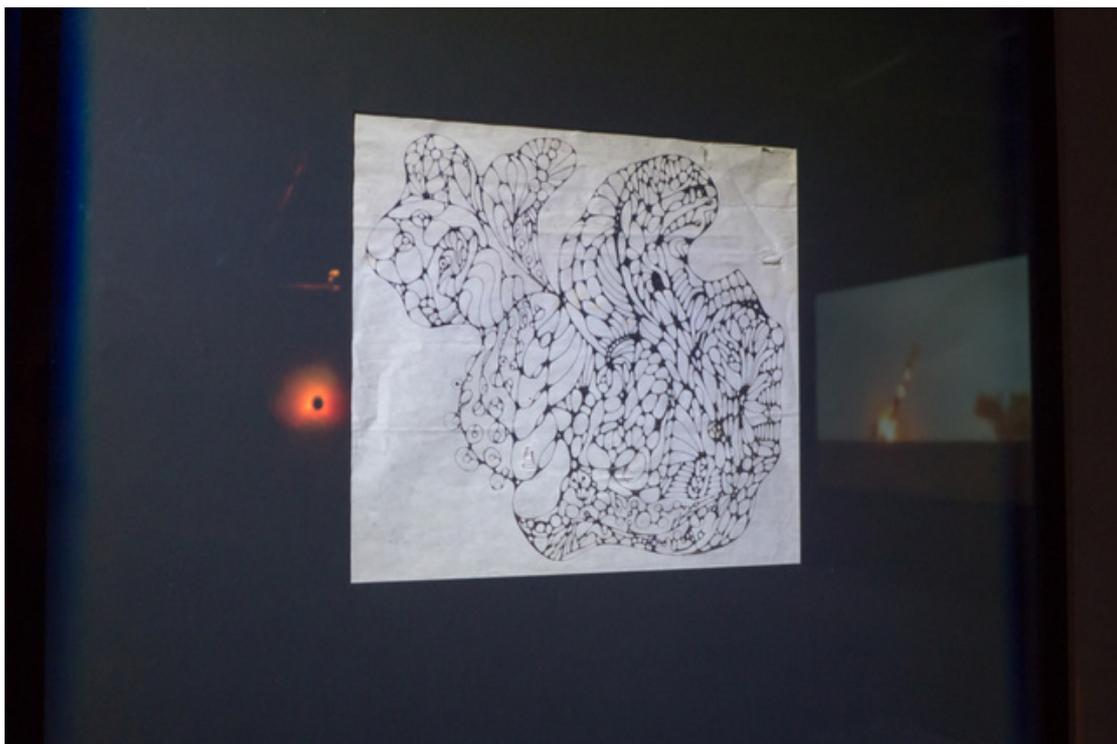
В 2015 году оригинальный объект был экспонирован в Фонде Владимира Смирнова и Константина Сорокина на одноименной персональной выставке Сергея Прокофьева.



BRAIN PARASITE, Studio of Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin, Moscow, 2015

Наряду с Мозговым паразитом, на выставке было представлено видео крушения ракеты-носителя Протон-М.

«Самый большой страх, конечно, был, если ракета упадет. В сентябре 2007 она все-таки упала и все сотрудники сделали тихими и немного бесплотными потому, что был необъявленный коллективный траур по ракете.»
— Сергей Прокофьев





BRAIN PARASITE, Studio of Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin, Moscow, 2015

Завершается экспозиция созданной художником тогда же, во время пребывания на заводе, биоморфной графической абстракцией, обрамление которой отражает направленный луч световой проекции.

В данном случае свет служит медиумом, связывающим воедино заключенную в границы рамы абстрактную композицию, выступающую реминисценцией естественно-природной темпоральности, банальности и повседневности жизненного опыта, с выставочным пространством, которое отныне начинает восприниматься в качестве метафоры производственно-индустриального пространства и отсылать к опыту пребывания Прокофьева в подобного рода пространствах.

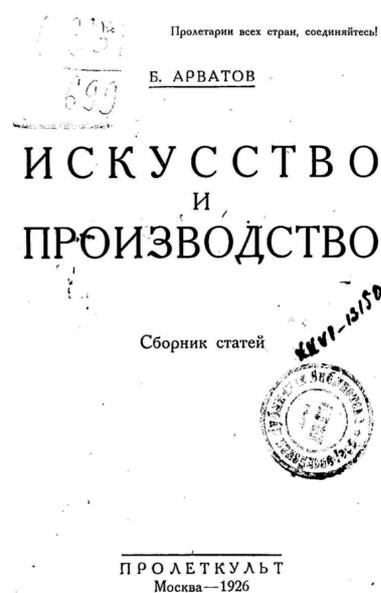
На тесную связь индустриального производства и художественных практик конструирования пространства указывали еще художники и теоретики авангардного «производственного искусства», включавшие в своих выступлениях и трудах промышленные термины «конструкция», «конструктивный», «конструкционный» в язык искусства.

Так, например, в текстах художественного критика, одного из основателей и активного участника ЛЕФа, Бориса Игнатьевича Арватова (1896-1940), указывается на возникновение новых задач, встающих перед современными ему художниками, работающими в эпоху «революции вещи, произведенной крупной индустрией».

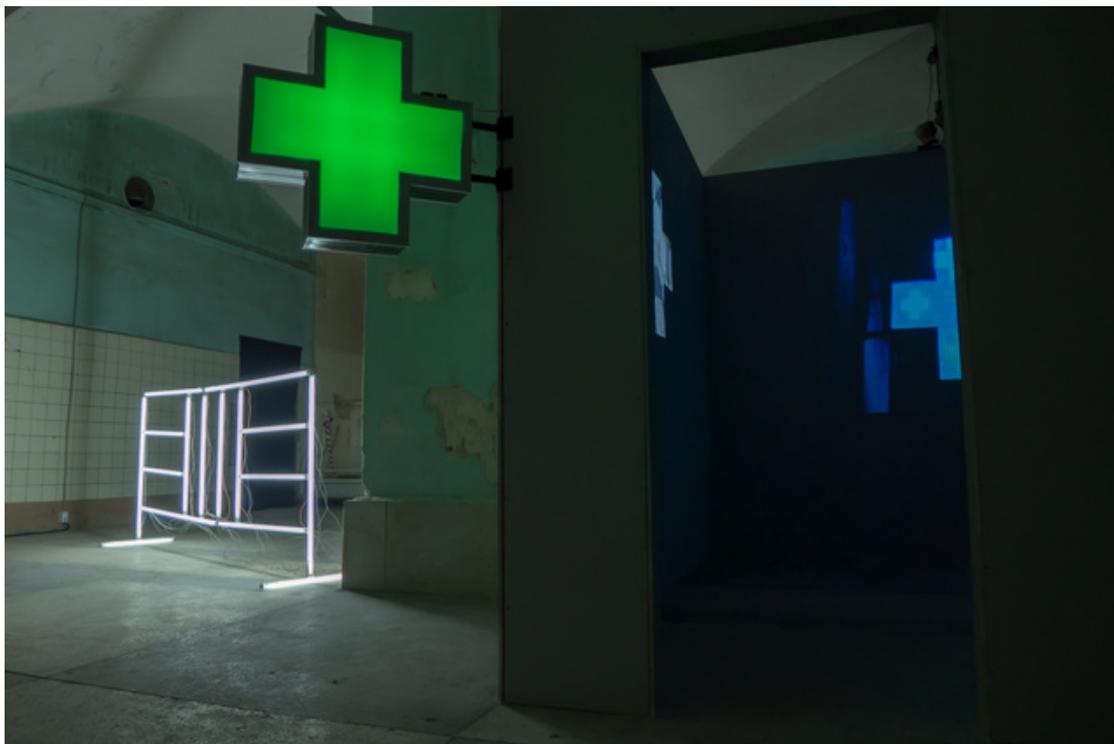
Критикуя логику «буржуазного художника-индивидуалиста, бежавшего от машины» и «возненавидевшего современность, не увидав в ней ничего, кроме “бездушия”», он настаивает на необходимости «революции в среде законодателей эстетического вкуса», заключаемой в «практической постановке перед человечеством задачи универсальной коллективизации общества».

Активно взаимодействуя с производственной тематикой, Сергей Прокофьев, тем не менее, не сводит свою художественную практику к обслуживанию радикально-модернистских идей или отстраненной эстетизации опыта проживания индустриального пространства, а смещает высказывание в сторону выявления основной симптоматики межличностных отношений в подобного рода пространствах в современной постиндустриальной и постсоветской («постколлективной») ситуации.

Также в ключе обращения к художественному производству как форме анализа социального пространства примечательна и выставка «Тихий свет» 2014 года (совместно с художником Лехой Гариковичем), в которой, помимо прочих работ, были представлены световые конструкции Прокофьева «Заграждение» (2011 г.), «Тихий свет» (2012 г.), «Умная бомба» (2013 г.)



Искусство и производство : Сборник статей / Б. Арватов. — Москва : Пролеткульт, 1926.



MILD LIGHT, Parallel program of Manifesta 10, First Cadet School, St. Petersburg, 2014

Эта выставка считается как сконструированная ситуация в пространстве: художником выстраивается пронизывающий представленные в экспозиции объекты нарратив о человеке

и человеческом.

«Восприятие построено на актах именованя, когда увиденное сравнивается с уже имеющейся информацией. Карта объектов на экспозиции похожа на нейронную сеть.»



Работы одна за другой отпечатываются на сетчатке зрителя, наслаиваются друг на друга.

Аптека — упрощение веры, которой бывают разные виды. Человеку нужно во что-то верить.

Заграждение — власть, послушание, хрупкая стабильность.

Страдание Я Созерцание — время, циклами отнимающее жизнь у человека.

Облако — зависшая невозможность.

Тихий свет — застывшее рождение, застывшее погребение. Земля — мать. Что-то зависшее между распадом и становлением...» — Сергей Прокофьев

«... Человек -это тихий свет. Рожденный в кармане при свете выключенного фонарика, на сгибе вокзальной площади, он сбился со счета.

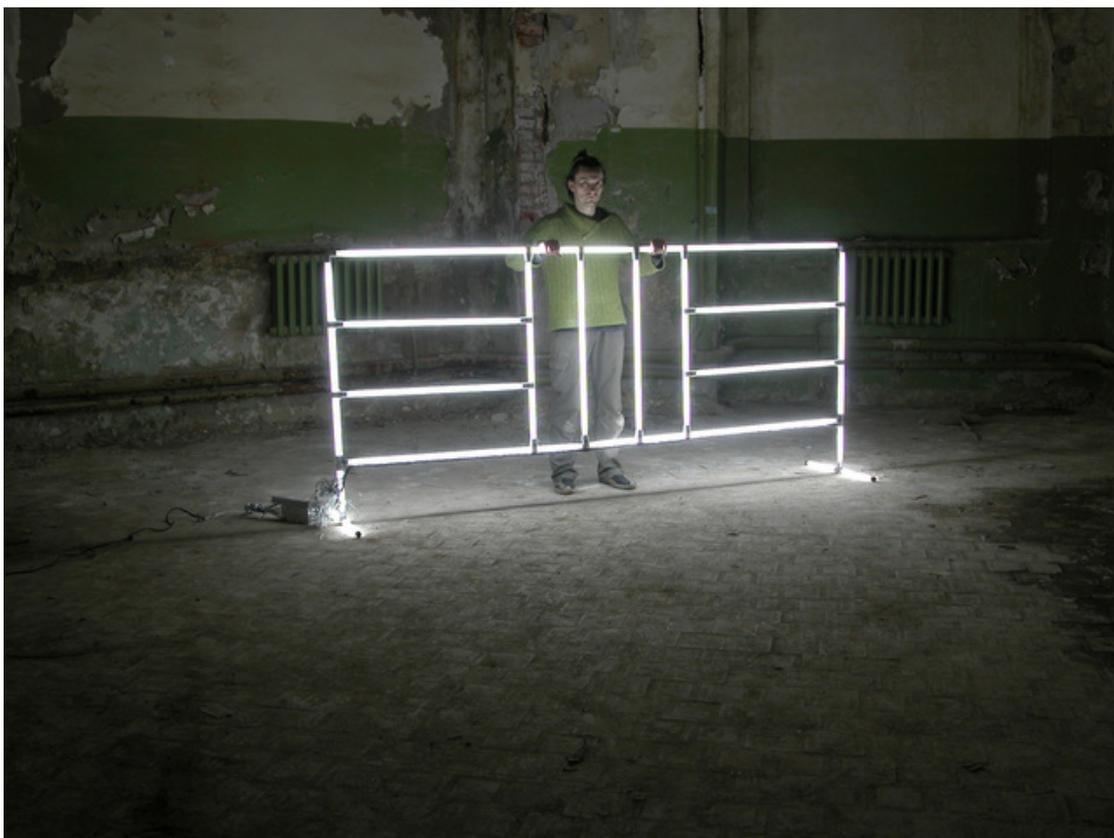
Ослепленный лучом из черного саквояжа и покорным проспектом вдоль заграждений, через сводчатый потолок неба, он слушает биение лба о горизонтальный небоскреб толпы.» — Леха Гарикович



MILD LIGHT, soil, fluorescent lamp, sizes range. 2012

Но особый интерес вызывает одна из его наиболее часто экспонируемых пространственных конструкций — “Заграждение”.

Конфигурация этой работы, выполненной с использованием флуоресцентных ламп, отсылает к металлическим заграждениям, используемым в общественных местах и местах большого скопления людей.



BLOCK, fluorescent lamps, 2011

«Власть и границы внутри и снаружи нас: их реальность и иллюзорность, их нерушимость и хрупкость. Пары ртути — это яд, который излучает свет.»

Государство присваивает право на насилие для поддержания порядка. При создании были использованы размеры заграждений с первого митинга на Чистых Прудах в декабре 2011 года, масштаб 1:1.»

— Сергей Прокофьев

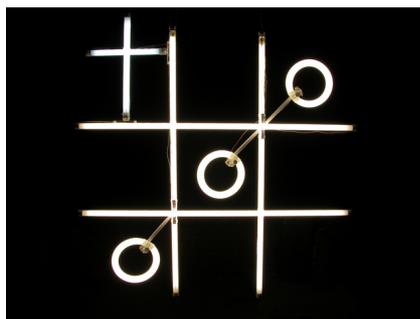
“Заграждение” является относительно ранней работой художника, но при этом крайне важной для понимания его метода работы с выставочным пространством как с особым «политическим ландшафтом».

Также одной из самых ранних работ Прокофьева, еще бессознательно концептуализировавшего свою практику, но задающей оптику работы с политическим пространством является объект PLAY BEHAVIOR (2012 г.).

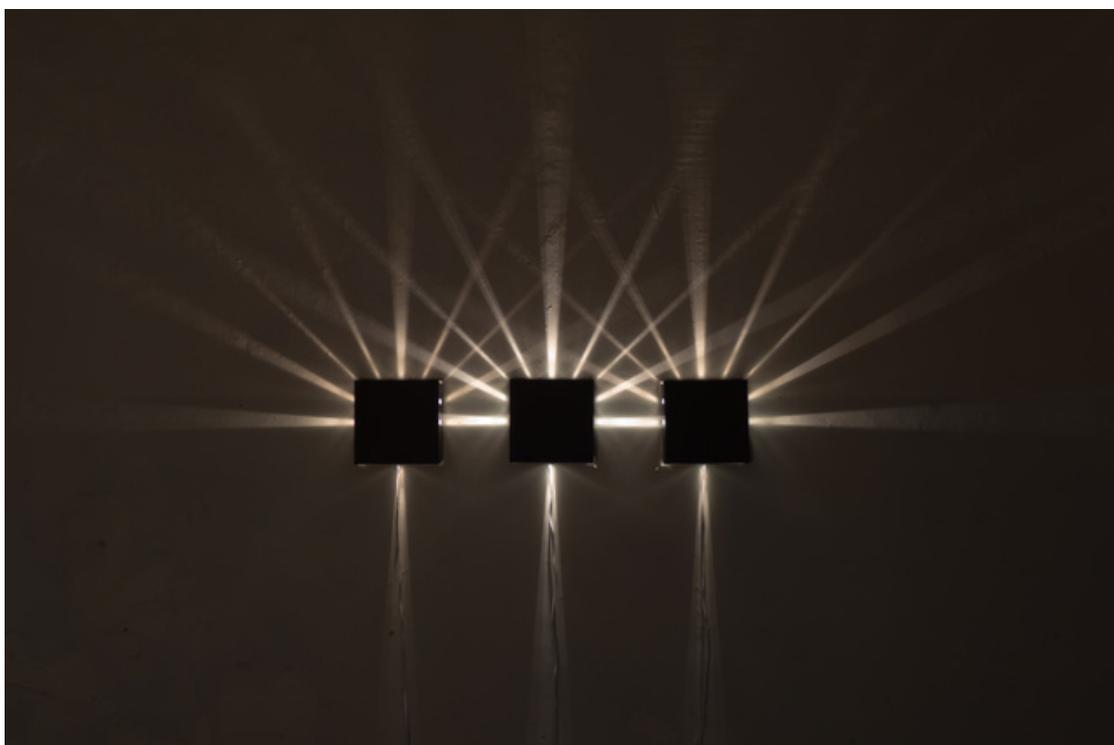
«Этот объект про Pussy Riot. Трех девочек посадили за решетку. Крест доминирует, но он тоже находится в игровом поле вместе с ноликами. Здесь все друг у друга в заложниках и вопрос о том, кто победил, остается открытым.»

Постепенно деятельность художника трансформируются: от создания световых объектов

и встраивания их в ситуацию выставки он переходит к прямому конструированию пространства методами света.



PLAY BEHAVIOR, fluorescent lamps,
120x120cm. 2012



BEAMS, triptych, steel, acryl, 30x30x10cm. 2014

Так, например триптихе «BEAMS» (2014 г.) перед нами предстает своеобразный диалог художника с самим медиумом света, состоящий из серии открытых вопросов, выносимых автором в экспликацию к работе.

Поднимаемые Прокофьевым вопросы скорее вписываются в область материально-семиотических исследовательских подходов акторно-сетевой теории Бруно Латура и др., но для критического анализа BEAMS стоило бы применить в равной степени релевантную система теоретических воззрений Жака Рансьера относительно «технического поворота эстетики» и его воздействия на искусство.

В статье «Что может означать понятие “медиум”: пример фотографии» он пишет об «идее медиальности — способе устанавливая связь между тремя вещами: техническим

приспособлением, некоей идеей искусства и формированием специфической чувственной среды».



Ты несешь людям свет. Фрагмент триптиха BEAMS. Сергей Прокофьев. 2014

Что, если антропоморфизировать лампочку? Может ли свет сознания возникнуть в вакууме под ее стеклом? Что, если уподобить фразы, написанные внутри светильников картине мира, которая формируется у человека с детства?

Под «техническим поворотом» Рансер понимает умножение инструментов, позволяющих искусству быть свободным от своих целей, наедине со своими материалами и инструментами.

Будут ли лампочки соглашаться с этими фразами и как они будут относиться к ситуации нахождения в корпусах, взгляд из которых на мир ограничен кем-то другим? Что они могут думать об этом другом?

Технический поворот эстетики подразумевает также и включение операций искусства в глобальный технологический процесс, растворяющий специфику искусства.



Твой ресурс ограничен. Фрагмент триптиха BEAMS. Сергей Прокофьев. 2014

Будут ли возникать философские дискуссии между этими соседями, «видящими» друг друга? Может ли кто-нибудь из оппонентов убедить других в истинности именно своей описательной модели жизни?



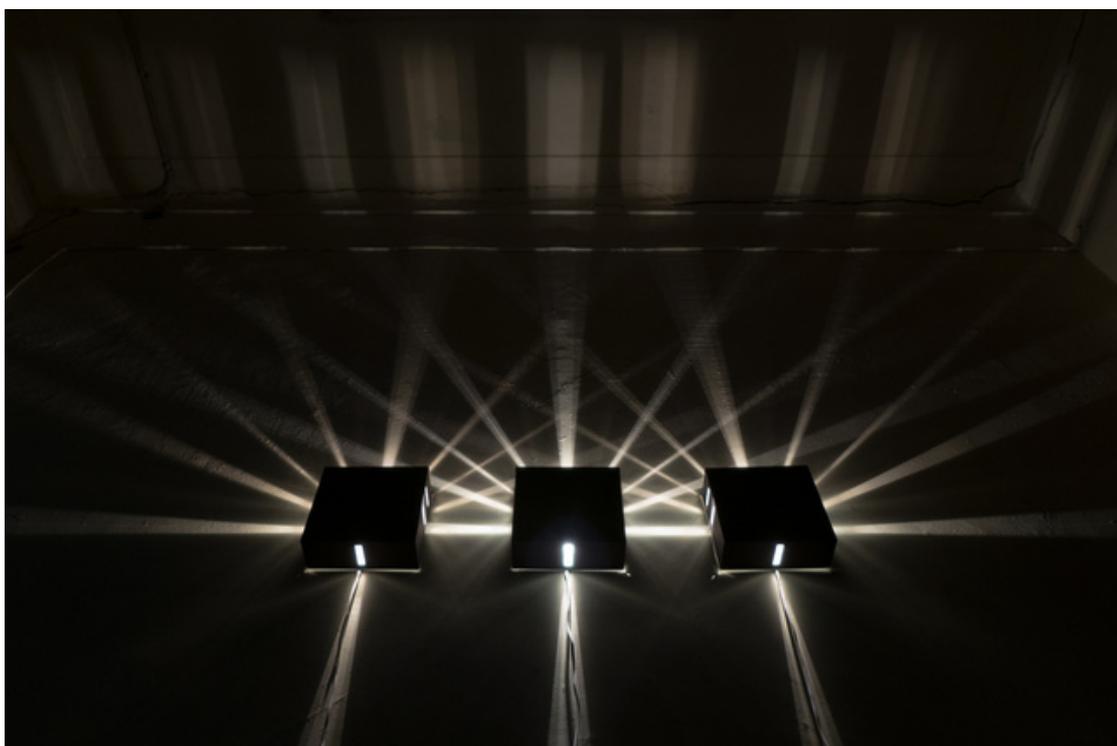
Наконец, Рансер заключает, что технический поворот эстетики тождественен «умножению средств с помощью которых различная техника теряет дифференцированность и служит для реализации идеи искусства, которая является

Без электричества ты ничего не
значишь. Фрагмент триптиха
BEAMS. Сергей Прокофьев. 2014

идеей лишения специфичности».

Нельзя не заметить, что пространственная конфигурация этой работы, ее формальное решение, и в определенной степени сам подход Прокофьева к работе с медиумом напоминают первую зрелую серию классика минимализма Дэна Флавина «Icons», берущую свое начало в 1961 году.

Все его искусство подчинено идее, согласно которой, одним из наиболее эффективных способов конструирования пространства является работа со светом.



Флавин впервые экспонировал свою «Икону», посвященную его умершему брату-близнецу Дэвиду, на первой персональной выставке в Judson Gallery (Нью-Йорк).

Сам художник говорил, что в отличие от византийских икон, его «лики» — «тупые и скучные иконы моего времени — анонимные и незначительные...».

Как он позднее запишет в автобиографии, начиная с этой серии искусство перестает быть для него экспрессивной практикой — его объекты адресованы не к драматическому,



Dan Flavin "Icons" series, 1961–1963

а к внеэмоциональному эстетическому воздействию на зрителя.



Сергей Прокофьев, ICON, steel construction, light bulbs 4kW

На значимость диалога Прокофьева с наследием Фламина указывает и пример стальной конструкции размером 180×230 см «Icon» (2012 г.).

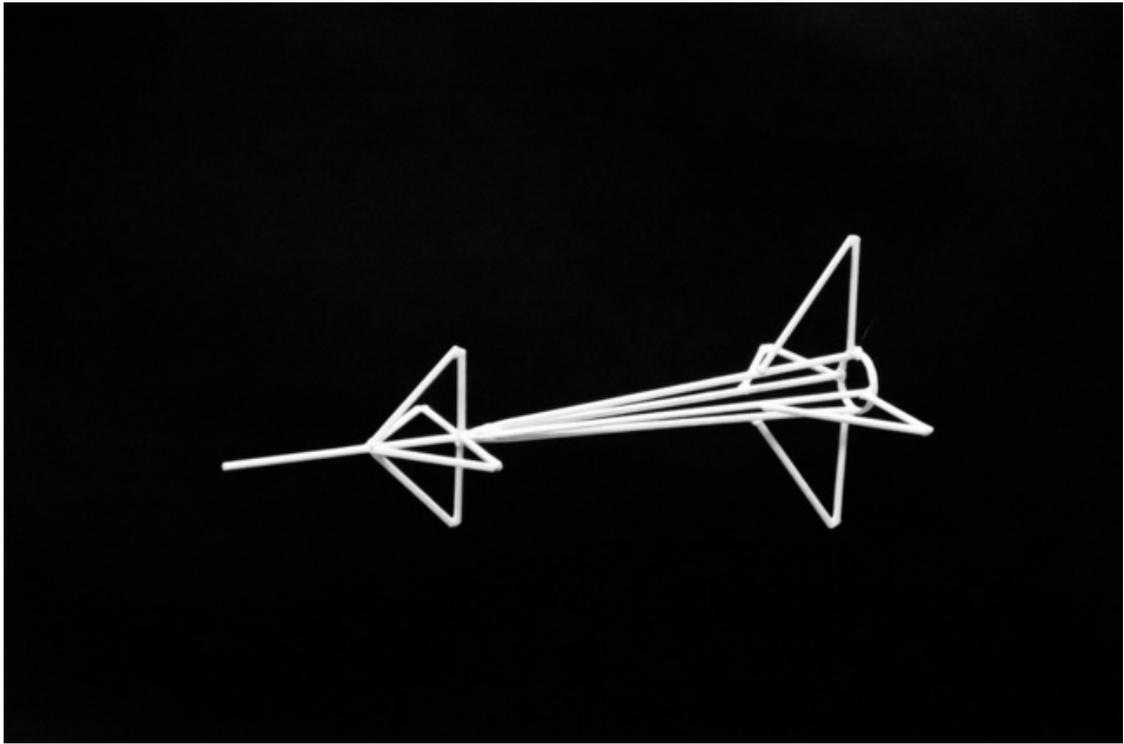
Это слово женского рода, отсюда и форма, материнские округлости и материнское тепло, в лоно которого нам зачастую хочется вернуться, но долго там не пробудешь, 4кВт света и тепла делают свое дело и заставляют вернуться в реальность. Когда ты внутри, ничего нельзя скрыть, все высвечивается, каждая черточка.

Важно отметить, что особое значение имеет и политический аспект многих работ Сергея Прокофьева.

В то время как искусство конструктивизма было тесно связано с идеей установления нового общества, в среде американского минимализма поднимались вопросы, имеющие непосредственное отношение лишь к сложившейся традиции модернистского искусства, и полностью игнорировались темы, связанные с политической проблематикой.

«То, что сейчас меня волнует — это понятие внутренней несвободы. Я хочу высказать свою взволнованность языком световой инсталляции»

— Сергей Прокофьев



SMART BOMB, Fluorescent lamps, 2013



«Умная бомба» 2013 года — уже является примером работы со световой конструкцией, воссоздающей в пространстве выставки политический ландшафт.

Эту конструкцию из флуоресцентных ламп размером 120×120×250 см, стоит воспринимать наряду с Заграждением.

«Инструменты — упрощение человека до функции, это орудия труда, но это и орудия убийства тоже.»

Умная бомба — Заграждение, которое вступило в активную фазу. Она красива названной красотой, которой наградила орудие убийства человек-функция.»

— Сергей Прокофьев

MILD LIGHT, Parallel program of Manifesta 10, First Cadet School, St. Petersburg, 2014

Самой знаменитой и наиболее обширной серией Флавины является «Monuments» (dedicated to

Tatlin), которую он конструировал в течение 26 лет.

Первым из 39 «Монументов Владимиру Татлину», вдохновленных его амбициозным, но так и не реализованным конструктивистским проектом «Башни Третьего интернационала» (1920), предназначенным для поддержки ленинского плана по монументальной пропаганде, стала конструкция Флавина из белых флуоресцентных трубок, выполненная в форме парящей башни...

Флуоресцентные трубки с течением времени подвергаются технической деградации, т.е. постепенно тускнеют и угасают. В ситуации, когда произведением искусства в большей степени является не сам объект, а его способность воздействовать на окружающее пространство, угасание работ Флавина указывает и на общее движение всего материального мира к энтропии и распаду.



Дэн Флавин, «Monuments» (dedicated to Tatlin), 1964-1990гг

Роберт Смитсон отмечал, что “флуоресцентные лампы Флавина препятствуют длительному рассмотриванию. В конце концов, видеть и нечего”, “такая нуллификация воссоздает «беспредметный мир» Малевича, где нет больше «подобий реальности, идеалистических изображений, ничего, кроме пустыни”.

Среди практик Сергея Прокофьева, развиваемых в стремлении к дематериализации объекта искусства, стоило бы выделить серию проектов PLACE (2013—2016 гг.)



PLACE#1, green, blue, red lasers, sizes range. 2013

В открывающем серию проекте PLACE#1 (2013 г.) Прокофьев использует проекцию наслонений одновременно работающих красного, зеленого и синего лучей лазеров.

Лазеры смонтированы таким образом, что отпечаток остаточного свечения их лучей на сетчатке глаз зрителя визуальнo создает замкнутый в коническую форму объем.



Так осуществляется вторжение нематериальной световой конструкции в пространство в визуальный опыт зрителя.

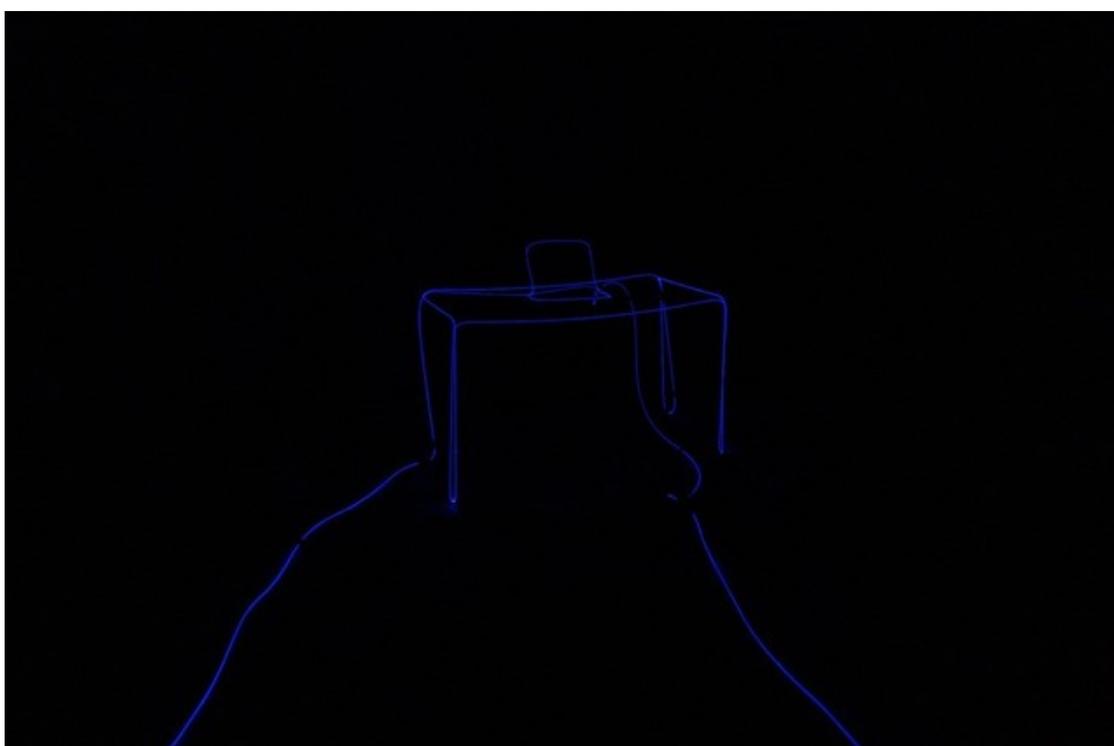


PLACE#1 — место, в котором происходит радикальное изменение способов восприятия, к которому ведут новые технические возможности.

В нем происходит определение границ собственно человеческого: границ восприятия, границ познавательных возможностей, границ между человеком и средой.

Это какое-то особенное место, оно человеческое. Но в реальности этого места не существует потому, что не существует границы, которой оно выделено из окружающего ландшафта.

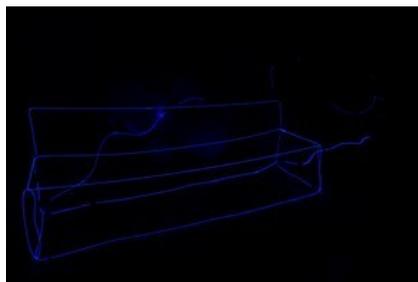
Это место существует лишь в твоей голове.



Конструкции, используемые Сергеем Прокофьевым при создании работы PLACE#2 (2015), физически присутствуют в освещенном выставочном пространстве лишь в качестве опорных металлических «скелетов».

Однако, при отсутствии освещения, в пространстве выставки возникают новые структуры, являющиеся контурами предметов мебели и лежащей на полу человеческой фигуры.

Все пространственные конструкции выполнены с использованием лазера синего цвета



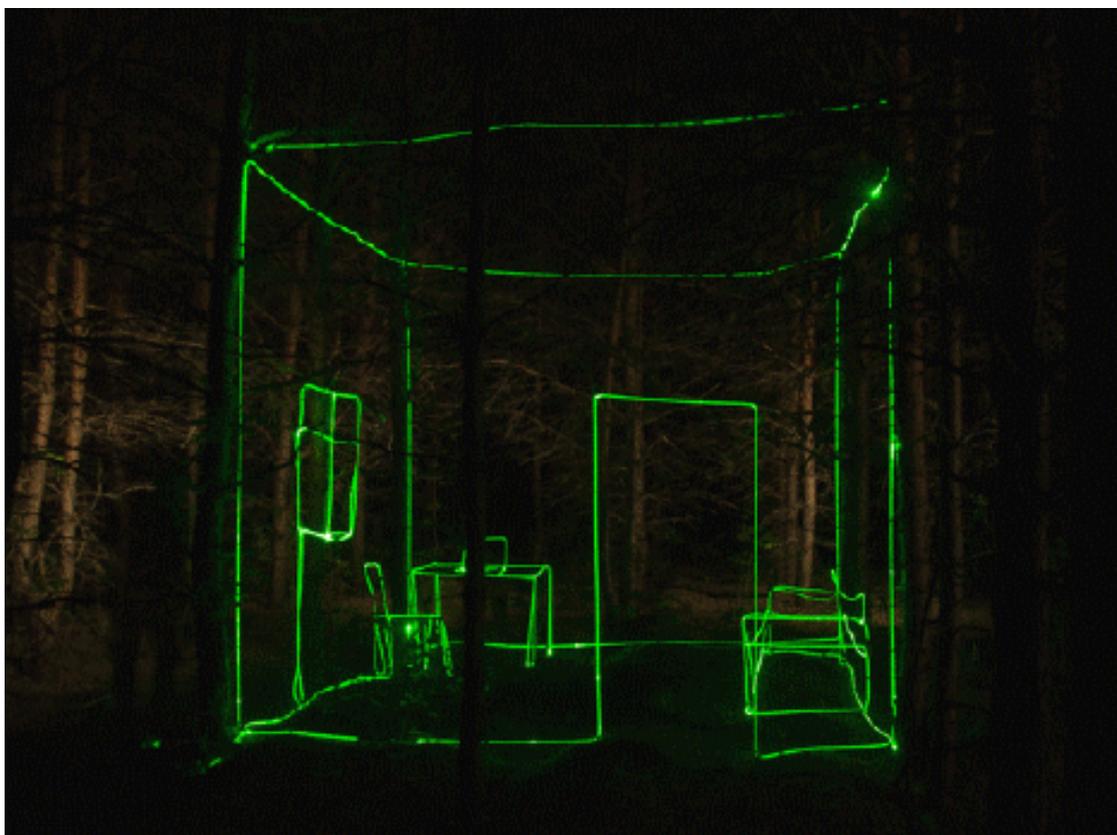
и соединены линией.

Линейный характер этой работы дает возможность ее прочтения в качестве несколько иного типа конструкции — световой пространственной графики.



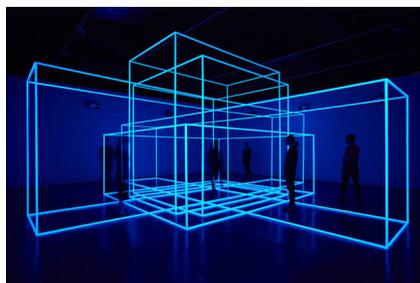
«Какое-то время человек может бороться с энтропией и даже теснить ее, но силы постепенно иссякают и хаос вступает в свои права. Каждый предмет обстановки занимает свое место в некогда чистом и светлом пространстве. Сознание связывает их вместе, ведет линию до конца.» — Сергей Прокофьев

Эти мотивы продолжают в следующей работе серии PLACE#3 (2016). Художник возводит в лесу конструкцию, ограниченную в форме куба со сторонами 400 см.



В очертаниях этого объекта угадывается небольшой дом с окном и дверью, внутри которого расположены конструкции в форме предметов мебели и интерьера — стол, стул, диван, ноутбук.

В проекте Breathing room (2006—2012 гг.) члена группы New British Sculpture Энтони Гормли демонстрируется «попытка создания трехмерного рисунка в пространстве, одновременно являющегося диаграммой и вещью».



BREATHING ROOM II, SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK, 2010

При создании своих работ Гормли, так же как и Флавин, прибегает к использованию промышленных материалов. Но, если значительная часть практик Флавина была направлена на создание ситуации в пространстве посредством конструирования реди-мейд объектов, Гормли экспериментирует с различными видами чугуновых сплавов, форм стальных балок и каркасов и т.п.

Выставочное пространство рассекается фракталами квадратов алюминиевых профилей толщиной 25 мм, образуя мандалоподобную конструкцию, маркирующую семь новых пространств, понимаемых художником в качестве инструмента, «который позволяет зрителям стать просмотренными».

Внутренний объем этих пространств остается постоянным, но расширяется на другой своей оси.

Данная пространственная конструкция колеблется между архитектурой и изображением архитектуры, являясь «объектом заключенным в определенном внутреннем пространстве».



BREATHING ROOM II, SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK, 2010

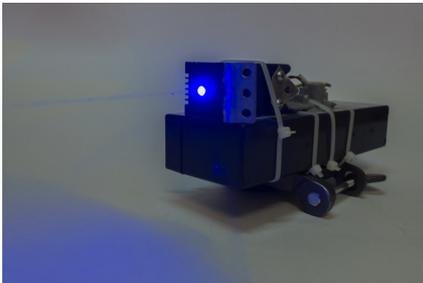
Во время экспонирования Breathing room выключаются все источники искусственного света, каркас конструкции окрашивается двумя слоями фосфоресцирующей краски, которые поглощали свет днем и излучали его ночью. В своем ночном состоянии работа переходит в нестабильное положение между виртуальным и реальными пространствами.

Так происходит переход к пониманию синергии пространства, времени и человека, работы последних лет художник посвящает исключительно феноменам энергетических систем, полей и векторов.



Сергей Прокофьев. «Объем в пространстве». 2015 Фото - Марина Рагозина

В работе «Объем в пространстве» (18-19 июля 2015) Сергей Прокофьев использует направленный луч лазера синего цвета, который пересекает поле и попадает в светочувствительный элемент, расположенный на границе рощи.



Его показания при помощи кода на контроллере arduino преобразуются в звук частотой 17-120 гц.

Частота звука изменяется в зависимости от яркости луча, попадающего на светочувствительный элемент.

Звук передается на мощную колонку для усиления и заполняет объем рощи.

«Такое искусство начинает работать, как только ты начинаешь двигаться в его сторону, так как оно находится (пусть даже своим потенциалом реализации) не в институциональном пространстве, а в одном пространстве с тобой. И, что еще интересно, в этом случае дистанция не важна, искусство начинает проступать в окружающем



*от твоей информированности. Объект —
как кристаллик, который опускают
в охлажденный перенасыщенный раствор,
и от этого происходит моментальная кристаллизация всего объема.»*
— Сергей Прокофьев

Несколько иной спектр художественных практик мы можем наблюдать в «институциональном» белом кубе галереи Электрозавод.

Например, выставочный проект Сергея Прокофьева «Картина мира» аккумулирует в едином пространстве его практики работы со световыми конструкциями, конструкционной скульптурой и пространственной графикой.



IMAGE OF THE WOLD, Elektrozavod gallery, Moscow, 2017

На этой однодневной (12 мая 2017 года) персональной выставке художник представил серию своих графических работ, проецируемых на стены галереи, и световую инсталляцию «FUNCTION LIGHT», состоящую из флуоресцентных ламп, расположенных в центре выставочного пространства.

Во время проведения выставки этот объект был демонтирован художником и вынесен за пределы выставочного пространства, что привело к смещению фокуса зрительского восприятия, его эмансипации, выведению из режима пассивного созерцания формы, в режим ее активного со-конструирования.



FUNCTION LIGHT, fluorescent lamps
50x60x150cm. 2017

Исчезновение световой конструкции воспроизвело эффект «остаточного свечения» Места. Таким образом, активированный художником процесс конструирования пространства далее происходит только в глазах самого зрителя, но не в физическом пространстве.

Согласно
труду
Рансьера

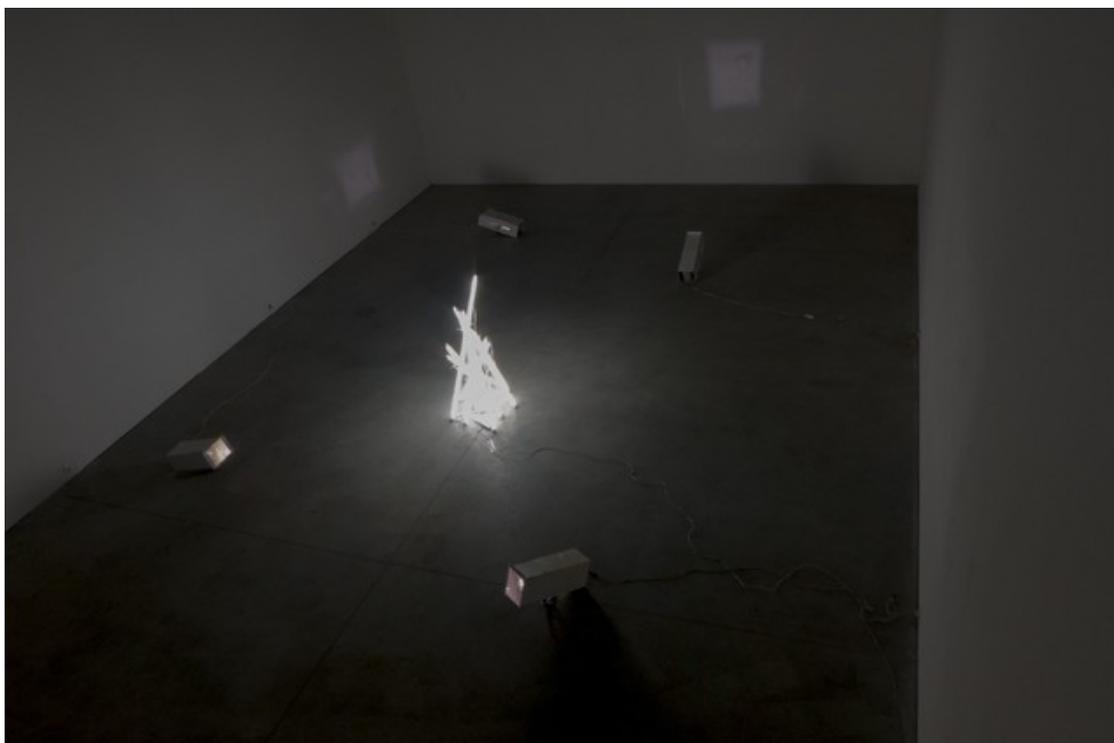


Использована графика из серии
DONETSK AEROPORT GRAPHICS,
2015

«Эмансипированный зритель», «даже когда драматург или исполнитель не знает, чего он хочет от зрителя, он по крайней мере знает одно: зритель должен сделать что-то — перейти от пассивности к активности».

Активация зрителя выдвигается как противоположность ложному сознанию и воплощение сути искусства как реальной жизни.

Преодоление оппозиции активного и пассивного зрения требует столкновения режимов чувствования.



Удовлетворение этого требования мы видим в отчетной персональной выставке Прокофьева в рамках третьей части художественного проекта Экспедиция-17 (16 сентября 2017), в пространственном решении которой художник прибегает к использованию направленного пучка света, делящего основание выставочного пространства на две части.



EXPEDITION 17 / part three, Elektrozavod gallery, Moscow, 2017

Во время десятидневной экспедиции в окрестности Алтайского края в апреле 2017 года, художником был реализован перформанс на отравленном отходами преработки руд высокотоксичном озере посреди хвостохранилища.



УСТРАНЯЯ ГРАНИЦЫ, видео-документация перформанса, 2017

Помимо напряжения между центром и периферией также возникает напряжение между свободой и волей, между политическим и природным ландшафтом. Хочется обнулить политичность ландшафта, присвоить его на какое-то время символическим действием. Но сам ландшафт может спокойно обойтись без тебя и как-то повлиять на это невозможно.

Во время экспедиции в приграничный район Алтайского края я часто сталкивался с ограничивающей действия политичностью ландшафта. Я решил купить ленточку в Казахстане, привязать ее к стреле и выстрелить из лука в России с тем, чтобы символически обнулить политичность ландшафта.

Поэтому стоило бы рассматривать представленную на этой выставке документацию перформанса Сергея Прокофьева как эксперимент художника по перенесению этого опыта из первоначального контекста природного ландшафта в бывшее индустриальное пространство, смешение специфик этих пространств.

Так происходит рассечение, преодоление, «обнуление» места реализации искусства, устранение границ между выставочным и открытым пространствами.

Выставочное пространство рассекает проекция разового пограничного пропуска Прокофьева.

Наличие пропуска является обязательным условием для нахождения на приграничной территории, но паспортные данные художника были занесены с ошибками, делая пропуск недействительным.



Свет начинает выступать в качестве преграды, воссозданию перегруженности ландшафта слабыми и необязательными заградительными сооружениями.



Своеобразным связующим элементом между пространством окрестностей Алтайского края и выставочным пространством служит и рисунок-карта, созданный Сергеем Прокофьевым во время допроса сотрудником пограничной службы.

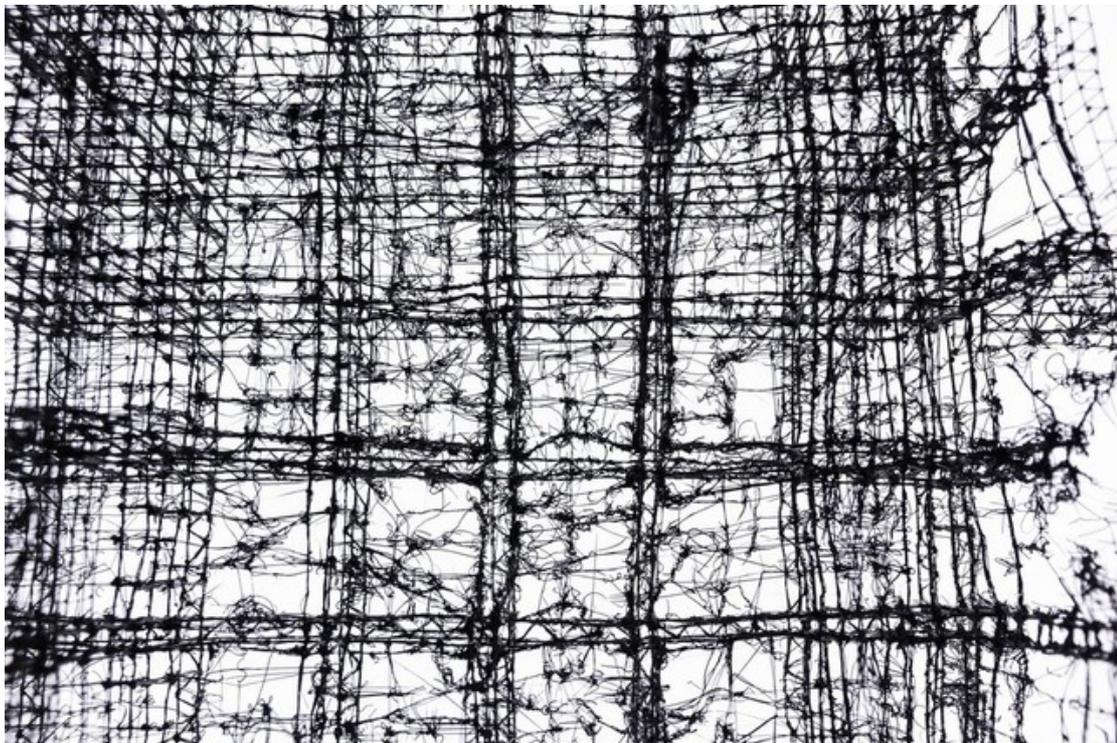
Напротив документации опыта устранения границ происходит проецирование допроса художника сотрудником пограничной службы.

Согласно Рансьеру, политика эстетики — это метаполитика.

Прокофьев же в своем стремлении обнулить политичность ландшафта, не только доводит его до пика политизированности, но и задает возможность концептуального анализа феномена власти.



Пространственные конструкции из пластика в искусстве Сергея Прокофьева



HELL NAMED AFTER SERGEI PROKOFIEV, Elektrozaod gallery, Moscow, 2017

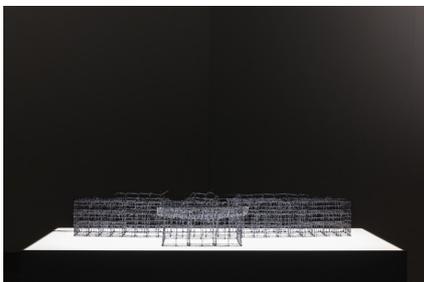
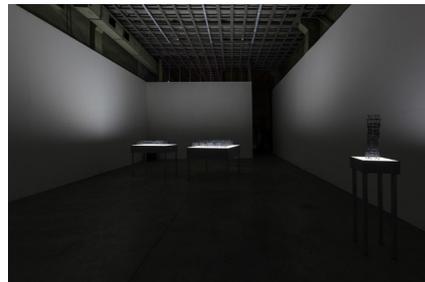
В искусстве Сергея Прокофьева значимое место занимает создание пространственных конструкций методом FDM-печати (Fused deposition modeling, также — 3D-печать) с использованием ручной экструзии ABS- и PLA-пластика (т.е. посредством использования ручного экструдера — 3D-ручки).

Быстрое прототипирование, то есть использование 3D-принтера, во многом, предполагает работу на стыке дискурсов конструкционной скульптуры и пост-нет-арта.



HELL NAMED AFTER SERGEI PROKOFIEV, Elektrozavod gallery, Moscow, 2017

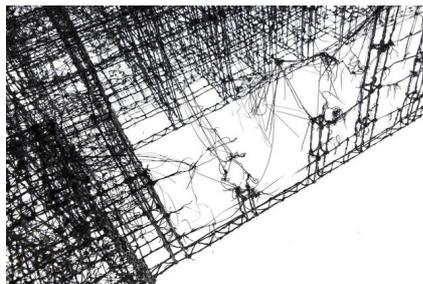
С 2015 года художник занимается созданием конструкций, позже собранных в единую инсталляцию, представляющую комплекс зданий аэропорта г. Донецк в рамках его персональной выставки «Ад им. Сергея Прокофьева» (29 июня — 6 июля 2017 года, галерея Электrozавод).



Процесс 3D-печати также называется быстрым прототипированием, в то время как особая специфика работ Сергея Прокофьева обусловлена длительностью процесса ручного конструирования формы в пространстве.

Объекты создаваемые с использованием ручной экструзии пластика содержат явные черты конструкционной скульптуры.

В начале 2015 года я начал экспериментировать с 3d ручкой. Это было напрямую связано с обвалом курса рубля и убийством Бориса Немцова. Я не мог позволить себе тратить средства для работы с большими формами, а общее состояние характеризовалось «все, пиздец». Была большая усталость, но она почему-то служила топливом для работы. Одновременно с этим возникла тяга к масштабным и нематериальным работам.

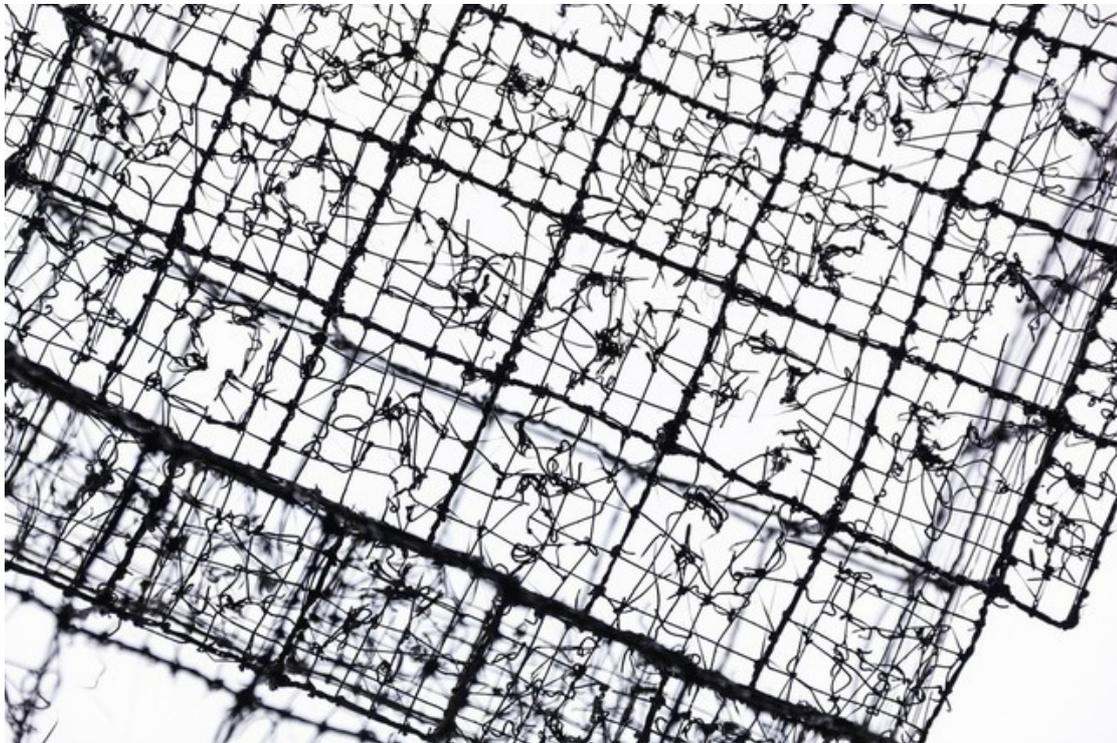


Хотелось, чтобы они были подобны кристаллу, брошенному в пересыщенный раствор: одна частица моментально меняет всю структуру. Хотелось, чтобы технология была важна, но была бы незаметной с одной стороны и сконцентрированной с другой. А сочетание буквальности работы и ее названия выделяло из мира предмет или явление и заставляло его вибрировать. Стало понятно, что визуальный язык 3d ручки тяготеет к природным формам. Аэропорт Донецка имени Сергея Прокофьева привлек мое внимание своей визуальностью.



Новый терминал был построен из стали и стекла. В результате боев он превратился в скелет. Вокруг лежали оплавленные останки самолетов, покореженные куски пластика, облицовки из нержавеющей стали.

*Аэропорт перестал быть архитектурным объектом и превратился в горячий монумент.
Искусство для меня является формой сопротивления. Похоже, что это сопротивление миру
как он дан.*



Дополняют и расширяют Ад его жители, созданные художником с использованием ABS-пластика в 2016 году, миниатюрные (14-22 см) объекты серии «DONETSK AIRPORT RESIDENT».

Будучи изначально исключенным из природы, человек стал строить свою в надежде найти в ней гармонию, но ощущение краха никогда не покидало его.

Современные медиа наполнены образами нового ада. Это руины мегаполиса, что очень логично и преемственно. В скандинавском эпосе ад холодный, в библейском — горячий. Эти диаметрально противоположные «самые худшие из мест» олицетворяют страх тогдашних людей перед природными стихиями. Сейчас такой стихией стал современный мегаполис, лишенный своей цивилизующей



функции. В 2017 этот макет более реален, чем исходный материал, пропущенный через медиа мясорубку, почти разобранный на чермет. Линия фронта до сих пор находится в зоне аэропорта.

Объекты возникшей в 2017 году серии миниатюрных конструктивных скульптур LIFEFORMS также создаются посредством FDM-печати с использованием ручного экструдера, но теперь Прокофьев переходит на пластик типа PLA.

По сравнению с работой над объектами для выставки «Ад им. Сергея Прокофьева» сильно возрастает скорость создания работ, получают развитие более пластичные формы.



Объект серии LIFEFORMS, 2017-2018. 3D pen, PLA plastic.

Прокофьевым конструируются два параллельно сосуществующих умозрительных пространства — пространство «Ада» и пространство LIFEFORMS.

Работы серии LIFEFORMS стоит рассматривать скорее как романтический жест возвращения к ручному конструированию пространственных форм, ведущий к эмансипации от ассоциаций с практиками работы с новейшими медиа. Как определенного рода точку входа обратно в материал и инструмент создания работы.



В работе LIFEFORM#6 буквально происходит оживление пластика, колышется от малейших колебаний в воздухе, взаимодействие мира идеального, вычищенного, обнуленного — мира для «жизненных форм», и окружающей действительности.

LIFEFORM#4

Серия LIFEFORMS носит экспериментальный характер, поэтому отсутствие строгого концептуального единства между входящими в нее работами стоило бы считать вполне допустимым.

Объекты этой серии являются определенного рода овеществлением метафорических биологических структур.



LIFEFORM#3, 2017-2018. 3D pen, PLA plastic.

Работы не содержат черт автопортрета, но появление тех или иных работ влияет внутреннее состояние автора, поэтому их следует воспринимать как определенного рода коммуникацию между искусством и человеком.

Основной вопрос, который ставит перед собой художник — что меняется в мире от появления в нем еще одной человеческой фигуры?

Очевидно, интерес к такого типа проблематике мы можем наблюдать и у Энтони Гормли, зачастую использующего собственное тело в качестве материала и инструмента практик работы с пространством, и в искусстве которого ведущая роль отводится исследованию человеческого тела, его взаимосвязям с природой социума, пространством и временем.

Одна из его наиболее крупномасштабных работ, «Квантовое облако», расположенное на полуострове Гринвич в Лондоне.

Эта 30 метровая конструкция была создана из множества полуметровых четырехгранных

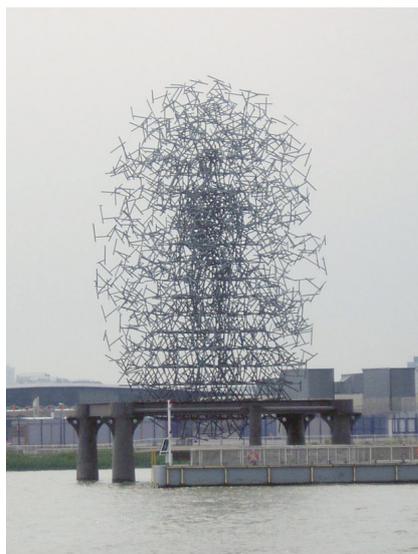
профилей из стали, упорядоченных посредством компьютерного моделирования с использованием алгоритма случайного блуждания.

Алгоритм случайного блуждания — это математическая модель, описывающая процесс абсолютно рандомизированных, т.е. не зависящих друг от друга и времени, изменений, интерпретируемых и представляемых в виде шагов в дискретные моменты времени.



Antony Gormley. Quantum cloud V. 1999

Художником была выбрана точка



Энтони Гормли. Quantum Cloud, 1999г.

на поверхности увеличенной фигуры его тела, весь последующий процесс моделирования был отведен алгоритму, в процессе выполнения которого были сконструированы остаточные очертания, послужившие моделью для физического воплощения работы.

Концепция Квантового облака возникла во время диалога Гормли, писателя Дэвида Пита и квантового физика Бэзила Хайли, в ходе которого последний прокомментировал понятие пред-пространства (pre-space), т.е. математической структуры, связывающей пространство-время и материю, словами «алгебра — это отношение отношений» («algebra — is a relationship of relationships»).

Это позволяет прочесть жест Гормли в качестве попытки метафорического описания взаимосвязи его собственного тела и всего окружающего и пронизывающего его пространства.

Прокофьев же, при создании антропоморфных «Форм жизни» задает прочтение фигуры человека в качестве промежуточного звена в развитии материи.

Он скептически относится к метанарративам типа исторического прогресса, познаваемости всего наукой, или возможности абсолютной свободы.

Постсовременный человек давно уже не в центре коперниканского космоса, дарвиновского мира животных, не господин над своими животными проявлениями, и, с различных точек зрения современной философии, не имеет монополии на дух, что продемонстрировано современными технологиями. Он просто форма жизни.



LIFEFORM#3

Если художник-модернист организовывал свое пространство и время в историческом дискурсе, то современная ситуация в искусстве и эстетике требует одновременно управляться с различными временами и информационными потоками путем их синтеза.

Классические формы модернистского искусства развернуты к прошлому, современные художники все чаще делают ставку на поиски альтернативных режимов существования искусства, отказ от объектности и использование новейших медиа, видимо, ощущая в этом симптомы будущей эстетики.

Результат — зависание в некоторой точке вне пространства и времени, где ничего не происходит. В бесконечности постоянного усложнения, которая представляется невозможностью завершения и проигрывания все более тонких различий и все большего усложнения.

Трансформация пространственных конструкций проистекает в тесной связи с глобальной тенденцией к дематериализации произведения искусства и переосмысления его взаимоотношений с пространством и зрителем.

Постоянное переключение между различными аспектами работы с пространственными конструкциями — от использования масштабных металлических конструкций («Бурелом», 2014) до нематериальных «объемов в пространстве», создаваемых светом флуоресцентных ламп или лучем лазера.

Для последних, особенно значимую роль играет воздействие художником на визуальный опыт зрителя — новые пространственные структуры («места» или «объемы») конструируются

в глазах наблюдающего, меняя его восприятие окружающего ландшафта.



UNTITLED, blue laser, lacquer, sizes range, 2015

Среди
основных



WINDFALL, steel, 200x200x350cm, 2014

специфических черт его работы, необходимо выделить тенденцию к возвращению и переосмыслению широкого спектра художественных практик, имеющих непосредственное отношение к вопросам конструирования пространства, выраженную в обращении художника к достижениям идей конструктивизма, буквализма, минимализма и конструкционной скульптуры.

Стоит отметить и особое внимание Сергея Прокофьева к экзистенциальной проблематике, понятию внутренней несвободы, не входившим в орбиту вопросов художников 20 века, чьи практики также заключались в работе с конструированием пространства.

Для его искусства характерно обращение к политической проблематике, понятию политического ландшафта.

В настоящее время художник все чаще обращается к перформативным практикам, а его метод трансформируется от создания ситуации внутри выставочного пространства к конструированию пространства-ситуации перманентного переосмысления взаимоотношений объекта искусства, места его реализации и человека.



SPLAV1.0, Elektrozavod gallery, Moscow, 2018

Есть вещи, но что с ними делать непонятно. Их назначения не понимаешь, доступно только визуальное и ты его эстетизируешь, даешь им смысл.

Пытаешься построить что-то свое без авторитетов, в пустоте.

Похоже, что не умея вести разговор с миром как все нормальные люди, я делаю это при помощи искусства.
